

EL CICLO DE CANCIONES *PEQUEÑA, PEQUEÑITA*
DE JAIME LEÓN FERRO
ANÁLISIS DEL TEXTO Y LA MÚSICA DESDE EL PUNTO DE VISTA
DEL *WORD PAINTING*

LILIANA MARÍA LÓPEZ ALZATE

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título
de Magister en Música con énfasis en Piano Colaborativo

ASESOR: Dr. ANDRÉS GÓMEZ BRAVO

MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

2015

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE EJEMPLOS.....	v
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: BREVE RESEÑA DEL COMPOSITOR.....	3
1.1 PRODUCCIÓN MUSICAL.....	6
1.2 CICLO DE CANCIONES INFANTILES <i>PEQUEÑA, PEQUEÑITA</i>	8
CAPÍTULO 2: LOS POETAS.....	10
2.1 FRANCISCO DELGADO SANTOS.....	10
2.2 ADALBERTO ORTIZ.....	13
2.3 RENÁN DE LA TORRE.....	15
CAPÍTULO 3: <i>WORD PAINTING</i>	16
3.1 EL <i>WORD PAINTING</i> EN EL CICLO DE CANCIONES INFANTILES <i>PEQUEÑA, PEQUEÑITA</i>	21
3.1.1 <i>PEQUEÑA, PEQUEÑITA</i>	21
3.1.2 <i>EL MUÑECO DORMILÓN</i>	31
3.1.3 <i>VIAJE</i>	37
3.1.4 <i>CABALLITO DE MADERA</i>	41
3.1.5 <i>LA TUNDA PARA EL NEGRITO</i>	50
3.1.6 <i>EL COLUMPIO</i>	60

CONCLUSIONES.....	69
ANEXOS.....	71
BIBLIOGRAFÍA.....	73

TABLA DE EJEMPLOS

Ejemplo 1: Aria de el <i>Mesías</i> de Handel: “ <i>Every valley</i> ”	18
Ejemplo 2: <i>Suleika I</i> , Schubert.....	19
Ejemplo 3: <i>Pequeña, pequeñita</i> , c. 1-8.....	23
Ejemplo 4: <i>Pequeña, pequeñita</i> , c. 13-14.....	23
Ejemplo 5: <i>Pequeña, pequeñita</i> , c. 17-24.....	24
Ejemplo 6: <i>Pequeña, pequeñita</i> , c. 29-30.....	25
Ejemplo 7: <i>Pequeña, pequeñita</i> , c. 33-40.....	25
Ejemplo 8: <i>Pequeña, pequeñita</i> , c. 48-52.....	26
Ejemplo 9: <i>Pequeña, pequeñita</i> , c. 55-57.....	27
Ejemplo 10: <i>Pequeña, pequeñita</i> , c. 56-60.....	27
Ejemplo 11: <i>Pequeña, pequeñita</i> , c. 60-62.....	28
Ejemplo 12: <i>Pequeña, pequeñita</i> , c. 63-68.....	29
Ejemplo 13: <i>Pequeña, pequeñita</i> , c. 69-75.....	30
Ejemplo 14: <i>El muñeco dormilón</i> , c. 5-8.....	33
Ejemplo 15: <i>El muñeco dormilón</i> , c. 1-4.....	33
Ejemplo 16: <i>El muñeco dormilón</i> , c. 9-24.....	34
Ejemplo 17: <i>El muñeco dormilón</i> , c. 30-37.....	36

Ejemplo 18: <i>Viaje</i> , c. 1-5.....	38
Ejemplo 19: <i>Viaje</i> , c. 11-14.....	38
Ejemplo 20: <i>Viaje</i> , c. 15-18.....	39
Ejemplo 21: <i>Viaje</i> , c. 19-22.....	40
Ejemplo 22: <i>Viaje</i> , c. 23-31.....	40
Ejemplo 23: <i>Caballito de madera</i> , c. 1-4.....	42
Ejemplo 24: <i>Caballito de madera</i> , c. 5-12.....	43
Ejemplo 25: <i>Caballito de madera</i> , c. 16-23.....	44
Ejemplo 26: <i>Caballito de madera</i> , c. 31-33.....	45
Ejemplo 27: <i>Caballito de madera</i> , c. 36-44.....	45
Ejemplo 28: <i>Caballito de madera</i> , c. 41-58.....	46
Ejemplo 29: <i>Caballito de madera</i> , c. 65-72.....	47
Ejemplo 30: <i>Caballito de madera</i> , c. 102-105.....	49
Ejemplo 31: <i>Caballito de madera</i> , c. 106-122.....	49
Ejemplo 32: <i>La Tunda para el negrito</i> , c. 1-4.....	52
Ejemplo 33: Patrón rítmico del <i>Calypso</i>	52
Ejemplo 34: <i>La Tunda para el negrito</i> , c. 11-12.....	53
Ejemplo 35: <i>La Tunda para el negrito</i> , c. 16-20.....	54
Ejemplo 36: <i>La Tunda para el negrito</i> , c. 16-27.....	55
Ejemplo 37: <i>La Tunda para el negrito</i> , c. 28-41.....	56

Ejemplo 38: <i>La Tunda para el negrito</i> , c. 47-51.....	57
Ejemplo 39: <i>La Tunda para el negrito</i> , c. 52-60.....	58
Ejemplo 40: <i>La Tunda para el negrito</i> . Comparación.....	59
Ejemplo 41: <i>La Tunda para el negrito</i> , c. 77-78.....	59
Ejemplo 42: <i>El Columpio</i> , c. 1-2.....	61
Ejemplo 43: <i>El Columpio</i> , c. 13-24.....	63
Ejemplo 44: <i>El Columpio</i> , c. 32-39.....	65
Ejemplo 45: <i>El Columpio</i> . Comparación.....	66
Ejemplo 46: <i>El Columpio</i> , c. 49-51.....	67
Ejemplo 47: <i>El Columpio</i> , c. 51-57.....	68

INTRODUCCIÓN

El compositor cartagenero Jaime León Ferro (1921) ha sido una de las grandes figuras de la música colombiana del siglo XX y su contribución al desarrollo de la música nacional es de gran importancia y necesita ser estudiada y difundida. Su catálogo de obras (alrededor de 50 composiciones) está dedicado principalmente al género vocal y utiliza exclusivamente textos de poetas colombianos y ecuatorianos. La música vocal de Jaime León Ferro ha sido difundida nacional e internacionalmente gracias a la labor investigativa de las cantantes y musicólogas colombianas Patricia Caicedo y Sofía Botero, quienes han realizado un valioso trabajo de rescate de la obra del Maestro. No obstante, es necesario un mayor estudio y un exhaustivo análisis musical de su obra.

El propósito de esta monografía es realizar dicho estudio y análisis musical sobre el *Ciclo de Canciones Infantiles Pequeña Pequeñita* para voz y piano, del Maestro Jaime León, incluyendo un recuento histórico de la vida y obra del compositor; además, explicar cómo Jaime León utiliza el *word painting*¹ para dar forma a sus canciones con temáticas infantiles. El *Ciclo de Canciones Pequeña Pequeñita* está compuesto por: *Pequeña pequeña*, *El muñeco dormilón*, *Viaje*, *Caballito de madera*, *La tunda para el negrito* y *El Columpio*. Este ciclo fue compuesto en febrero de 1986 y comisionado por la soprano ecuatoriana Beatriz Parra Durango (Riobamba, 1939), una prestigiosa cantante graduada del Conservatorio Tchaikovsky y amiga cercana del Maestro León. Fue ella quien le propuso realizar una gira musical por la Unión Soviética, donde interpretaron este ciclo de

¹ *Word painting*, llamado también *text painting* o *tone painting*. Se refiere a la manera como el compositor describe fielmente el texto a través de la música, imitando las emociones, situaciones y personajes.

canciones infantiles.² Las canciones de *Pequeña Pequeñita* fueron publicadas por primera vez en la imprenta *Poligráfica* en Guayaquil, Ecuador (1987).³ En 1995, el compositor realizó una versión orquestal de este ciclo de canciones y fue estrenada en Bogotá por la cantante Martha Senn acompañada de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia.⁴

Uno de los principales objetivos de este documento es demostrar cómo Jaime León utiliza el *word painting* en su *Ciclo de canciones infantiles Pequeña Pequeñita* para voz y piano. El *word painting* se refiere a la representación musical del texto, que busca expresar y realzar su significado a través de los motivos musicales. Esta técnica de composición surgió durante el Renacimiento y fue luego utilizada por compositores como Handel, Haydn, Schubert, Schumann y Brahms.⁵

Este documento ofrece un profundo análisis del ritmo de las canciones, sus contornos melódicos, armonía y principalmente, la escritura vocal y pianística. También incluye importantes datos históricos que permitieron la creación del ciclo *Pequeña, pequeñita*. Por último, es de gran importancia mencionar los poetas que hicieron parte de esta realización musical ya que sus poemas infantiles fueron la fuente de inspiración de Jaime León.

² BOTERO, Victoria Sofia. *The Art Songs of Jaime León: A Textual and Musical Analysis*. Tesis en Musicología. Missouri, University of Missouri, 2011, p. 236

³ IBID, p. 36

⁴ SAA NAVIA, Gilberto. Bemoles. *El Tiempo*, archivo digital, Bogotá, octubre 3, 1995. En: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-418962>. Consultado el 17 de septiembre, 2013.

⁵ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. Vol. 20, p. 528-529

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar un especial agradecimiento a mi Maestro Andrés Gómez Bravo por sus enseñanzas, dedicación y apoyo incondicional durante este proceso. También quiero agradecer a la Universidad Eafit por darme la oportunidad de crecer como músico y a todos sus excelentes profesores que hicieron parte de mi formación musical. Muchas gracias a mis compañeros de la Maestría con los que tuve la oportunidad de hacer música y compartir el escenario. Por último, quiero dar infinitas gracias a mi familia por su constante apoyo y colaboración durante esta importante etapa de mi vida.

CAPÍTULO 1

BREVE RESEÑA DEL COMPOSITOR

El Maestro Jaime León nació en Cartagena de Indias el 18 de diciembre de 1921 y es considerado uno de los grandes compositores colombianos del siglo XX. Perteneció a una familia muy musical. Su padre, Luis Enrique León, fue violinista de la Orquesta de la Antigua Academia Nacional de Música de Bogotá, y su madre, Alicia Ferro Román, fue pianista y cantante. Al cumplir tres años de edad, su familia se mudó a los Estados Unidos, donde vivió en San Francisco (California) y luego en Nueva York. Allí recibió sus primeras lecciones de música con su padre.⁶

En 1935, la familia del compositor regresó a Colombia ya que a su progenitor le ofrecieron un trabajo en Cúcuta. Sin embargo, Jaime León fue enviado a Santafé de Bogotá para continuar con sus estudios musicales. En 1937, ingresó al Conservatorio Nacional de Música donde estudió piano con las profesoras Lucía Pérez y Tatiana Goncharova, y teoría musical con el reconocido compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971).⁷

En 1943, Jaime León fue aceptado en la prestigiosa Juilliard School of Music en New York, donde adelantó estudios de piano con Carl Friedberg (1872-1955), reconocido por ser uno de los últimos discípulos de Clara Schumann (1819-1896) y Johannes Brahms (1833-1897). Además del piano, Jaime León se interesó por la dirección orquestal y estudió con el maestro Edgar Schenkman (1908-1993), profesor de dicha institución.⁸

⁶ CÁSARES RODICIO, Emilio. Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. España: Sociedad General de Autores y Editores, 2000, Vol. 6, p. 877

⁷ BOTERO, Victoria Sofia. The Art Songs of Jaime León: A Textual and Musical Analysis. Tesis en Musicología. Missouri, University of Missouri, 2011, p. 10-11

⁸ IBID, p. 11-13

Jaime León siempre estuvo en contacto con su país natal, donde fue invitado en varias ocasiones a tocar como solista y a dirigir la Orquesta Sinfónica de Antioquia y la Orquesta Sinfónica Nacional en Bogotá. En 1947, fue nombrado director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional de Bogotá por un período de dos años, además, fue profesor de piano y director orquestal y coral en el Conservatorio Nacional de Música. En 1948, ocupó el cargo de Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, y allí fue donde conoció a su esposa Beatriz Mutis, quien se desempeñaba como secretaria del Conservatorio.⁹

En el año de 1948, sucedieron muchos acontecimientos violentos en Colombia; eventos como el *Bogotazo*,¹⁰ el asesinato del candidato presidencial Jorge Eliecer Gaitán y las protestas en contra del gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez.¹¹ Esta situación de violencia en Colombia llevó a Jaime León a tomar la decisión de regresar de nuevo a los Estados Unidos acompañado de su esposa Beatriz. Allí comenzó estudios de posgrado en dirección orquestal en Juilliard, bajo la tutoría del maestro norteamericano Dean Dixon (1915-1976).¹²

En 1949, abandonó sus estudios para regresar a Colombia por motivos laborales, los cuales incluían dirigir un ensamble de música de cámara para la Radiodifusora Nacional de Colombia y realizar conciertos como solista y pianista acompañante. Un año después, regresó a New York donde permaneció hasta 1972.¹³

Durante su período en New York, Jaime León trabajó dirigiendo varias orquestas sinfónicas, acompañando cantantes y dando lecciones de piano. Fue director del *American Ballet Theater* de New York (1955-58) y *The Dallas State Fair Musicals*, dos de las más reconocidas compañías de ballets de la época. También actuó como director invitado en

⁹PARDO TOVAR, Andrés. Jaime León: un excelente pianista y un hábil director de Orquesta. En: Gloria, Revista bimestral de Fabricato. Medellín, No. 0019, Mayo, 1949, p. 8

¹⁰ El Bogotazo fue un periodo de violencia que vivió el país en 1948 tras la muerte del candidato liberal Jorge Eliecer Gaitán, dejando una suma de 3.000 muertos y 142 construcciones derrumbadas.

¹¹ Presidente de la República de Colombia entre 1946 y 1950.

¹² Director principal de la Orq. Sinfónica de Gotemburgo (Suecia) y Orq. Sinfónica de Sydney (Australia), Director invitado de la Orq. Filarmónica de Nueva York, Orquesta de Filadelfia y la Boston Symphony.

¹³ BOTERO, Op. Cit., p. 16-17

Amsterdam, Berlín, Florencia, Génova, Atenas, Verona y en países latinoamericanos como Guatemala, Costa Rica, México y Ecuador. Trabajó con artistas como Maria Callas¹⁴ (1923-1977), Jon Vickers (1926), Teresa Berganza (1935) y Carmiña Gallo (1939-2004).¹⁵

En 1977, Jaime León se vinculó a COLCULTURA (Instituto Colombiano de Cultura) donde se desempeñó como Asesor Musical por un período de diez años. Además asumió el cargo de Director del Teatro Colón de Bogotá, Director Asociado de la Orquesta Sinfónica de Colombia y Director Musical de la Compañía de Ópera de Colombia.¹⁶

El Maestro Jaime León ha recibido numerosas menciones y condecoraciones en su carrera artística, tales como la Orden Nacional al Mérito, en calidad de Oficial, otorgada por el Presidente de la República Virgilio Barco (1988), Medalla al Mérito Cultural entregada por el Ministerio de Cultura (2001), la Orden “Edmundo Mosquera Troya” concedida por el Festival de Música Religiosa de Popayán (2003), Homenaje al Maestro Jaime León en la III semana de música contemporánea Colombo-Catalana de la Universidad EAFIT (2005), Orden al Mérito Filarmónico otorgado por la Orquesta Filarmónica de Bogotá (2007) y Homenaje al Maestro Jaime León en el Barcelona Festival Song, curso de verano dedicado al estudio del repertorio vocal Iberoamericano (España, 2009).¹⁷

¹⁴ Jaime León cambia, después de 32 años, la batuta por el Colón, En: El Tiempo, archivo digital. Bogotá, diciembre 23, 1976. p. 1-B. En: <http://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19761223&id=CEkqAAAAIBAJ&sjid=PVAEAAAIBAJ&pg=7136,1374099> Consultado el 17 de septiembre, 2013.

¹⁵ BOTERO, Op. Cit., p. 23-24, 35

¹⁶ RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos. Homenaje al Maestro Jaime León, Programa de mano: Tercer semana de música contemporánea Colombo- Catalana. Medellín: Universidad Eafit, 2005, p. 28

¹⁷ CAICEDO, Patricia. La Canción Artística Colombiana. Jaime León: Análisis y compilación de su obra para voz y piano. Barcelona: Mundo Arts, 2009, Vol. 2, p. 12

1.1 PRODUCCIÓN MUSICAL

El Maestro Jaime León cuenta con una selecta producción musical de aproximadamente 50 obras. Entre su catálogo se encuentran obras para orquesta, piano solo, dos pianos, voz y piano, y coro. Escribió sólo dos obras para orquesta: *Variaciones sobre un tema de Bizet* (1986), basado en la ópera Carmen¹⁸ y *Rapsodia Andina* (1996). Su *Misa Breve* (1979) para soprano, mezzosoprano y voces mixtas fue estrenada en el Festival de Música Religiosa en Popayán en 1980,¹⁹ y fue dedicada a la directora del festival, Stella Dupont, y su coro de cámara.²⁰ Su obra pianística es corta pero de gran calidad musical: su *Tríptico para Piano*, llamado “Música para tres pianistas”, fue dedicado a los pianistas Harold Martina, Helvia Mendoza y Pablo Arévalo respectivamente.²¹ Esta obra contiene tres movimientos: un Nocturno para la mano izquierda, una Cumbia y un Pasillo. Otra obra pianística sobresaliente es *Made in USA*, que consta de cinco preludios para piano: Allegretto, Blues, Swing, Lento come pasacaglia y Bailable, compuesta en 1979 y dedicada a la Maestra Teresita Gómez.²² También compuso *Tema y Variaciones* para piano (1946) y *Remembranzas* (1964) para dos pianos.

El género vocal fue su mayor pasión; escribió alrededor de 36 canciones para voz y piano, basadas en textos de poetas colombianos y ecuatorianos y con temas referentes al amor, la infancia, la naturaleza y la muerte. Su primera canción fue *Aves y ensueños* (1951), seguida por *La campesina* y *Canción de Noel* (1952).²³ Se ausentó de la composición vocal por un período de 24 años y sólo en 1976, compuso *Cancioncilla*, del poeta colombiano Eduardo

¹⁸ DEL CASTILLO, María Teresa. Condecoración al Maestro Jaime León. En: El Tiempo, archivo digital. Bogotá, mayo 22, 2001. En: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-507770>. Consultado el 23 de septiembre, 2013.

¹⁹ BOTERO, Op. Cit., p. 35

²⁰ LEÓN, Jaime. Misa Breve para solistas, coro y orquesta, manuscrito- partitura. Bogotá, 1979.

²¹ RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Op. Cit., p. 29

²² IBID, p. 7

²³ BOTERO, Op. Cit., p. 17-18

Carranza. De textos de este último poeta, compuso 9 canciones más, que llevan los títulos de *Letra para cantar al son del arpa* (1979), *Rima* (1979), *Canción* (1989), *Tu madre en la fuente* (1989), *Don Paramplín* (1992), *Canción de cuna* (1992), *Ojuelos de miel* (1992), *Vago soneto* (1992) y *La casa del lucero* (1992). Por la misma época, escribió un ciclo de villancicos del poeta ecuatoriano Rigoberto Cordero y León, conformado por *Villancico de la estrella*, *El asnillo y el buey*, *Cancioncilla de Navidad* y *Villancico de las campanas*. En 1986, compuso un segundo ciclo llamado *Pequeña, pequeñita*, que contiene una temática infantil y utiliza textos de los escritores ecuatorianos Francisco Delgado Santos, Renán de la Torre y Adalberto Ortiz. Las canciones se titulan: *Pequeña, pequeñita*, *El muñeco dormilón*, *Viaje*, *Caballito de madera*, *La tunda para el negrito* y *El Columpio*.

Las canciones de Jaime León están llenas de expresividad y sutilezas; se perciben influencias del lied alemán, como el cambio del virtuosismo vocal por el declamatorio, la estrecha relación de la música con el poema, el diálogo entre el piano y la voz, el uso de postludios y acentos agógicos,²⁴ la forma *rondó* y los arpeggios en el piano como acompañamiento.²⁵ Es también posible escuchar influencias de Gershwin y el teatro musical norteamericano, especialmente por el uso de armonías de jazz.

Jaime León siempre admiró a los grandes compositores europeos y norteamericanos. Entre sus compositores favoritos se encuentran: Tchaikovsky (1840-1893), Brahms (1833-1897), Schumann (1810-1856), Aaron Copland (1900-1990), Roger Sessions (1896-1985) y David Diamond (1915-2005). Ellos marcaron profundamente el estilo musical de Jaime León y es posible escuchar ecos de estos compositores en sus obras.

²⁴ La *agógica* es el conjunto de ligeras modificaciones de tempo que no están escritas en la partitura, pero que están inferidas en ella y son necesarias para una buena interpretación.

²⁵ HALLMARK, Rufus. *German Lieder in the Nineteenth Century*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1996. p. 84-87

1.2 CICLO DE CANCIONES INFANTILES

PEQUEÑA, PEQUEÑITA

El ciclo de canciones *Pequeña, Pequeñita* está compuesto por seis piezas para voz y piano con textos de escritores ecuatorianos e incluye las siguientes canciones: *Pequeña, pequeñita* (Francisco Delgado Santos), *El muñeco dormilón* (Francisco Delgado Santos), *Viaje* (Renán de la Torre), *Caballito de madera* (Francisco Delgado Santos), *La tunda para el negrito* (Adalberto Ortiz) y *El Columpio* (Renán de la Torre). La temática de estas canciones es de carácter infantil y se mencionan aspectos de la vida cotidiana de los niños, sus juegos, fantasías, miedos y alegrías.

El ciclo consta de canciones aisladas que no tienen relación entre sí; no siguen un hilo conductor que conecte una historia con otra ni se refieren al mismo personaje. Fueron compuestas en un orden distinto al que aparece en la publicación. Las primeras dos canciones que aparecieron fueron: *El muñeco dormilón* y *Viaje* (9 de febrero de 1986), seguidas de *Caballito de madera* (15 de febrero de 1986), *Pequeña, pequeñita* (18 de febrero de 1986), *La Tunda para el negrito* (23 de febrero de 1986) y *El Columpio* (28 de febrero de 1986). Este ciclo fue compuesto en tan sólo veinte días. Los textos fueron escogidos por recomendación de la reconocida cantante ecuatoriana Beatriz Parra (Riobamba, Ecuador, 19 de marzo de 1939). Se desconoce el motivo por el cual se modificó el orden de las canciones; quizás se tuvo en cuenta el carácter de cada obra y se buscó crear contraste entre ellas para ser interpretadas en manera de ciclo.

Pequeña, pequeñita fue publicada por primera vez por la editorial *Poligráfica*,²⁶ en Guayaquil, Ecuador, en diciembre de 1987.²⁷ En 1995, se produjo la versión con orquesta que realizó el Maestro Jaime León para la mezzosoprano colombiana Martha Senn y la

²⁶ Industria gráfica ecuatoriana desde 1977.

²⁷ BOTERO, Op. Cit., p. 166

Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. El estreno tuvo lugar el 21 de septiembre del mismo año en el Teatro Municipal de Bogotá.²⁸

Las seis canciones del ciclo se distinguen especialmente por utilizar armonía tonal, en acordes con extensiones, ostinatos, polirrítmias y síncopas. El empleo del *word painting* en el piano es de gran importancia y aporta significativamente a la recreación del texto: arpeggios ascendentes y descendentes en la mano izquierda para indicar el vaivén de un columpio, figuras rítmicas de semicorcheas que van en contratiempo para caracterizar el trote de un caballo, líneas melódicas ascendentes para demostrar que alguien es muy alto y tonalidades menores para melodías referentes a la tristeza o la muerte. En la parte del análisis musical de este documento, se estudiarán a fondo todos estos recursos pianísticos y musicales que el compositor utilizó para dar vida a estas tiernas canciones infantiles.

²⁸ SAA NAVIA, Gilberto, “Bemoles”, *El Tiempo*, archivo digital, Bogotá, 3 de octubre de 1995. En: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-418962> Consultado el 17 de septiembre de 2013.

CAPÍTULO 2

LOS POETAS

2.1 FRANCISCO DELGADO SANTOS

(Pequeña pequeñita, El muñeco dormilón y Caballito de madera)

Francisco Delgado Santos ha sido un reconocido poeta, narrador, ensayista, editor e ilustrador de la literatura ecuatoriana. Nació el 9 de junio de 1950 en Esmeraldas, Ecuador, pero fue registrado en Cuenca. A los seis años de edad su familia se mudó para Quito donde reside actualmente. Sus primeras influencias literarias vinieron de su padre, quien era profesor de literatura infantil y quien le inculcó el amor hacia las letras. Estudió Licenciatura en Ciencias de la Educación en la Universidad Central del Ecuador e hizo un posgrado en Administración de Proyectos Culturales en la Escuela Interamericana de Administración Pública en Rio de Janeiro, Brasil.²⁹

Su producción literaria consta de cuarenta obras aproximadamente entre cuentos, ensayos, novelas y poesías. Siempre ha utilizado temáticas infantiles y juveniles. Sus temas predilectos incluyen la familia, los amigos y las situaciones cotidianas de la vida.³⁰ Entre sus escritores favoritos están Hans Christian Andersen, Horacio Quiroga, Jorge Amado y Humberto Eco.³¹

²⁹ VANEGAS COVEÑA, Sara, Diccionario de autores ecuatorianos contemporáneos provincias de Azuay y Cañar. Cuenca: Universidad de Azuay, 2005. p. 49

³⁰ DELGADO SANTOS, Francisco. Blog literario. En: <http://franciscodelgadosantos.wordpress.com/category/vida-y-obra/> Consultado el 6 de octubre de 2013

³¹ IBID, En: <http://franciscodelgadosantos.wordpress.com/2012/12/09/entrevista/> Consultado el 6 de octubre de 2013

Francisco Delgado ha trabajado arduamente, promoviendo la literatura infantil ecuatoriana a nivel internacional. En 1976, fue nombrado director de la Sección Ecuatoriana de IBBY (International Board on Books for Young People), organización fundada en Suiza encargada de promover la lectura infantil y juvenil en todo el mundo.³² En 1986, fundó el Sistema Nacional de Bibliotecas (SINAB) y fue su director hasta el año 1988.

Francisco Delgado Santos ha sido merecedor de numerosos premios entre los cuales están el Primer Premio del Concurso Nacional de Poesía Juvenil Jorge Carrera Andrade (Quito, 1964), Primer Premio en el Concurso Nacional de Relato “Fiesta de las Flores y las Frutas” (Ambato, 1973), Primer Premio Nacional de Relato para Niños “Cincuentenario del Diario El Mercurio” (Cuenca, 1974), Segundo Premio en el Concurso Nacional de Fábula Diario El Mercurio (Cuenca, 1975), Primer Premio de Ensayo sobre Literatura Infantil (Guayaquil, 1977), Primer Puesto en el Concurso Darío Guevara de Cuento para Niños con *Mi amigo, el abuelo* (Quito, 1999), Primer Premio Darío Guevara de Poesía con *El mundo que amo* (Quito, 2005) y el Primer Premio Darío Guevara de Novela con *La Pelea* (Quito, 2007).³³

Su producción literaria incluye:

POESÍAS

Atardecer sentimental (1966), *El color de la tierra* (1977), *Taca Taca Tan* (1988), *Poesía infantil del Ecuador* (antología, 1989), *El mundo que amo* (antología de poesía infantil iberoamericana, 2005), *El día que me quieras* (antología de poemas de amor, 2008), *Inolvidables* (antología de poesía universal para niños, 2009), *¿Y qué nombre le pondría...?* (poesía para niños, 2011), *Palabritas* (poesía para niños, 2011), *Cantos de mar y sol* (poesía para niños, 2011).

³² IBID, En: <http://franciscodelgadosantos.wordpress.com/category/vida-y-obra/> Consultado el 6 de octubre de 2013

³³ VANEGAS COVEÑA, Op. Cit., p. 49

CUENTOS Y RELATOS

Memorias de un adolescente (relatos, 1981), *Cuentos para niños* (relatos, 1987), *El Reino del Arco Iris y otros cuentos para niños* (relatos, 1992), *Cuando atacan los monstruos* (cuento, 1996), *Mi amigo el abuelo* (cuento, 1999), *Un enano y un gigante* (cuento en verso, 2001), *Pequeña Pequeñita y el cazador cazado* (relato, 2004), *Los sueños de Natalia* (cuento en verso, 2005), *Historias chiquititas* (cuentos en verso, 2008), *Tener una familia* (cuento en verso, 2009), *El niño que amaba las estrellas y otros cuentos para niños* (relatos, 2010), *Los lápices mágicos de Andrea* (cuento en verso, 2011), *Entrevista en las alturas* (cuento en verso, 2011), *El regreso* (cuento, 2012), *Hoy es Navidad* (cuento, 2012), *Sara, la portadora del maíz* (cuento, 2012), *Ya sé lo que quiero ser de grande* (cuento, 2012).

ENSAYOS

Mundo de la literatura infantil (ensayo, 1979), *Ecuador y su literatura infantil* (estudio y bibliografía, 1983), *Contribución al estudio de la literatura infantil latinoamericana* (estudio, 1990), *Aproximación a la lectura* (estudio, 1995), *Animemos la lectura* (propuesta pedagógica, 1998), *Mirada dentro, palabra fuera* (variaciones sobre el tema de la lectura, 2006), *Los trabajos del Señor* (recreación de un fragmento del Génesis, 2011), *Estrategias de promoción lectora* (ensayo, 2012).

2.2 ADALBERTO ORTIZ

(*La tunda para el negrito*)

Novelista, poeta, diplomático y pintor ecuatoriano. Nació el 9 de febrero de 1914 en Esmeraldas, una región marcada por descendencias africanas. A corta edad, Adalberto y su familia se mudaron a Guayaquil y luego a Quito donde realizó sus estudios secundarios y universitarios. Obtuvo el título de Profesor Normalista en 1937.³⁴ Las influencias que marcaron su estilo literario vienen de escritores norteamericanos del siglo XX como: John Steinbeck, John Dos Passos y Henry Miller.³⁵

Su primera novela, *Juyungo*, publicada en 1942, es su obra más famosa y narra las aventuras, costumbres y supersticiones de la sociedad afro-ecuatoriana. Esta obra fue ganadora del Premio Nacional de la Novela en Quito y fue traducida a numerosos idiomas. Su segundo libro: *Tierra, son y tambor: cantares negros y mulatos*, es una colección de poemas con temática afro-esmeraldeña, publicados en México en 1945 y la cual ocupó el segundo puesto entre las obras más publicadas en ese año. Escribió seis novelas más, historias cortas, obras teatrales, numerosos libros de poesía y antologías.³⁶

Adalberto Ortiz fue secretario de la Casa de la Cultura de Guayaquil desde 1951 hasta 1963,³⁷ y también fue diplomático en República Dominicana, México, Paraguay y Francia por un período de 10 años. En 1995, el gobierno de Ecuador le concedió el Premio Nacional “Eugenio Espejo” por la totalidad de sus obras y fue candidato al Premio Nobel

³⁴ Tomado de: http://es.wikipedia.org/wiki/Adalberto_Ortiz. Consultado el 18 de enero de 2014

³⁵ MEDINA, José Ramón. Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina. Caracas: Monte Ávila, 1995, Tomo 3 p. 3515

³⁶ BOTERO, Op. Cit., p. 73

³⁷ MEDINA, Op. Cit., p. 3516

en 2002.³⁸ Adalberto Ortiz murió en Guayaquil, el primero de febrero de 2003, a los 89 años de edad.

El estilo de Ortiz imita los ritmos musicales afro-ecuatorianos, hay preferencias por la onomatopeya, síncopa, folclor negro, erotismo y sentido del humor.³⁹ Además se interesa por lo mágico y por los problemas sociales de su ciudad natal Esmeraldas.⁴⁰ Otra de sus grandes pasiones fue la pintura. Cultivó este arte durante los años cincuenta y utilizó algunas de sus pinturas para ilustrar muchos de sus libros. Sus obras literarias más reconocidas incluyen:

POESÍAS

Tierra, son y tambor (1945), *Camino y puerto de la angustia* (1945), *El vigilante insepulto* (poemario, 1954), *El animal herido* (antología, 1959), *La niebla encendida* (1983).

NOVELAS

Juyungo (1942), *Los contrabandistas* (1945), *El espejo y la ventana* (1967), *La envoltura del sueño* (1982).

CUENTOS Y RELATOS

La mala espalda: once relatos de aquí y allá (1952), *La entundada y cuentos variados* (1971), *Antología del relato ecuatoriano* (1973), *Antología del cuento ecuatoriano* (1974), *Cuento contigo: antología del cuento ecuatoriano* (1993).

TEATRO

El retrato de la otra (1970)

³⁸ BOTERO, Op. Cit., p. 73

³⁹ IBID, p. 73

⁴⁰ GUILLON, Ricardo. Diccionario de la literatura española e hispanoamericana. Madrid: Alianza, 1993 Tomo 2 p. 1182

2.3 RENÁN DE LA TORRE

(Viaje y El Columpio)

Renán de la Torre nació en Ecuador el primero de marzo de 1945 y murió el 8 de abril de 2005. Poeta, narrador y profesor de literatura infantil. Escribió numerosos libros para niños: cuentos, fábulas y adivinanzas. Uno de sus cuentos más famosos es “*Piquiocioso*” escrito en 1974 y ganador del Concurso Nacional de Cuento Infantil patrocinado por el diario El Mercurio. Otro libro reconocido es “*Maritín, la mariposa vanidosa*” premiado en el Concurso Nacional de Fábula para Niños convocado por el mismo diario en 1975.

Junto con Francisco Delgado Santos, fue cofundador y presidente de FELIJ (Fundación ecuatoriana para el libro infantil y juvenil) entre 1974 y 1988.⁴¹ Esta corporación está conformada por escritores e ilustradores dedicados a editar libros infantiles y promover la lectura en niños. Además, han realizado proyectos como el denominado “Casitas de Lectura” y han capacitado a maestros, ilustradores y bibliotecarios.⁴² Su forma de escribir busca cautivar a los niños con historias fantásticas pero sin perder el contacto con la realidad. El mismo Renán de la Torre afirma que la literatura infantil no puede estar desconectada del mundo cotidiano, por el contrario, debe entretener pero a su vez concientizar sobre problemas tan serios como las enfermedades, la muerte, el abandono y la guerra.⁴³

OBRAS PUBLICADAS

Cuentos de espantos y aparecidos (1984), *Como surgieron los Seres y las Cosas* (1986), *Adivinanzas* (1984), *El agua dorada* (1987), *Ecuador, cuentos de mi país* (1996), *El televisor del sol* (1983), *Kiquí, el pollito qui* (1984), *La niña vieja y el tesoro de Brillante* (1984), *Piquiocioso y otros cuentos y adivinanzas* (1990).

⁴¹ BOTERO, Op. Cit., p. 77

⁴² DELGADO SANTOS, Op. Cit., En: <http://franciscodelgadosantos.wordpress.com/2012/12/07/arte-poetica/> consultado el 6 de julio de 2013

⁴³ BOTERO, Op. Cit., p. 78

CAPÍTULO 3

WORD PAINTING

En esta monografía se utiliza el término en inglés *word painting* para referirse a la descripción musical del texto de una canción. Es una expresión ya globalizada y sin una traducción específica al español. Este trabajo pretende demostrar la presencia del *word painting* en las canciones infantiles para voz y piano *Pequeña, pequeñita* del compositor colombiano Jaime León Ferro. Para lograr este objetivo, es indispensable hablar del origen del *word painting* y los diferentes términos que se han utilizado a lo largo de la historia para referirse a esta relación entre música y texto.

El teórico y musicólogo Lawrence Zbikowski, en su libro “Music, Language and Multimodal Metaphor” introduce el término *word painting* o *text painting* y lo define como una técnica de escritura musical que busca la representación literal del texto a través de figuras y motivos estrictamente musicales. El *word painting* permite visualizar palabras o escenas significativas del texto de una canción. Por ejemplo, en el *lied* “Erlkönig” de Franz Schubert (1797-1828), el compositor escribe rápidos tresillos en octavas en el piano para crear una sensación de urgencia y simular el galope de un caballo. Otro ejemplo de *word painting* en la música de Schubert aparece en “Gretchen am Spinnrade” (Margarita en la rueca), donde el piano produce un ostinato rítmico de semicorcheas en la mano derecha que sugiere un movimiento circular, evocando el hilar de una rueca.⁴⁴

El autor Brain W. Draper en su tesis “Text Painting and Musical Style in the Lieder of Fanny Hensel” afirma que el *word painting* es una técnica que busca unir el texto con la música y abarca parámetros musicales como el contorno melódico, armonía, textura, modulaciones, repeticiones, cromatismos, tesituras, y cadencias. El rol del piano en el

⁴⁴ ZBIKOWSKI, Lawrence. Music, Language and Multimodal Metaphor. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009 p. 364-370

género vocal y en el lied es utilizado versátilmente como un medio de *word painting*. Diferentes acompañamientos, armonías y ritmos en el piano pueden facilitar la descripción del texto de determinada canción.

Los temas de la naturaleza son frecuentemente narrados a través de motivos musicales: cantos de pájaros, galopar de caballos, corrientes de agua, vientos y truenos, pueden ser representados a través de ritmos, armonías y melodías características. Además, los sentimientos como “dolor” y “pena” son manifestados por disonancias y tonalidades menores. Contrariamente, sentimientos de alegría y victoria son representados por consonancias y tonalidades mayores.

A lo largo de la historia, el hombre ha buscado la manera de transmitir sus emociones y sentimientos por medio de la música y especialmente a través del género vocal. Desde la antigüedad se ha buscado el ideal de unir la palabra con la música. En la antigua Grecia, la doctrina del *Ethos* relacionó los valores éticos y espirituales con la música. Cada modo griego producía una sensación diferente en el carácter del individuo. Algunos inducían a la guerra, otros al coraje, a la tragedia, a lo celestial, etc. Platón, en su libro *La República* asignó un rol vital al tipo de música que debía ser usada para la enseñanza, por ejemplo el modo dórico expresaba una masculinidad valiente y guerrera y el modo frigio inducía a la vida en paz.

A partir del siglo XVI, con el surgimiento del Humanismo y una elevada sensibilidad por las artes y las letras, los compositores comenzaron a exaltar el significado de las palabras a través de la música. Esta técnica fue notable en la polifonía vocal del Renacimiento, principalmente en los madrigales italianos. Teóricos de la época como Zarlino (1517-1590) y Vicentino (1511-1575) cultivaron la idea aristotélica: “el arte imita a la naturaleza”. Zarlino argumentaba que este concepto debía ser aplicado a la música y a la retórica, mientras que Vicentino afirmaba que la función de la música era expresar las ideas, las pasiones y los afectos.⁴⁵

⁴⁵ SADIE, Stanley. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 1980, Vol. 20, p. 528-529

Por otra parte, los humanistas alemanes de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, fueron los primeros en clasificar los diferentes recursos de la *música poética*.⁴⁶ Uno de ellos fue el teórico Joachim Thuringus, quien clasificó las palabras que pueden ser expresadas o “pintadas” a través de la música, en tres categorías: palabras de afectos (llorar, reír, tener compasión), palabras que expresan movimiento y lugares (saltar, descender, cielo, abismo), y palabras de tiempo y números (rápidamente, dos veces).⁴⁷

En el Barroco, compositores como J. S. Bach y F. Handel también relacionaron la música con el texto. Uno de los ejemplos más conocidos es el *Mesías* de Handel en el aria *Every valley*, cuyo texto dice: “*Every valley shall be exalted, and every mountain and hill made low; the crooked straight, and the rough places plain*” (“Todo valle será elevado, toda montaña y colina bajará, el terreno escarpado será plano, y el escarpado una llanura” Isaías 40, 4). La palabra “*exalted*” corresponde a una melodía ascendente, “*mountain*” y “*hill*” forman picos melódicos, mientras que “*low*” representa una nota grave. “*Crooked*” tiene más movimiento, utilizando corcheas, y “*straight*” está sobre una nota larga. “*Rough places*” se describe a través de notas cortas y separadas y “*plain*” con varias notas largas.⁴⁸

Ejemplo 1: Aria de el *Mesías* de Handel: “*Every valley*”



Por otro lado, los compositores del Romanticismo (1820-1900) buscaron crear música que evocara y explorara los sentimientos humanos. Algunos idealistas románticos insistían en que la música debía existir para su propio propósito y no asociada con ideas extra-

⁴⁶ *Música poética* fue un término aplicado a las composiciones musicales de los siglos XVI y XVII en las escuelas alemanas. Era natural para los teóricos hacer analogías entre la música y la poesía.

⁴⁷ SADIE, Op. Cit., p. 529

⁴⁸ Figuralismo: Barroco. Tomado de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Figuralismo>. Consultado el 8 de marzo de 2014.

musicales. Sin embargo, otros compositores buscaban con su música imitar la naturaleza y describir las escenas cotidianas del ser humano.⁴⁹ El *Lied* ocupó un lugar muy importante en la música del Romanticismo y está relacionado estrechamente con el *word painting*. Compositores como Schubert, Schumann y Brahms supieron cultivar este género y utilizaron esta técnica en sus más sublimes composiciones. Con una exquisita relación entre música y texto, estos compositores lograron plasmar el significado del texto en la música, contribuyendo enormemente a la literatura vocal del siglo XIX. En *Suleika I*, de Schubert y con texto de Goethe, se observa cómo el compositor describe la brisa en la parte del piano, imitándola en sus compases introductorios con un pasaje ascendente, comenzando por debajo del tempo real y acelerando al final del tercer compás. Las primeras frases de *Suleika* son: *was bedeutet die Bewegung? Bringt der Ost mir frohe Kunde?* (*¿Qué significa este movimiento?, ¿Me trae el Este alegres noticias?*). Aquí, el piano continúa evocando la brisa y a la vez produciendo una sensación de incertidumbre al esperar noticias de un amado.⁵⁰

Ejemplo 2: *Suleika I*, Schubert.

The image displays a musical score for 'Suleika I' by Franz Schubert. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line (Singstimme) and the piano accompaniment (Pianoforte). The vocal line is in G major and 3/4 time, with the tempo marking 'Etwas lebhaft.' and the year '1821.' in the upper right. The piano accompaniment begins with a bass line marked 'Mit Verschiebung.' and 'pp' (pianissimo), featuring a rhythmic pattern that mimics a breeze. The second system shows the vocal line with the lyrics 'Was be - deu - - tet die Be - we - gung?' and the piano accompaniment marked 'sempre legato' and 'pp'. The piano part continues with a steady, flowing accompaniment.

⁴⁹ WOLD, Milo, et al. *An Outline History of Western Music*. Boston: McGraw-Hill, 1998, p. 138

⁵⁰ KATZ, Martin. *The Complete Collaborator, the pianist as partner*. New York: Oxford University Press, 2009, p. 65

Durante el período romántico surgió la *Música de Programa* que está muy ligada al *word painting*, aunque la anterior es puramente orquestal. Algunos ejemplos de esta técnica son: la “Sinfonía Fantástica” de Berlioz, los “Poemas Sinfónicos” de Liszt, “Cuadros de una Exposición” de Mussorgsky, “Aprendiz de Brujo” de Paul Dukas y “Don Juan” de Richard Strauss, entre otros. Estos títulos programáticos sugirieron un grado de pensamiento extra-musical que guiaron las composiciones de la época.

Los Impresionistas como Debussy y Ravel fueron influenciados por la literatura y pintura francesa. La poesía de Verlaine, las pinturas de Monet y los temas orientales jugaron un papel trascendental en sus composiciones. El *word painting* aparece en muchas de sus obras, como por ejemplo *Pelléas et Mélisande* (1902) de Debussy y *Mélodies hébraïques* (1914) de Ravel.⁵¹

Los compositores del siglo XX expandieron la relación entre texto y música empleando la voz como recurso sonoro para ser fragmenta y combinada con medios electrónicos. Algunos ejemplos son *La Fabbrica Illuminata* (1964) de Luigi Nono, *Visages* (1961) de Luciano Berio y *Momento* (1961) de Stockhausen.⁵²

⁵¹ WOLD, Op. Cit., p. 138

⁵² RANDEL, Don Michael. The New Harvard Dictionary of Music. Cambridge, 1986, p. 842

3.1 EL *WORD PAINTING* EN EL CICLO DE CANCIONES

INFANTILES *PEQUEÑA, PEQUEÑITA*

El Maestro colombiano Jaime León Ferro, también utilizó el *word painting* en sus canciones con el fin de unir la poesía con la música. En este ciclo *Pequeña, pequeñita*, el *word painting* suministra un ritmo orgánico y fluido a las canciones, donde se refleja la ingenuidad del texto junto con la simplicidad y claridad de la música, demostrando así el ingenio del compositor. Los ejemplos que se utilizan en el siguiente análisis musical han sido tomados de la Edición Mundo Arts.⁵³

3.1.1 *PEQUEÑA, PEQUEÑITA*

Este poema fue escrito por Francisco Delgado Santos y publicado por primera vez en la antología de poemas *El agua dorada*, un libro editado por la Fundación ecuatoriana para el libro infantil y juvenil (FELIJ) en Quito, 1987. El Maestro Jaime León compuso la música de este poema el 18 de febrero de 1986. La tonalidad utilizada es Sol Mayor, la métrica es $\frac{3}{4}$ y el tempo es *Valse lento*, negra=110. El número de compases presenta algunas incongruencias con la publicación de Mundo Arts que tiene 82 compases y el manuscrito muestra 85. El rango vocal va desde D4 hasta G5. La forma es: A-Interludio-B-A. La letra de *Pequeña, pequeñita* se presenta a continuación:

⁵³ CAICEDO, Patricia. La Canción Artística Colombiana. Jaime León: Análisis y compilación de su obra para voz y piano. Barcelona: Mundo Arts, 2009, Vol. 2, 133 p.

*Soy todavía pequeña,
pequeña, pequeñita,
pero ya puedo andar
como una señorita
aunque, de vez en cuando
se enreda mi escaipín,
corro por la cocina,
la sala y el jardín.*

*Cuando siento llegar
a papi del trabajo,
no corro si no vuelo
escaleras abajo,
pero como él es alto
sólo abrazo sus piernas
y escondo mi carita
entre sus manos tiernas.*

*Ya pinto las paredes
como una artista
y me muero de miedo
cuando hablan del dentista,
porque a pesar de todo,
como mi muñequita
soy todavía pequeña,
pequeña, pequeñita.*

Pequeña, pequeñita comienza con una introducción de 8 compases en el piano, dividida en 2 frases similares de 4 compases cada una. La mano derecha sigue un patrón rítmico de negra, dos corcheas y negra, siempre en triadas ascendentes, y la mano izquierda va acompañando en ritmo de vals con negra y blanca. Al final de esta corta introducción (c.8), aparece un cambio rítmico-melódico en la mano derecha que sutilmente nos prepara para la aparición de la voz. Armónicamente, se encuentra la progresión: I-ii-V₇-I.⁵⁴

⁵⁴ IBID, p. 74

Ejemplo 3: *Pequeña, pequeñita*, c. 1-8.



En el compás 9, la voz presenta la primera estrofa de 8 compases, del tipo antecedente-consecuente, con un rango melódico de octava, donde la voz se mueve principalmente por saltos de terceras y cuartas. El piano ofrece un acompañamiento de vals que genera colores armónicos caracterizados por acordes con séptimas. Se usa la síncopa en la melodía (c. 13-14)⁵⁵ lo cual crea gran variedad rítmica y está estrechamente relacionada con el texto (*pero ya puedo andar como una señorita*). Este es un claro ejemplo de *word painting* donde la síncopa de la melodía en terceras imita el caminar de una joven vanidosa. El piano suena una escala ascendente en el compás 16, que sirve como puente para conectar la siguiente estrofa.

Ejemplo 4: *Pequeña, pequeñita*, c. 13-14.



La segunda estrofa (c. 17-24) está conformada por un período paralelo de 8 compases donde se repiten los mismos motivos rítmico-melódicos con un texto diferente. Se conserva la misma armonía durante todo el período, con pequeñas variaciones en el

⁵⁵ IBID, p. 74

acompañamiento. Es importante resaltar cómo el compositor utiliza reiterados saltos de tercera y cuarta en la melodía para describir movimientos y agitación que describen fielmente el texto en esta sección: *aunque de vez en cuando se enreda mi escarpín... corro por la cocina, la sala y el jardín.*

El piano es parte esencial en este período, ya que interactúa con la voz y mantiene un ritmo de vals, lo que da fluidez a la melodía. Es importante resaltar cómo la parte del piano se intensifica notoriamente cuando el texto describe a una niña corriendo; abandona así el ritmo de vals y utiliza corcheas en la mano derecha, además de un ostinato sincopado en la mano izquierda. La presencia de acentos y acordes de dominante son otro ejemplo de *word painting*, para describir la agitación del momento.

Ejemplo 5: *Pequeña, pequeñita*, c. 17-24.

The image displays a musical score for the song 'Pequeña, pequeñita'. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 17-24. The lyrics are: 'aun-que de vez en cuan-do se en re-da mi es-car-pin'. The piano part is marked *mf* and features a steady accompaniment with some syncopation. The second system shows measures 25-32. The lyrics are: 'co-ro por la co-ci-na la sa-la y el jar-dín'. The piano part becomes more rhythmic and agitated, with a 'rit' marking. Below the piano part, chord symbols are provided for both systems: I, V₇/ii, ii, V₇.

El siguiente período (c. 25 - 32)⁵⁶ es irregular, ya que se presentan dos frases de 3 y 5 compases respectivamente. La voz se mueve diatónicamente con saltos de terceras y una quinta justa al final del período imita el texto que dice: *...a-ba-jo*. Jaime León utiliza la hemiola en los compases 29 y 30 para producir un efecto de 6/8 y dar la sensación de volar, de acuerdo con el texto. El piano imita el carácter de la voz, y ayuda así a describir el pasaje.

⁵⁶ IBID, p. 75

Ejemplo 6: *Pequeña, pequeñita*, c. 29-30.

Musical score for Example 6, measures 29-30. The top staff shows a vocal line with the lyrics "vue-lo vue-lo vue-lo vue-lo". The bottom two staves show piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

En el compás 33, aparece un nuevo período de 8 compases.⁵⁷ El compositor utiliza el *word painting* al escribir arpeggios ascendentes en la voz y el piano para describir cómo la pequeña niña trata de alcanzar a su padre para darle un abrazo. Luego, el contorno de la melodía desciende diatónicamente cuando el texto describe cómo la pequeña sólo alcanza las piernas de su padre y así esconde su carita entre sus manos tiernas. La secuencia armónica es la siguiente: I - V/ii - IV - V₇ - I.

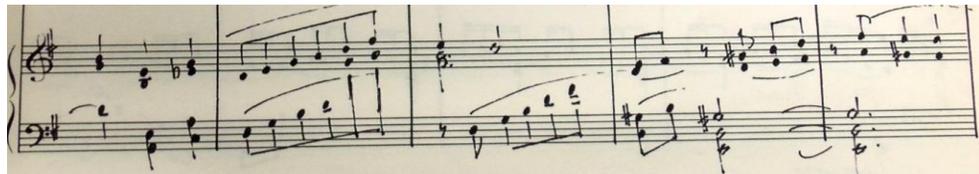
Ejemplo 7: *Pequeña, pequeñita*, c. 33-40.

Musical score for Example 7, measures 31-40. The top staff shows a vocal line with the lyrics "es-ca-le-ras a-ba-jo pe-ro-co-mo-el es-al-to so-lo-a-bra-zo" and "sus pier-nas y.es-con-do mi ca-ri-ta en-tre-sus ma-nos tier-nas". The bottom two staves show piano accompaniment with dynamic markings *mf* and *f*.

⁵⁷ IBID, p. 75

A continuación, aparece un interludio en el piano (c. 41 - 54) que sirve como puente para conectar la sección A con la B.⁵⁸ Este interludio instrumental evoca la melodía principal, que es presentada en tercetas y con mayor riqueza armónica y rítmica. En esta sección, existe una discrepancia entre el manuscrito original y la partitura publicada por Mundo Arts. La última omite los compases 49 y 50. Tal vez se deba a un error de imprenta ya que la omisión de estos dos compases desintegra la estructura simétrica del interludio, la cual, de acuerdo con el manuscrito original, presenta 2 períodos de 8 compases cada uno (c. 41-48, 49-56).

Ejemplo 8: *Pequeña, pequeñita*, c. 48-52.



Manuscrito



Mundo Arts

En el compás 55, el piano produce unos acordes en bloque que sirven como puente para modular a Mi Mayor y presentar la sección B en esta nueva tonalidad (ejemplo 9).⁵⁹ En el

⁵⁸ IBID, p. 75-76

⁵⁹ IBID, p. 76

compás 59, el piano imita la última frase de la voz en forma de eco cuando dice: “*como una artista*” (ejemplo 10).⁶⁰

Ejemplo 9: *Pequeña, pequeñita*, c. 55-57.

Musical score for Example 9, measures 55-57. The score is in G major and 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest in measure 55, followed by the lyrics "ya pin-to las pa-re-de" in measure 56. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with a forte (*f*) dynamic marking.

Ejemplo 10: *Pequeña, pequeñita*, c. 56-60

Musical score for Example 10, measures 56-60. The score is in G major and 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins in measure 56 with the lyrics "ya pin-to las pa-re-des co-mo_u na_ar-tis-ta" in measure 57. The piano accompaniment includes chords and moving lines, with a forte (*f*) dynamic marking in measure 56 and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in measure 57. The piano part includes a trill in measure 58 and a decrescendo (*dim...*) in measure 59.

⁶⁰ IBID, p. 76

A continuación, Jaime León utiliza el recurso del cromatismo en el piano para pasar sorpresivamente a Mi menor, oscureciendo la armonía y resaltando el texto que narra uno de los miedos más grandes de la niña: el dentista. El piano expresa ese miedo a través de motivos rítmico-melódicos repetitivos en semicorcheas, produciendo ansiedad y tensión, mientras la melodía mezcla subdivisión binaria y ternaria para resaltar la frase que dice: “y me muero de miedo”.

Ejemplo 11: *Pequeña, pequeñita*, c. 60-62.

The image displays a musical score for the piece 'Pequeña, pequeñita'. The top staff is the vocal line, featuring a melody with a triplet of eighth notes. The lyrics are: 'y me mue-ro de mie-do cuan-do ha-blan del den-tis-ta'. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure. The bottom section shows the piano accompaniment, starting with a *dim...* marking and a *mf* marking. The piano part consists of a descending chromatic line in the right hand, primarily using eighth notes, and a more active left hand.

En el compás 63, el piano presenta una progresión descendente, marcada por semicorcheas en la mano derecha, que sirve de puente para conectar el Tempo Primo (c. 65). Este es el mismo material temático de la introducción que nos prepara para la recapitulación o sección A. Esta vez, la frase de la introducción aparece acelerada, con una intensidad rítmica mayor.⁶¹

⁶¹ IBID, p. 77

Ejemplo 12: *Pequeña, pequeñita*, c. 63-68

The image shows a musical score for the piece "Pequeña, pequeñita" from measures 63 to 68. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 63, features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes dynamic markings of *mf* and *p*, and a *rit.* (ritardando) marking. The tempo marking "Tempo I°" is placed above the piano part. The second system, starting at measure 66, features a vocal line with lyrics: "por - que_a-pe-sar de to - do có-mo". The piano accompaniment continues with a *rit.* marking. The tempo marking "Lento" is placed above the vocal line.

En el compas 69, *Lento*, aparece la recapitulación en Sol Mayor, donde se presenta la misma melodía de la exposición con diferente texto. En estos instantes, la niña abandona sus fantasías (modulaciones) y reflexiona sobre su realidad (regreso a la tónica): “*porque a pesar de todo...soy todavía pequeña*”. El *word painting* aparece nuevamente en la melodía donde describe la palabra “*pequeña*” (c. 73) con un intervalo de quinta justa descendente.

Ejemplo 13: *Pequeña, pequeñita*, c. 69-75.

The image shows a musical score for the song "Pequeña, pequeñita". It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 66, is marked "Lento". It features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff. The lyrics for this system are "por - que, a - pe - sar de to - do có - mo". The piano accompaniment includes a "rit." (ritardando) marking. The second system, starting at measure 71, is marked "Molto lento". The vocal line continues with the lyrics "mi mu - ñe - qui - ta soy to - da - via pe - que - ña pe - que - ña pe - que - ñi - ta". The piano accompaniment includes markings for "molto rit..." and "pp" (pianissimo).

El piano acompaña la voz produciendo acordes en bloque, con pequeños motivos musicales de la introducción y disminuyendo la actividad rítmica con el fin de evocar un ambiente tranquilo y sereno. Esta tierna canción infantil concluye con una nota larga en la voz y un arpeggio de Sol Mayor con séptima mayor en el piano.

3.1.2 EL MUÑECO DORMILÓN

Francisco Delgado Santos es el autor de este poema, publicado por primera vez en la colección *El agua dorada* en Quito, 1987. Fue musicalizado por el Maestro León el 9 de febrero de 1986. La tonalidad es Fa Mayor, la métrica 4/4 y el tempo es *andantino* negra=120. La canción tiene 75 compases y el rango melódico va desde C4 hasta F5. La forma es A-B. El texto de la canción se presenta a continuación:

[Hablado]

Cuando yo estaba en la escuela
me gustaba una canción
que relataba la historia
del niño dormilón:

*Érase una vez un niño
pequeñito y remolón
que no quiso levantarse
para estudiar su lección;
y como jamás hiciera
caso a papá ni a mamá,
lo convirtió una extranjera
en muñeco dormilón.*

[Hablado]

Cuentan que a partir de entonces
se oye cantar este son:

*Pim, pirín, pirín, pompón
ponte saco y pantalón
sal de la cama pequeño
pim, pirín, pirín, pompón.
Ya no debes tener sueño
ponte saco y pantalón*

[Hablado]
Pedacito de granuja,
si no estudias la lección,
te convertirá la bruja
en muñeco dormilón.

*Pim, pirín, pirín, pompón
ponte saco y pantalón
sal de la cama pequeño
pim, pirín, pirín, pompón.
Ya no debes tener sueño
ponte saco y pantalón*

Esta canción es de carácter jocoso, juguetón y de gran riqueza rítmica. *El muñeco dormilón* es una ronda infantil que cuenta la historia de un niño muy perezoso que no quería levantarse para ir a estudiar y, por no hacerlo, una bruja lo convirtió en un muñeco dormilón. De alguna manera, deja un mensaje a los niños perezosos y traviosos que no desean ir a la escuela. Un elemento distintivo en esta canción es la parte hablada, ausente en las demás canciones del ciclo. Esta característica hace muy divertida la pieza y a su vez atractiva para el público. En una entrevista hecha a Jaime León, el compositor nos informa del origen de esta característica en la canción: “Esto viene de la poesía. Por ejemplo, mira la parte hablada en la partitura de *Muñeco Dormilón*. Así fue cómo el poema me fue entregado y comencé a estudiarlo y se me ocurrió que la presentación debía ser hablada. Esto vino inconscientemente. Yo leí el poema y fue todo. Hay cierta literatura o poesía que inmediatamente me llega con música”.⁶²

El tratamiento del piano es muy interesante en esta canción ya que, a pesar de que está destinado principalmente a acompañar, exhibe atractivas células donde se presentan abundantes síncopas, hemiolas y desplazamientos métricos. Armónicamente, la canción es puramente tonal con progresiones de I-IV-V-I. Utiliza constantemente acordes con sextas,

⁶² BOTERO, Op. Cit., p. 234

séptimas y novenas. El acompañamiento del piano evoca el ritmo de bambuco, con su característico acento en el tercer tiempo.⁶³

Ejemplo 14: *El muñeco dormilón*, c. 5-8.



La canción comienza con una introducción de 4 compases en el piano. Posee un carácter dulce, inocente y picaresco que contrasta fuertemente con la sección de bambuco en el compás 5. La introducción contiene dominantes secundarias que conducen hasta la cadencia, con una fermata en la dominante.

Ejemplo 15: *El muñeco dormilón*, c. 1-4.

Ad libitum (Hablado)

Cuando yo estaba en la escuela... me gustaba una canción... que relataba la historia del niño dormilón

⁶³ CAICEDO, Op. Cit., p. 78

La forma de esta canción es A-B. La sección A (compás 9) está conformada por dos períodos de 8 compases cada uno. El primer período es de tipo pregunta y respuesta; la línea melódica se mueve por grado conjunto y por terceras menores. El piano produce un ritmo similar al bambuco utilizando solamente los grados I y V₇. En el segundo período, la parte del piano es más enérgica, con muchos cambios rítmicos, síncopas y hemiolas que definitivamente nos dan la sensación de estar en un métrica de 6/8. De hecho, Jaime León modifica su escritura para aclarar el ritmo binario compuesto. En el compás 21, el *word painting* se ve reflejado en la armonía cuando utiliza un acorde disminuido (vii/V) para resaltar la palabra “extranjera”, o más bien la bruja de la historia.⁶⁴

Ejemplo 16: *El muñeco dormilón*, c. 9-24.

Andantino

5 E - ra-se_u-na vez un ni - ño pe-que -

11 ñi - to_y re - mo - lón que no qui - so le van - tar - se pa ra_es - tu

⁶⁴ IBID, p. 79

15
diar su lec-ción y co-mo ja-más hi-cie-ra ca-so a pa-pá o_a ma-má

20
lo con-vir tió_u-na_ex-tran-je-ra en mu-ñe-co dor-mi-lón

El recurso hablado de la voz aparece nuevamente en el compás 26, el cual prepara la aparición del estribillo: *cuentan que a partir de entonces se oye cantar este son*. Esta sección hablada es acompañada por el piano con acordes de tónica (Fa Mayor) con sexta y novena. En el compás 30, aparece la sección B, con el estribillo “*pim pirín, pirín pompón, ponte saco y pantalón*”, que continuará a lo largo de la canción. La voz y el piano se encuentran en el mismo registro, por lo cual el compositor escribe una dinámica de *ppp* para el piano, con el fin de resaltar la voz. Esta sección es muy rítmica y sincopada, escrita ahora en 6/8, donde el patrón rítmico del piano es una negra con puntillo. La voz, por otra parte, canta la nota más baja de la canción (C4) lo cual puede ser demandante para la cantante.⁶⁵

⁶⁵ IBID, p. 79-80

Ejemplo 17: *El muñeco dormilón*, c. 30-37.

The image displays a musical score for the song "El muñeco dormilón". It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 26, features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "(Hablado)" and "Con ritmo". The lyrics are: "Cuentan que a partir de entonces se oye cantar este son... Pim-pi - rin pi - rin pon pon pon - te". The piano accompaniment is marked "ppp" and features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the treble line. The second system, starting at measure 32, continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "sa - co, y pan - ta - lón pin pi - rin pi - rin - pom pon - pon te sa co, y pan - ta - lón". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, ending with an ascending arpeggio in the bass line.

Los últimos cuatro compases de la canción aparecen como un eco del estribillo: *pin pirín pirín pom pom...* cada vez más *piano*, hasta desvanecerse. El piano acompaña armónicamente con los grados ii, iii y vi, utilizando una dinámica *ppp* y terminando con un arpeggio ascendente en la tónica de Fa Mayor. La parte hablada y el sorprendente ritmo de bambuco en esta canción, hacen del *Muñeco Dormilón* una pieza muy fácil de disfrutar.

3.1.3 VIAJE

El texto de *Viaje* fue escrito por Renán de la Torre y hace parte de la recopilación de poemas publicados en *El agua dorada* (Quito, Ecuador, 1987). Fue musicalizado por Jaime León el 9 de febrero de 1986. La tonalidad es Mi Mayor, escrito en 4/4 y marcado como *Lento espressivo*. Contiene 31 compases, con un rango melódico que va desde E4 hasta E5 en la voz. La canción habla de un niño sin hogar que se queda dormido en la calle y, en medio de un lindo sueño, recibe la muerte:

*En la calle triste
cual si fuese cuna,
se durmió mi niño
bajo de la luna.*

*Se durmió soñando,
morado de frío,
que iba sin barco
llevándose el río.*

*Y en su extraño sueño
desnudo subía,
por cauces fugaces
de azul melodía.*

*Y allá, en la distancia,
mil seres de espuma,
besaron su cuerpo
vestido de luna.*

Es una de las canciones más cortas y conmovedoras del ciclo *Pequeña, pequeñita*. Tiene un carácter triste y hasta fúnebre. El piano empieza con una introducción de 6 compases, evocando la música impresionista de Debussy con quintas paralelas en el piano y con la ausencia de la tercera en los acordes de los primeros dos compases. En el compás 3, aparece el V/V que conduce a la dominante y ésta, a su vez, resuelve a la tónica en el compás 5 (Mi Mayor con 7, 9 y 13).

Ejemplo 18: *Viaje*, c. 1-5.

I ii I V₇/V V₇ I

La voz entra en el compás 7, con una frase de 4 compases que es repetida por el piano en el compás 11. El rango melódico del canto en esta frase es de una octava (E4 - E5) y la línea melódica se mueve por grado conjunto, saltos de terceras y cuartas. Cuando el piano imita la melodía, encontramos acordes con extensiones (séptimas, novenas, undécimas y decimoterceras) y acordes prestados de otras tonalidades, creando así una atmosfera de ensueños.⁶⁶

Ejemplo 19: *Viaje*, c. 11-14.

⁶⁶ IBID, p. 82

El segundo tema (*mosso*) es más atractivo y tiene un nuevo componente: los tresillos de negra en la línea vocal (c. 16, 18) los cuales acentúan las palabras más importantes del texto y crean una tensión dramática en la canción.⁶⁷ El piano acompaña con acordes de negras y en dinámica *forte*, con un pequeño *ritardando* y *decrescendo* al final de la frase (c. 18). En este instante, es posible observar el uso del *word painting*, donde sus acordes agudos, ascendentes y cada vez más lentos, describen el movimiento del agua que se lleva al niño: “...iba sin barco llevándose el río”.

Ejemplo 20: *Viaje*, c. 15-18.

La tercera estrofa del texto está conformada por cuatro compases (19 - 22) donde la línea vocal rescata fragmentos melódicos utilizados anteriormente (c. 7), esta vez, usando texto y dinámica diferentes. En el compás 21, aparece nuevamente el ritmo compuesto, esta vez en tresillo de corcheas, dando mayor interés a la línea melódica y describiendo el texto: “*por cauces fugaces*”. Este efecto produce una sensación de agitación de la melodía. En el compás 19, la armonía favorece la medianta (Sol sostenido menor) y se destacan las quintas paralelas en la mano izquierda del piano enfatizando el texto que dice: “*y en su extraño sueño*”. En esta sección, los acordes ascendentes del piano exaltan el texto que describe cómo el niño llega al cielo.

⁶⁷ IBID, p. 83

Ejemplo 21: *Viaje*, c. 19-22.

19
 y_en su_ex tra-ño sue-ño des - nu do su bi-a por cauces fu ga-ces de_a - zul me lo-dí-a
p

En el compás 23, aparece la coda con una armonía más placentera que nos lleva a imaginar el triste niño llegando a un lugar fantástico, tal vez el paraíso. Esta armonía es proporcionada por el piano, que toma acordes prestados de otras tonalidades que le dan un toque de frescura y colorido a esta canción. Por ejemplo, en el compás 28, aparece un acorde de Sol Mayor, que es el tercer grado (III) del paralelo menor de Mi Mayor. Por otro lado, el piano imita el texto a través de la dinámica que va en *diminuendo* hasta *ppp* para expresar: “y allá, en la distancia, mil seres de espuma besaron su cuerpo vestido de luna”. La canción termina felizmente con los grados ii_7 y I en la tonalidad de Mi Mayor.

Ejemplo 22: *Viaje*, c. 23-31.

23
 y_a-llá en la dis-tan-cia mil se-res de_es-pu-ma
sf *p* *dim...* *pp*

27
 be-sa ron su cuer-po ves - ti-do de lu-na
pp *Arpegiando rit.* *pp* *ppp*

3.1.4 CABALLITO DE MADERA

Francisco Delgado Santos es el autor del poema *Caballito de Madera*, el cual pertenece a la colección de poemas *El Agua Dorada* publicado en Quito, Ecuador, 1987. El Maestro Jaime León compuso la música el 15 de febrero de 1986 y la tonalidad que utilizó fue La Mayor, con una breve modulación a Mi Mayor en el tema B. La métrica es 2/4, con una sección en 3/4 (*Lento*). Esta pieza musical contiene 122 compases y el rango melódico de la voz es de E4 a F#5. La forma es A-B-A, con una corta introducción, interludio y coda presentada por el piano. El texto cuenta la historia de un niño y su caballito de madera:

*Caballito de madera
valiente y noble alazán,
compañero de mis sueños
de jinete y capitán.*

*Tan pronto dejo la escuela
corro a buscarte en mi hogar
y te enseñé castellano
antes de hacerte trotar.*

*Cuando cabalgo en tu cuerpo
conquisté reinos de amor
y siento que poco a poco
me voy haciendo señor.*

*Juntos vamos por el campo
entonando una canción
que suena linda y sincera
porque es flor del corazón.*

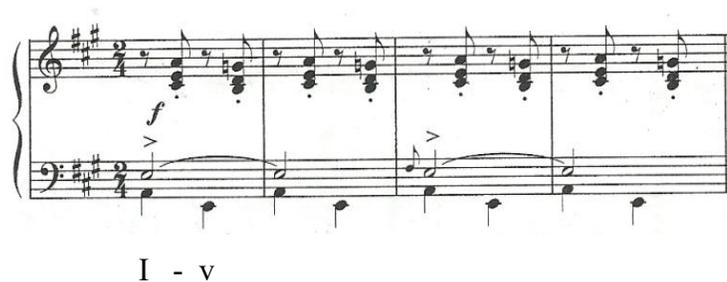
*Somos amigos del viento,
las cometas y las hadas,
a nuestro paso despiertan
las princesas encantadas.*

*Pelemos, como en los cuentos,
contra un ogro comelón
y contra un duende perverso
disfrazado de dragón.*

*Vivimos mil aventuras
contigo, fiel Alazán,
sueños que vienen al paso
y que al galope se van...*

El piano comienza la canción con 4 compases introductorios, muy rítmicos y alegres.⁶⁸ Los acordes de la mano derecha van en contratiempo con el bajo, siempre en staccato y sonando los acordes de tónica y dominante menor. La mano izquierda consta de una nota sostenida y un ritmo de negras en el bajo que se mueven por intervalos de cuartas descendentes. Este bajo, junto con el contratiempo, describe el galope del caballo; además, en el tercer compás, encontramos una apoyatura que contribuye a esta sensación de marcha. Este tipo de acompañamiento en el piano evoca el ritmo de polka, surgido a mediados del siglo XIX en Europa y utilizado por compositores de música erudita como Smetana y Dvorak. Es posible identificar el uso del *word painting* a lo largo de esta canción. La función del piano es clara: imitar la marcha o el elegante galope de un caballo (intervalos de cuartas en el bajo).

Ejemplo 23, *Caballito de madera*, c. 1-4.



La primera frase musical, de 8 compases (c. 5 - 12), está compuesta por figuras rítmicas de corcheas, semicorcheas y un tresillo de corchea. Esta frase está dividida en dos semifrases de 4 compases cada una. El rango melódico es de una octava (E4 – E5) y la voz se mueve

⁶⁸ IBID, p. 84

por grado conjunto, terceras, quintas, y su máximo intervalo es el de una séptima. El piano sigue produciendo el mismo acompañamiento de la introducción con una armonía básica de IV-V-I.

Ejemplo 24: *Caballito de madera*, c. 5-12.

The image shows a musical score for the song "Caballito de madera". It consists of two systems of music. The first system starts with the tempo marking "Con alegría" and a metronome marking of 120. The music is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with the lyrics "Ca-ba - lli - to de ma - de-ra va -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The second system starts at measure 7 and continues with the lyrics "lien - te, y no - ble, a - la - zán com - pa - ñe - ro de mis sue - ños de ji - ne - te, y ca - pi - tán." The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, though there is a noticeable change in articulation and dynamics as described in the text.

Del compás 16 al 23, la articulación del piano cambia notablemente.⁶⁹ Se abandona el ritmo de galope por un estilo más *legato*, en 3/4. En este instante, el texto habla del niño que sale ansioso de la escuela, con deseos de llegar pronto a su casa para jugar con su caballito de madera. Este cambio de articulación y métrica posiblemente exprese la relación de lejanía que tiene el niño con su caballo. En el compás 23, el piano retoma el ritmo de galope para introducir la próxima estrofa del poema.

⁶⁹ IBID, 84-85

Ejemplo 25: *Caballito de madera*, c. 16-23.

The image displays a musical score for the song 'Caballito de madera'. It consists of three systems of music. The first system shows a vocal line with lyrics: 'Tan pron-to de-jo la es - cue-la co-rro a bus - car-te en mi ho-'. The second system shows a piano accompaniment with chords and a bass line. The third system starts at measure 19 and includes a vocal line with lyrics: 'gar y te en - se - ño cas - te - lla - no an - tes de ha - cer - te tro - tar.' and a piano accompaniment. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

La siguiente estrofa (C. 26) contiene un período musical de 10 compases y muestra como elemento nuevo los tresillos de negra en la línea vocal (c. 31 - 32).⁷⁰ Este nuevo elemento rítmico, producto del *word painting*, trata de expresar el texto: *y siento que poco a poco me voy haciendo señor*; los tresillos de negra dan la sensación de elongación en el ritmo y la melodía ascendente que acompaña a estos tresillos nos indica el deseo del niño de convertirse en todo un señor. El piano, presenta un ritmo sincopado con una melodía ascendente en el mismo registro de la voz, proponiendo un carácter subordinado en el pasaje.

⁷⁰ IBID, p. 85

Ejemplo 26: *Caballito de madera*, c. 31-33.

Musical score for Example 26, measures 31-33. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a long melisma over the words "y sien-to que po-co a po-co". The piano accompaniment consists of a treble and bass clef. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment, while the treble clef has chords and melodic fragments.

En el compás 36, aparece el interludio del piano, que consta de 27 compases y ofrece reminiscencias de las estrofas anteriores. El piano toca la misma melodía de la voz (c. 36-44) en bloques de acordes y con un bajo que se mueve en corcheas, con intervallos de sextas ascendentes y octavas descendentes.

Ejemplo 27: *Caballito de madera*, c. 36-44.

Musical score for Example 27, measures 35-44. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 35 with the words "voy ha-cien-do se - ñor." and includes a triplet. The piano accompaniment starts at measure 36 with a "Solo" section marked "f". The piano part features a treble and bass clef. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment, while the treble clef has chords and melodic fragments. The score ends at measure 44.

En el compás 45, es importante resaltar la aparición de un bajo ostinato en staccato, que acompaña la melodía de la mano derecha durante 14 compases (45 - 58). Este ostinato sólo usa dos notas, la y mi, y produce la sensación de los acordes de tónica y dominante por cada compás. El material melódico de la mano derecha es nuevo, escrito con acordes en bloque en estado fundamental. Como lo menciona la musicóloga Sofía Botero en su tesis sobre la música de Jaime León, esta melodía nos recuerda las películas del viejo oeste con sus vaqueros que cabalgan en terrenos hostiles y desconocidos; una música llena de sonidos exóticos y complejidades rítmicas.⁷¹

Ejemplo 28: *Caballito de madera*, c. 41-58.

The musical score for 'Caballito de madera' (measures 41-58) is presented in three systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score is written for piano, with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. The left hand features a staccato ostinato pattern of alternating G and E notes. The right hand plays a melody consisting of chords in the fundamental position. The first system (measures 41-46) shows the initial entry of the ostinato and the melody. The second system (measures 47-52) continues the pattern. The third system (measures 53-58) concludes the passage, with a 'dim.' marking in the final measure.

⁷¹ BOTERO, Op. Cit., p. 177

En el compás 59, aparece un *ritardando* y *diminuendo* que nos introduce a un nuevo tema, en métrica ternaria, en movimiento lento y en la tonalidad de Mi Mayor. Esta nueva sección, empieza con 4 compases de piano solo, donde el instrumento produce un acorde sostenido en la mano derecha y una melodía fragmentada en el bajo.⁷² En el compás 67, aparece la voz con una tierna melodía que contiene un rango melódico de octava y una línea melódica que se mueve por grado conjunto, terceras y cuartas. Es interesante ver cómo el piano acompaña cercanamente a la voz con un ritmo pausado de negras y en movimiento contrario a la voz. Este nuevo acompañamiento está fundado en el significado del texto: *juntos vamos por el campo, entonando una canción que suena linda y sincera.*

Ejemplo 29: *Caballito de madera*, c. 65-72.

65

Jun - tos va - mos por el cam - po

I V₇

69

en - to - nan - do, u - na can - ción que sue - na lin - da y sin - ce - ra

I V₇ vi I V IV I

⁷² CAICEDO, Op. Cit., p. 86

La quinta estrofa es de 8 compases (75 - 82), subdivididos en dos semifrases de cuatro compases cada una. El motivo rítmico es más sincopado que la estrofa anterior. Los tresillos de corchea que aparecen en dos ocasiones en la línea vocal, producen un ritmo cruzado en el piano. La línea melódica se mueve por grado conjunto casi todo el tiempo, con excepción de unos cuantos saltos de terceras y cuartas. La extensión vocal es de una octava (F#4 – F#5) con dinámica *piano* y que empieza a crecer en el compás 79 hasta el final de la frase. El piano comienza acompañando esta sección con un ritmo más pausado (blancas con puntillo en la derecha y blancas y negras en la izquierda) y en dinámica *piano* con el fin de ayudar a sobresalir la voz la cual está escrita en una tesitura baja. A partir del compás 79, el piano tiene más presencia, con un acompañamiento en corcheas y con una melodía siempre ascendente. La armonía que utiliza es: I - V - I - V - vi - V - vi - V/V - V - I. En el compás 83, aparece un nuevo interludio que introduce la última sección de la canción. Estos 8 compases tienen elementos del tema *Lento* y del tema inicial, donde el piano imita el galopar del caballo. Utiliza los grados I, ii y V. En el compás 87, aparece un cambio de métrica (2/4) y un *accelerando poco a poco* que nos lleva al Tempo Primo.⁷³

La sexta estrofa, consta de 8 compases. En los primeros cuatro compases, el piano presenta material de la introducción en La Mayor, con el mismo patrón rítmico inicial y con acordes en contratiempo imitando el trote del caballo. Esta estrofa es similar a la primera, sólo con algunas variaciones rítmico-melódicas. El piano cierra esta sección con un pasaje virtuoso de 4 compases, técnicamente difícil por su velocidad y armonía cerrada. En esta sección, podemos encontrar nuevamente el uso del *word painting* cuando el piano, con su entretejido de disonancias, hace alusión al texto anterior que dice: *peleamos como en los cuentos contra un ogro comelón y contra un duende perverso disfrazado de dragón.*⁷⁴

⁷³ IBID, p. 87-88

⁷⁴ IBID, p. 88-89

Ejemplo 30: *Caballito de madera*, c. 102-105.



La Coda reúne los dos temas principales: el tema *Lento* (lírico y expresivo) y el *Presto* (ritmo de galope). El *Lento* contiene un poco de *rubato* y una fermata al final. La parte vocal está en *legato* y el ritmo contiene corcheas y algunos tresillos de corcheas. El piano, por el contrario, intenta introducir muy sutilmente el ritmo de trote. La armonía utilizada es I, ii y V. El segundo tema, *Presto*, nos recuerda el galopar del caballo, representado por las semicorcheas y los staccati del piano. Nuevamente, el compositor utiliza el *word painting* en el piano para describir la última frase que dice: ...y que al galope se van. Esta última melodía es muy rítmica y va muriendo lentamente (*diminuendo*, *ppp*) describiendo como el caballo se va alejando del lugar.

Ejemplo 31: *Caballito de madera*, c. 106-122.

Musical score for Example 31, measures 106-122. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 106-111) is marked *Lento* and includes the lyrics: "Vi - vi - mos mil a - ven - tu - ras con - ti - go fiel a - la - zán." The second system (measures 112-117) is marked *Presto* and includes the lyrics: "Sue - ños que vie - nen al pa - so y que al ga - lo - pe se van." The third system (measures 118-122) shows the piano accompaniment with a *dim.* marking and a *ppp* dynamic at the end.

3.1.5 LA TUNDA PARA EL NEGRITO

El poema *La Tunda para el negrito* hace parte de la antología *El animal herido*, del escritor ecuatoriano Adalberto Ortiz (1914-2003). Fue musicalizado por el Maestro Jaime León el 23 de febrero de 1986. La tonalidad es Fa Mayor y la métrica es 2/4. Esta canción tiene 87 compases y el rango vocal va desde C4 hasta F5.⁷⁵ La forma musical es A-a'-B-Interludio-b'-interludio- Coda. La canción habla de un negrito que se está comportando muy mal y su mamá lo amenaza diciéndole que la *Tunda* se lo va a llevar.

*Pórtate bien mi morito,
pa' que yo te de café,
porque si viene la tunda,
la tunda te va cogé.*

*No te escondas mi negrito
que ya te voy a buscá
y si la tunda te encuentra,
la tunda te va tundá.*

*Pa' duro te voy criando
y no pa flojo sabé,
y si te agarra la tunda,
la tunda te va cogé.*

*No quiero que sea bruto
sino que sepa leé,
que si te coge la tunda,
la tunda te va comé.*

*Y no te dejés de naide,
respétame solo a mí,
porque ya viene la tunda,
la tunda ya va vení.*

*Échate pronto en tu magua,
que no te voy a pegar
Huy! Que ya llega la tunda
la tunda ya va llegá.*

⁷⁵ La edición de Mundo Arts tiene 88 compases.

El texto de la canción hace referencia a la *Tunda*, una leyenda esmeraldeña que cuenta la historia de un ángel desobediente que fue desterrado por Dios y enviado a esta región como castigo. Allí, tomó la apariencia de una mujer con un pie humano y el otro en forma de molinillo y se dedicó a atrapar niños para disecarlos, como lo narra el poeta Adalberto Ortiz en su libro *Juyungo*:

Según las Sagradas Escrituras, la Tunda fue, en el tiempo en que los animales hablaban, uno de los ángeles preferidos del Señor; pero por desobedecer la voluntad del Todopoderoso, cayó en este valle de lágrimas para castigo de ella misma y de los niños malos... La Tunda es jodida. La una pata es como de cristiano, pero la otra es de molinillo. Siempre cufiando las casas donde hay criaturas. Si la muy astuta ve a un chico, se transforma enseguida, por malas artes, en persona conocida del muchacho o en animalito de la casa. Entonces se lo lleva al monte con engaño. Cuando pasa los esteros, les da de comer camarones crudos y les echa ventosidades en la cara para atontarlos y ponerlos pendenjuanos. Después los lleva a su cueva, que siempre hace entre los graduales espinosos, y los va secando, secando con su mal bajo, hasta que los deja en los puritos huesos.⁷⁶

El piano comienza esta exótica canción con una introducción de 4 compases, en ritmo ostinato, sincopado y siempre en la tónica (Fa Mayor). El compositor define claramente el género de esta canción en su manuscrito original, denotado como ritmo de Calypso.⁷⁷ Este patrón rítmico-melódico aparece a lo largo de toda la canción con algunas variantes. El piano trata de imitar los instrumentos folclóricos sudamericanos como la marimba y el bombo.

El Calypso es un ritmo afro-caribeño originario de Trinidad y Tobago. Se caracteriza por usar tempos lentos en sus acompañamientos y ritmos sincopados. Los instrumentos utilizados son tambores, cuatro, maracas, silbatos y campanas. La letra de las canciones es

⁷⁶ ORTIZ, Adalberto. *Juyungo*. Editorial Estrella: Salvat. Quito, Ecuador, 1971 p. 237

⁷⁷ *La Tunda para el negrito*, manuscrito, p. 1

improvisada y de temática social. Este ritmo ha sido difundido en Costa Rica, Honduras, Panamá, Jamaica, San Andrés y Providencia en Colombia y al sur de Venezuela.⁷⁸

Ejemplo 32: *La Tunda para el negrito*, c. 1-4.



En el compás 5, la voz entra con la primera frase musical de 8 compases, compuesta por una frase tipo pregunta y respuesta, cada una de cuatro compases respectivamente. El rango melódico es de una sexta mayor (F4 – D5) y la línea vocal se mueve dentro de la triada de Fa Mayor.⁷⁹ La dicción vocal tiene un acento costero, que imita la pronunciación de la gente de Esmeraldas, Ecuador. El poeta Adalberto Ortiz, claramente utiliza el vocablo de su región con frases como: *pa'que*, *cogé*, y *buscá*. Este tipo de palabras también se pueden escuchar en la región atlántica y pacífica de Colombia. Es muy posible que el Maestro Jaime León, siendo costeño, se haya sentido identificado con este poema folclórico. Es interesante mencionar por qué el compositor empleó el ritmo de Calypso en vez de un ritmo autóctono colombiano. El compositor deseaba dar un toque exótico y caribeño a esta canción, usando un ritmo conocido internacionalmente.

Ejemplo 33: Patrón rítmico del *Calypso*.



⁷⁸ Tomado de: <http://www.ecured.cu/index.php/Calipso>. Consultado el 30 de marzo, 2014.

⁷⁹ CAICEDO, Op. Cit., p. 90

El *word painting* aparece en el compás 11, donde el piano exalta la palabra *cogé* con un acorde dominante y en síncope que dura hasta el siguiente compás. Este acorde crea tensión y le da un toque dramático al texto.

Ejemplo 34: *La Tunda para el negrito*, c. 11-12.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are "tun-da te va cogé" and "no te_es". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. Measure 11 is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The piano part features a syncopated rhythm with a dominant chord (G7) in measure 11, which is held over into measure 12.

La segunda frase musical aparece desde el compás 13 y está compuesta por 8 compases. Esta frase difiere rítmicamente de la anterior aunque tiene algunas similitudes en la línea melódica. El piano termina la frase con un arpeggio en movimiento contrario en una dominante secundaria (V/IV), el cual sirve de puente para conectar la siguiente frase y modular así a la subdominante (Si bemol Mayor).⁸⁰ El *word painting* es utilizado nuevamente a partir del compás 16, en la frase “y si la tunda te encuentra, la tunda te va tundá”. El piano produce un ritmo muy sincopado con sucesiones de acordes dominantes: V-V/IV-V/bIII-V/ii-ii-V-V/IV.

⁸⁰ IBID, p. 90-91

Ejemplo 35: *La Tunda para el negrito*, c. 16-20.

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 16 and 17. The vocal line (treble clef) has lyrics: 'y si la tun-da te en-cuen-tra la tun-da te va tun-dá. Pa'. The piano accompaniment (grand staff) features a syncopated rhythm with chords in the right hand and a bass line in the left hand. The second system shows measures 18, 19, and 20, continuing the piano accompaniment.

La tercera frase musical comienza en el compás 21 y dura 8 compases, con un rango melódico de sexta (F4 – D5) y un patrón rítmico sincopado. La voz y la mano derecha del piano van en unísono creando un timbre atractivo. Armónicamente, la melodía modula momentáneamente al IV grado (Si bemol Mayor) pasando por los grados ii, V₇ y I para regresar más adelante a la tonalidad inicial de Fa Mayor.⁸¹ El *word painting* aparece en los compases 23 y 24 donde el piano imita las palabras *flojo sabé*, en forma de eco, en una octava más arriba y armonizado con un acorde dominante. El piano nos ayuda a visualizar el regaño que la madre le da a su hijo y le pide que sea alguien en la vida y no sólo un perezoso.

⁸¹ IBID, p. 91

Ejemplo 36: *La Tunda para el negrito*, c. 16-27.

16

y si la tun-da te en-cuen-tra la tun-da te va tun-dá. Pa du-ro te voy cri-

22

an-do y no pa flo-jo sa-bé, y si te a ga-rra... la tun-da la tun-da te va co-gé.

En el compás 29, aparece un interludio del piano de 16 compases, con un bajo muy rítmico y movido. La línea melódica nos recuerda los motivos musicales anteriores. La mano izquierda del piano tiene un papel protagonista en este interludio (c. 39 - 42). Está escrito en tipo de improvisación, con semicorcheas y con intervalos abiertos de sextas, octavas y décimas ascendentes y descendentes. Esta sección representa el clímax de la canción y nos presenta el personaje de la *Tunda* en su afán de buscar a sus víctimas para engañarlos. La armonía utiliza principalmente los grados ii, V y I.

Ejemplo 37: *La Tunda para el negrito*, c. 28-41.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'La Tunda para el negrito'. The first system, starting at measure 28, features a vocal line on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is written for two staves (treble and bass clefs). The piano part includes arpeggiated chords and rhythmic patterns. The second system, starting at measure 36, continues the piano accompaniment with similar arpeggiated textures and rhythmic motifs. The vocal line in this system is mostly silent, indicated by a whole rest.

En el compás 45, aparece la cuarta estrofa como tipo pregunta y respuesta. El rango vocal es de octava (D4 – D5). La parte del piano en esta sección ofrece mucho movimiento y variedad melódica. Acompaña a la voz en arpeggios ascendentes y descendentes, ligeros y en semicorcheas. El *word painting* aparece en el compás 50 exaltando la palabra *tunda* con un acorde dominante secundario (V/ii).

Ejemplo 38: *La Tunda para el negrito*, c. 47-51.

47

si-no que se - pa leé que si te co-ge la tun-da la tun da te va co mé

La quinta frase musical es simétrica (c. 52 - 59) y tiene un componente nuevo: tresillos de corchea en la parte vocal que contrastan con la subdivisión binaria del piano. Esta característica produce un efecto de 3 contra 2 o efecto cruzado. Por otro lado, el unísono entre voz y piano da un color interesante a lo largo de esta sección. El *word painting* aparece nuevamente en el piano en los compases 58 y 59, con dominantes secundarias que crean un efecto dramático y describen el texto: ...*ya viene la tunda, la tunda ya va vení*.

Ejemplo 39: *La Tunda para el negrito*, c. 52-60.

47
si-no que se - pa leé que si te co-ge la tun-da la tunda te va co mé Y no te-

53
de-jes de na-die res - pé-ta-me so-lo a mí por-que ya vie-ne la tun-da la

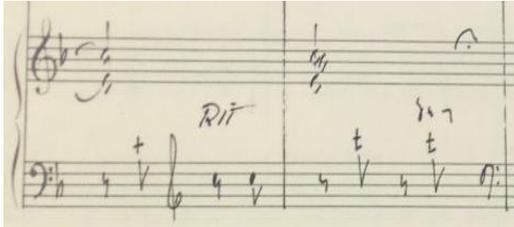
59
tun-da te va co-gé

En el compás 61, aparece un nuevo interludio en el piano, esta vez un poco más expresivo y menos virtuoso, el cual nos prepara para la llegada de la tranquila y melancólica coda. La mano derecha del piano tiene una secuencia armónica descendente en bloques de acordes durante los primeros 4 compases y luego retoma el patrón rítmico típico de esta canción. La mano izquierda toca el do central durante todo el interludio, haciendo el efecto de pedal y manteniendo ese motor rítmico que mueve la canción.⁸² Existen incongruencias entre las dos ediciones de esta obra. El manuscrito original tiene el do de la mano izquierda escrito en diferentes alturas para crear variedad y, en el compás 73, aparece una fermata que conecta perfectamente con la coda. En la edición de Mundo Arts, el do de la mano izquierda siempre aparece en la misma posición y, en lugar de una fermata, agregan un

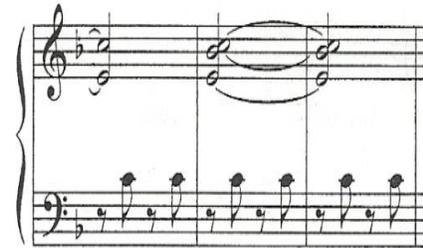
⁸² IBID, p. 92

compás extra que busca reemplazar la duración de la fermata. A continuación, se exponen los dos fragmentos de las partituras:

Ejemplo 40: *La Tunda para el negrito*. Comparación.



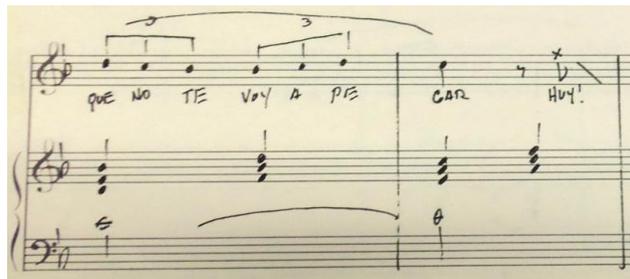
Manuscrito (c. 72 - 73)



Edición Mundo Arts (c. 72 - 74)

La Coda (c. 75) posee un tempo más lento donde la línea vocal tiene figuras rítmicas de tresillos de corcheas combinadas con subdivisiones binarias. El rango de la voz es de una undécima (C4 – F5).⁸³ Un elemento interesante de la coda es la interjección “huy!” que aparece en la línea vocal. Ésta representa el apuro de la madre para que su niño se vaya a acostar. Esta palabra está escrita con una altura aproximada y con un glissando descendente que busca recrear el clamor de la madre.

Ejemplo 41: *La Tunda para el negrito*, c. 77-78.



⁸³ IBID, p. 93

3.1.6 EL COLUMPIO

Este poema fue escrito por Renán de la Torre (1914 - 2003) y publicado en su colección poética *El agua dorada* (Ecuador, 1987). El Maestro Jaime León compuso la música el 28 de febrero de 1986. La canción está escrita en la tonalidad de La bemol Mayor con una modulación a Mi Mayor en el tema B. La métrica es 6/8, con una corta sección en 4/4. El tempo de esta canción es *Moderato* y contiene 57 compases en total.⁸⁴ El rango vocal es de una undécima: (Eb4 a Ab5). Su forma es: A- a'- B- b'- A- Coda. El texto de esta canción representa a un niño que se balancea en un columpio y deja volar su imaginación:

*Vuela pequeñito,
vuela dulce amor
columpia en el cielo
tu fresco candor.*

*Vuela pequeñito,
pasta tiernas nubes,
ovejas de plata
en prados azules.*

*Vuela pequeñito,
cuélgate del sol
ponle en su pechera
este girasol.*

*Vuela pequeñito,
deja oír tu voz
música en cristales
más cerca de Dios.*

⁸⁴ Al comparar la edición de Mundo Arts con el manuscrito, se encuentran incongruencias en los compases 41, 42 y 43. En el compás 41 aparece una nota extra en la edición de Mundo Arts. El compás 42 es totalmente diferente en ambas partituras. El compás 43 no existe en el manuscrito original.

El piano comienza con dos compases introductorios en La bemol mayor, compuestos por arpeggios ascendentes y descendentes en la mano derecha, semejando el vaivén del columpio. Este tipo de acompañamiento está presente durante toda la canción aunque con algunas variaciones rítmicas. Es posible identificar el *word painting* a lo largo de esta canción. La melodía, el ritmo y la armonía siempre están al servicio del texto.

Ejemplo 42: *El Columpio*, c. 1-2



El primer tema contiene diez compases (c. 3-12). La voz tiene un rango melódico de sexta mayor (Ab4 – F5) y se mueve por grado conjunto, terceras, cuartas y quintas dentro de la tónica. Sus agrupaciones rítmicas de cuatrillo se mezclan con las hemiolas y ritmos cruzados del piano produciendo una sensación de ingravidez que describen eficazmente el texto: *...vuela pequeñito...columpia en el cielo*. El piano siempre acompaña con arpeggios ascendentes y descendentes. El *word painting* aparece en la voz, en el compás 3, con la palabra “vuela” escrita con un intervalo de quinta justa descendente que representa el balanceo o impulso del columpio. Las figuras en cuatrillo (c. 4,6,8 y 9) y la melodía ascendente y descendente en cada compás, dan la sensación de rubato y representan el vaivén de este juego. El *word painting* aparece nuevamente en el piano en los compases 11 y 12 donde se describe la frase *columpia en el cielo*, con acordes de séptima menor que se desplazan en arpeggios ascendentes, subiendo dos octavas, hasta llegar al C#6 del piano, que

simboliza la llegada al cielo. Los compases 13 y 14 son idénticos a la introducción y sirven para cerrar la primer frase y a la vez, conectar con la siguiente.⁸⁵

La segunda frase musical consta de 10 compases y aparece una modulación métrica de 6/8 a 4/4. En los compases 15 al 17, Jaime León usa brevemente la técnica de canon por disminución, donde la mano derecha del piano presenta el tema y la voz repite el motivo musical en forma de eco. Este fragmento ofrece una conversación entre el piano y la voz. La mano izquierda del piano continúa acompañando en tresillos de corcheas con arpeggios ascendentes y descendentes. En el compás 16, se produce un ritmo cruzado entre voz y piano, generando un interés rítmico particular en esta sección. El canon se desvanece en el compás 17, siguiendo el rumbo normal de la canción. En el compás 20, el compositor utiliza nuevamente el recurso del *word painting* para describir el balar de las “ovejas”. Aparecen cuartas aumentadas pertenecientes a un acorde semi-disminuido que se encuentra enarmonizado: ii7(b5). Este exótico acorde está escrito en forma de arpeggio, y crea gran tensión armónica y disonancia (segunda menor entre el Mi bemol de la voz y el Mi natural del piano).

⁸⁵ IBID, p. 94-95

Ejemplo 43: *El Columpio*, c. 13-24

13
vue - la

16
vue - la pe - que - ñi - to pas - ta tier - nas

19
nu - bes o - ve - jas de pla - ta

22
en pra - dos a - zu - les

mf

En el compás 25, aparece un interludio en el piano, de siete compases, compuesto de materiales de la segunda frase musical y en la métrica inicial de 6/8. La mano derecha tiene la melodía en octavas y la mano izquierda sigue haciendo arpeggios ascendentes y

descendentes imitando el balanceo del columpio. Aquí nos encontramos en el clímax de la obra donde el piano alcanza su registro más amplio (Db2 – Eb6). Ofrece una sección donde la parte del piano se vuelve compacta sonando arpeggios quebrados de La bemol a distancia de sextas. Este interludio instrumental utiliza la misma armonía de la frase anterior y termina en un acorde dominante (c.31) con un *diminuendo* y *rallentando*.⁸⁶

La tercera frase musical o tema B, muestra un cambio de tempo, *meno mosso*, y modula a la tonalidad de Mi Mayor. Es una melodía contrastante, brillante y lírica. Está escrita en semicorcheas y se mueve por grado conjunto, terceras y cuartas. El rango vocal es de una séptima menor (F#4 – E5) y la dinámica es *piano*. La parte del piano es un poco más tranquila. La mano izquierda va haciendo un bajo ostinato de segunda mayor durante toda la frase (c. 32-37) imitando el arrullo de un niño. La armonía utiliza los acordes ii, IV, vi y I.

⁸⁶ IBID, p. 96

Ejemplo 44: *El Columpio*, c. 32-39

Meno mosso

31

34

vue - la pe - que - ñi - to cuel - ga - te del sol. pon - le en su pe -

37

che - ra és - te gi - ra - sol

Esta tranquila frase musical culmina con un interludio del piano que repite el tema ya establecido. La función de este pequeño interludio o puente es llevarnos al tema A o tema principal de la canción. Al final de este episodio instrumental, el piano produce una modulación que nos lleva a la tonalidad original: La bemol Mayor.

Compás 42	Compás 43	Compás 44
ii [°] ₇	[#ii [°] ₂ = vii [°] ₂] - V ₇	I
Am/F#	[F [×] ° ₇ = G [°] ₇] - Eb	Ab

Modulación por enarmonía entre tonalidades lejanas (Ed. Mundo Arts)

En los compases 41, 42 y 43 se encuentran algunas incongruencias en las dos ediciones disponibles. En la publicación de Mundo Arts, el compás 41 tiene una semicorchea extra al final del último tiempo; además, el compás 42 es totalmente diferente en ambas ediciones. Por otra parte, el compás 43 sólo aparece en la edición de Mundo Arts. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la publicación de Mundo Arts estuvo dirigida por la Dr. Patricia Caicedo, bajo la supervisión del Maestro Jaime León. Tal vez el Maestro decidió cambiar algunos detalles para su primera publicación. A continuación, se exponen los dos fragmentos de las partituras:

Ejemplo 45: *El Columpio*. Comparación.

A photograph of a handwritten musical manuscript. It features two systems of staves. The top system has a vocal line and a piano accompaniment. The bottom system has a piano accompaniment. The manuscript includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'rit.'. There are also some handwritten annotations and corrections.

Manuscrito. “El Columpio”, c. 40 - 46

A photograph of a printed musical score. It features two systems of staves. The top system has a vocal line with lyrics: "VUE LA" and "VUE LA PE-QUE-". The bottom system has a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'rit.' and 'p'. The manuscript is clean and professional.

Mundo Arts. “El Columpio”, c. 40 - 45

La cuarta frase musical (c. 46- 50) está compuesta por el mismo material sonoro del primer tema, con mínimas variaciones en la melodía. El piano retoma su acompañamiento de arpeggios ascendentes y descendentes en la tónica durante 4 compases.⁸⁷

Los compases 50 y 51 sirven de puente para conectar la coda usando el IV grado y el ii₇(b5) enarmonizado. Esta exótica armonía da un brillo y color excepcional al acompañamiento que representa la voz del niño.

Ejemplo 46: *El Columpio*, c. 49-51

En la Coda, el compositor realza el texto y da un color diferente con un acorde de Do bemol Mayor enarmonizado para describir el texto: *música en cristales, más cerca de Dios*. En el compás 56, aparece un gran arpeggio ascendente en la tónica que nos da una sensación de reposo e indica el final de la obra. Así culmina esta bella pieza musical y a su vez este maravilloso ciclo de canciones infantiles *Pequeña, pequeñita*.

⁸⁷ IBID, p. 97-98

Ejemplo 47: *El Columpio*, c. 51-57

mú - si - ca en cris - ta - les más cer - ca de Dios

f

(trill) (trem.)

CONCLUSIONES

Jaime León Ferro ha sido una de las grandes figuras de la música colombiana del siglo XX y su contribución al desarrollo de la música nacional es significativa. Sus canciones para voz y piano gozan de gran reputación internacional debido a su belleza melódica, la claridad de sus textos y su atractiva armonía. El ciclo de canciones infantiles *Pequeña, pequeñita*, para voz y piano, es una de sus obras más sobresalientes y se destaca principalmente por el uso de la técnica musical *word painting*, la cual da vida a sus canciones y a los personajes del texto.

El compositor utiliza una escritura idiomática en el piano, que describe claramente el texto y resalta la línea vocal. Por ejemplo, en la primera canción, *Pequeña, pequeñita*, utiliza líneas melódicas ascendentes para demostrar que alguien es muy alto, motivos rítmico-melódicos repetitivos en el piano que expresan tensión y miedo, cromatismos para cambiar sorpresivamente a otra tonalidad y oscurecer la armonía e intervalos de quintas descendentes para describir palabras como *abajo* y *pequeña*. En la segunda canción, *El muñeco dormilón*, aparecen dos elementos nuevos que llenan la canción de gracia y vitalidad: partes habladas en el texto y un ritmo exótico con aire a bambuco. En esta pieza se exhiben abundantes síncopas, hemiolas y modulaciones métricas. La tercera canción, *Viaje*, utiliza una tonalidad menor para evocar sentimientos de tristeza e, incluso, la llegada de la muerte. La parte del piano nos transporta a la música impresionista de Debussy con quintas paralelas y con la ausencia de la tercera en algunos acordes; además, aparecen acordes prestados de otras tonalidades, que crean así una atmósfera sombría y melancólica. En la cuarta canción, *Caballito de madera*, el piano imita la elegante marcha o el galope de un caballo. La mano izquierda proporciona un bajo en ritmo de negras que se mueven por intervalos de cuartas descendentes mientras la mano derecha ofrece acordes en contratiempo. La quinta canción, *La Tunda para el negrito*, ofrece un elemento nuevo y exótico: un ritmo de Calypso marcado por el mismo compositor en el manuscrito original.

La parte del piano es muy rítmica y sincopada, y busca imitar instrumentos afroecuatorianos como la marimba y el bombo. Otro elemento novedoso de esta canción, es la utilización del idioma en parla regional-étnica, donde se encuentran expresiones como: *pa' qué*, *cogé*, y *buscá* que hacen alusión al dialecto afroamericano. En la última canción del ciclo, *El Columpio*, el compositor incorpora arpeggios ascendentes y descendentes en la mano izquierda del piano con el propósito de imitar el vaivén de un niño en el columpio.

El ciclo de canciones infantiles *Pequeña, pequeñita* del Maestro Jaime León está lleno de expresividad y sutilezas. Es posible identificar influencias del lied alemán en el abandono del virtuosismo vocal por el declamatorio, la estrecha relación de la música con el texto, el diálogo entre la voz y el piano y el uso de interludios y postludios en el instrumento acompañante. Por otra parte, también se pueden encontrar ecos de la música jazz y del teatro musical norteamericano en la exquisita armonía de estas canciones. *Pequeña, pequeñita* es una obra de gran belleza musical que representa fielmente el refinado estilo compositivo del Maestro colombiano Jaime León Ferro.

ANEXOS

El siguiente catálogo de canciones presenta la obra vocal completa de Jaime León Ferro. Incluye fecha de composición y el correspondiente autor del texto:

- | | |
|---|--|
| 1. <i>Aves y ensueños</i> (Octubre 20, 1951) | José Joaquín Casas (Chiquinquirá, 1866 – Bogotá, 1951) |
| 2. <i>La campesina</i> (Mayo 7, 1952) | Isabel Lleras Restrepo (Bogotá, 1911 - 1965) |
| 3. <i>Canción de Noel</i> (Octubre 31, 1952) | Eduardo Castillo (Zipaquirá, 1889 – Bogotá, 1938) |
| 4. <i>Cancioncilla</i> (Julio 15, 1976) | Eduardo Carranza (Villavicencio, 1913 – Bogotá, 1985) |
| 5. <i>Serenata</i> (Enero 31, 1977) | José Asunción Silva (Bogotá 1865 - 1896) |
| 6. <i>Cuando lejos, muy lejos</i> (Marzo 13, 1977) | Julio Flórez (Chiquinquirá, 1867 – Usiacurí, 1923) |
| 7. <i>Los maderos de San Juan</i> (Agosto 15, 1977) | José Asunción Silva (Bogotá 1865 - 1896) |
| 8. <i>A mi ciudad nativa</i> (Agosto 19, 1977) | Luis Carlos López (Cartagena, 1879 - 1950) |
| 9. <i>A ti</i> (Octubre 11, 1978) | José Asunción Silva (Bogotá 1865 - 1896) |
| 10. <i>Rima</i> (1979) | Eduardo Carranza (Villavicencio, 1913 – Bogotá, 1985) |
| 11. <i>Villancico de la estrella</i> (1979) | Rigoberto Cordero y León (Cuenca, Ecu.1916 - 1998) |
| 12. <i>El asnillo y el buey</i> (1979) | Rigoberto Cordero y León (Cuenca, Ecu.1916 - 1998) |
| 13. <i>Cancioncilla de Navidad</i> (1979) | Rigoberto Cordero y León (Cuenca, Ecu.1916 - 1998) |
| 14. <i>Villancico de las campanas</i> (1979) | Rigoberto Cordero y León (Cuenca, Ecu.1916 - 1998) |
| 15. <i>Letra para cantar al son del arpa</i> (1979) | Eduardo Carranza (Villavicencio, 1913 – Bogotá, 1985) |
| 16. <i>Tu amor es como la piel de las manzanas</i> (1979) | Jorge Carrera Andrade (Quito, 1903 - 1978) |
| 17. <i>Todo pasó</i> (Noviembre 5, 1980) | Rafael Maya (Popayán, 1987 – Bogotá 1980) |
| 18. <i>Algún día</i> (Noviembre 15, 1980) | Dora Castellanos (Bogotá, 1924) |
| 19. <i>Más que nunca</i> (Septiembre 16, 1981) | Maruja Vieira (Manizales, 1922) |

- | | |
|--|---|
| 20. <i>Siempre</i> (Enero 1, 1982) | Alfredo Gómez Jaime (Tunja, 1878 – Villeta, 1946) |
| 21. <i>Si no fuera por ti</i> (noviembre 25, 1983) | Antonio Llanos (Cali, 1905 - 1978) |
| 22. <i>El muñeco dormilón</i> (Febrero 9, 1986) | Francisco Delgado Santos (Cuenca, Ecuador, 1950) |
| 23. <i>Viaje</i> (Febrero 9, 1986) | Renán de la Torre (Ecuador, 1945 - 2005) |
| 24. <i>Caballito de madera</i> (Febrero 15, 1986) | Francisco Delgado Santos (Cuenca, Ecuador, 1950) |
| 25. <i>Pequeña, pequeñita</i> (Febrero 18, 1986) | Francisco Delgado Santos (Cuenca, Ecuador, 1950) |
| 26. <i>La tunda para el negrito</i> (Febrero 23, 1986) | Adalberto Ortiz (Esmeraldas, Ecu. 1914 - 2003) |
| 27. <i>El Columpio</i> (Febrero 28, 1986) | Renán de la Torre (Ecuador, 1945 - 2005) |
| 28. <i>Canción</i> (1989) | Eduardo Carranza (Villavicencio, 1913 – Bogotá, 1985) |
| 29. <i>Tu madre en la fuente</i> (1989) | Eduardo Carranza (Villavicencio, 1913 – Bogotá, 1985) |
| 30. <i>Evocación</i> (Agosto 14, 1990) | Daniel Lemaitre (1883 - 1962) |
| 31. <i>Canción del boga ausente</i> (sept. 30, 1990) | Candelario Obeso (Mompox, 1849 – Bogotá, 1884) |
| 32. <i>Canción de cuna</i> (1992) | Eduardo Carranza (Villavicencio, 1913 – Bogotá, 1985) |
| 33. <i>Don Paramplín</i> (1992) | Eduardo Carranza (Villavicencio, 1913 – Bogotá, 1985) |
| 34. <i>Ojuelos de miel</i> (1992) | Eduardo Carranza (Villavicencio, 1913 – Bogotá, 1985) |
| 35. <i>Vago soneto</i> (1992) | Eduardo Carranza (Villavicencio, 1913 – Bogotá, 1985) |
| 36. <i>La casa del lucero</i> (1992) | Eduardo Carranza (Villavicencio, 1913 – Bogotá, 1985) |

BIBLIOGRAFÍA

ARÉVALO, Pablo Jaime. Grandes poetas, grandes compositores, grandes melodías de la canción colombiana. Bogotá: Fonade, 199?, p. 42-43

BOTERO, Victoria Sofía. The Art Songs of Jaime León: A Textual and Musical Analysis. Tesis en Musicología. Missouri, University of Missouri, 2011, 250 p.

CAICEDO, Patricia. La Canción Artística Colombiana. Jaime León: Análisis y compilación de su obra para voz y piano. Barcelona: Mundo Arts, 2009, Vol. 2, 133 p.

CÁSARES RODICIO, Emilio. Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. España: Sociedad General de Autores y Editores, 2000, Vol. 6, p. 877

DEL CASTILLO, María Teresa. Condecoración al Maestro Jaime León. En: El Tiempo, archivo digital. Bogotá, mayo 22, 2001. En:
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-507770>. Consultado el 23 de septiembre, 2013

DELGADO SANTOS, Francisco. Blog literario. En:
<http://franciscodelgadosantos.wordpress.com/category/vida-y-obra/>. Consultado el 6 de octubre de 2013

DRAPER, Brian W. Text Painting and Musical Style in the Lieder of Fanny Hensel. Tesis en Artes. Oregon: University of Oregon, 2012, p. 3

GUILLÓN, Ricardo. Diccionario de la Literatura Española e Hispanoamericana. Madrid: Alianza, 1993, Tomo 2, p. 1182

HALLMARK, Rufus. *German Lieder in the Nineteenth Century*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1996, p. 84- 87

Jaime León cambia, después de 32 años, la batuta por el Colón. En: El Tiempo, archivo digital. Bogotá, diciembre 23, 1976. p. 1-B. En:
<http://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19761223&id=CEkqAAAIBAJ&sjid=PVAEAAAIBAJ&pg=7136,1374099>. Consultado el 17 de septiembre, 2013

KATZ, Martin. *The Complete Collaborator, the pianist as partner*. New York: Oxford University Press, 2009, 283 p.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony. With an introduction to Twentieth-Century Music*. Boston: Mc Graw Hill, 2000, 680 p.

LEÓN, Jaime. *Canciones Infantiles: Canciones de Pequeña, pequeña*. Manuscrito. 1986

MEDINA, José Ramón. *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 1995, Tomo 3, p. 3515

ORTIZ, Adalberto. *Juyungo*. Editorial Estrella: Salvat. Quito, Ecuador, 1971, p. 237

PARDO TOVAR, Andrés. Jaime León: un excelente pianista y un hábil director de Orquesta. En: Gloria, Revista bimestral de Fabricato. Medellín, No. 0019, mayo, 1949.

RANDEL, Don Michael. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, 1986, p. 842

RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos. *Homenaje al Maestro Jaime León, Programa de mano: Tercer semana de música contemporánea Colombo- Catalana*. Medellín: Universidad Eafit, 2005, 48 p.

ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1995, p. 58-68

SAA NAVIA, Gilberto. Bemoles. *El Tiempo*, archivo digital, Bogotá, octubre 3, 1995. En: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-418962>. Consultado el 17 de septiembre, 2013.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. Vol. 20, p. 528-529

VANEGAS COVEÑA, Sara. *Diccionario de Autores Ecuatorianos Contemporáneos Provincias de Azuay y Cañar*. Cuenca: Universidad de Azuay, 2005, p. 49

WORLD, Milo, et al. *An Outline History of Western Music*. Boston: McGraw-Hill, 1998, p. 138

ZBIKOWSKI, Lawrence. Music, language, and multimodal metaphor. En: *Multimodal Metaphor*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009, p. 364- 371