

**Música Inédita: Reflexiones sobre la Interpretación Vocal de Tres Piezas del
Compositor Colombiano Alberto Guzmán Naranjo.**

Julián E. Vargas Vinasco

Música, Universidad EAFIT

Notas del Autor

Julián E. Vargas Vinasco

Contacto: jejuli@hotmail.com

Música inédita: reflexiones sobre la interpretación vocal de tres piezas del compositor colombiano Alberto Guzmán Naranjo.

Autor: Julián Eduardo Vargas Vinasco

Resumen

La interpretación musical ha sido entendida de dos formas antitéticas: como una acción pasiva e intermediaria que conecta las ideas del compositor con el público y como una acción dinámica donde el intérprete dota de sentido la música por medio de su creatividad artística (Mellers, 1992). Además de analizar todos los signos contenidos en la partitura, la interpretación de música vocal inédita exige contemplar los significados sugeridos por el texto, así como los aspectos motrices, cognitivos y emocionales del cantante (Seashore, 1967; Dunsby, 2006). Por medio de un análisis autoetnográfico, este artículo presenta una reflexión sobre la interpretación de tres canciones inéditas, escritas para piano y voz por compositor Alberto Guzmán Naranjo (1953–), y arroja luz sobre el quehacer del cantante lírico.

Palabras clave: *musicar*, interpretación musical, autoetnografía, Alberto Guzmán Naranjo, música inédita.

Unreleased Music. Thoughts on Vocal Performance in Three Songs by Colombian Composer Alberto Guzman Naranjo

Author: Julián Eduardo Vargas Vinasco

Abstract

Music performance has been understood in two opposite ways: as a passive action between the composer's ideas and the listener and as a dynamic action where the performer gives meaning to the music through his artistic creativity (Mellers, 1992). Although vocal performance demands a deep analysis of all those musical signs contained in the score, it is necessary to look at the meanings of the text, as well as the motor, cognitive and emotional aspects of the singer (Seashore, 1967; Dunsby, 2006). Based on an auto-ethnographic methodology, this article deals with the performance of three unreleased songs for piano and voice, composed by Alberto Guzman Naranjo (1953–), and it sheds light on vocal performance of academic music.

Keywords: *musicking*, music performance, auto-ethnography, Alberto Guzman Naranjo, unreleased music.

Introducción

La partitura ha sido un documento fundamental para la práctica de música académica (Pérez Gutiérrez, 1985, p. 20), pues ésta deviene puente entre el compositor y el intérprete (Orlandini Robert, 2012, p. 77). Dentro de esta práctica concertista, el intérprete tiene su primer acercamiento a la obra por medio de la partitura, la cual contiene información fundamental dada por el compositor para la interpretación de su obra. Elementos como el estilo, la tonalidad, la textura, las dinámicas, entre otros, aparecen consignados en las partituras, los cuales permiten entender cómo se trabajará la interpretación musical de dicha obra. No obstante, si bien la partitura contiene las ideas del compositor, ésta se considera solamente una forma de representar la música, incapaz de condensar la totalidad del fenómeno musical (Clarke, 2006, p. 217).

¿Qué ocurre entonces cuando se trata de interpretar música inédita?, ¿cómo se abordaría un repertorio del que no se tiene registro sonoro y solo se cuenta con la partitura como fuente de información?

Por medio de este trabajo se busca describir el proceso de aprendizaje e interpretación de tres piezas para voz y piano que no han sido publicadas hasta ahora. Además, contribuir a la discusión sobre el rol que desempeña el intérprete en su labor creativa y finalmente, dejar un material escrito y un registro sonoro como resultado del recital de grado de la maestría en canto que curso actualmente en la Universidad Eafit.

Tres Sonetos de Amor

El ciclo de canciones que se estudiará en este trabajo ha sido compuesto por el maestro Alberto Guzmán Naranjo, compositor y director de orquesta nacido en Santa Rosa de Cabal, Risaralda, quien se formó en la Universidad del Valle, Cali, bajo la dirección del maestro León J. Simar. Adicionalmente, tiene estudios de dirección coral y orquestal en La Escuela Normal Superior de París, y composición con los maestros Max Deutche y Henri-Claude Fantapié. Su catálogo abarca un número amplio de formatos instrumentales, tanto de cámara como de orquesta; así como también, ópera, música para piano y voz, y arreglos corales de canciones del repertorio tradicional latinoamericano. Actualmente, además de

ejercer la composición, se desempeña como director y docente de la Escuela de Música de la Universidad del Valle.

Basado en varios poemas del escritor colombiano William Ospina, en el año 2015 el maestro Guzmán escribió el ciclo de canciones que lleva por título *Tres Sonetos de Amor*; tres piezas para piano y voz de tenor, las cuales aún no han sido grabadas ni publicadas¹. Un primer acercamiento a la partitura de estas piezas, sugiere el empleo por parte del compositor de recursos propios del romanticismo, como resoluciones tonales, *tonicización* y empleo de dinámicas y reguladores bien definidos. Sin embargo, también aparecen otros recursos más cercanos al impresionismo: giros modales en la melodía, cambios métricos, acordes extendidos, y alto grado de cromatismo (Grabner, 2001; Gómez Amat y Turina Gómez, 1995).

Lo anterior da cuenta de la formación que el compositor recibió en Francia, e insinúa que existe un hilo consecuente entre esta obra de Guzmán con la música para piano y voz de tradición académica; en Europa con Franz Schubert y Robert Schumann como sus máximos exponentes, y en Colombia con Guillermo Uribe Holguín, Antonio María Valencia y Blas Emilio Atehortúa como sus continuadores del legado en el siglo XX (Santander Ospina, 2020, p. 6)². Cada canción del ciclo *Tres poemas de amor*, se titula con el verso endecasílabo inicial del soneto:

1. *Ya eres esa mujer bella y lejana*
2. *Cada mañana nuevamente pido*
3. *¿Quién si la vió dejar de amarla pudo?*

¿Ejecutante o intérprete?

La labor del músico instrumentista es entendida a través de dos planteamientos antagónicos: cómo intérprete por un lado y como mero ejecutante por el otro. Wilfrid

¹ Las partituras de esta obra las recibí directamente del maestro Alberto Guzmán, por medio de correo electrónico, con el fin de que las usara en mi actividad profesional.

² Para una consulta más detallada sobre estos y otros compositores, se recomienda el artículo de Andrés Santander Ospina presentado como parte de su trabajo de maestría en música en la EAFIT, pp. 4-8: https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/25840/Andres_SantanderOspina_2020.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Mellers (1992, p. 922), un reconocido musicólogo y compositor inglés del siglo XX, distinguía entre *intermediarios* e *intérpretes* para referirse a esta dicotomía del músico concertista y su rol. En el primer caso, los intermediarios son aquellos músicos que se ciñen estrictamente a la partitura con el fin de transmitir las ideas inalteradas del compositor, y en el segundo, los intérpretes son los que toman la partitura solo como un recurso para su labor creativa.

Esta postura “intermediaria”, la que formula que el músico concertista debe ceñirse estrictamente a lo que se encuentra escrito en la partitura, es sostenida de manera frecuente por los propios compositores. Desde Mozart, pasando por Brahms, y llegando hasta Schönberg, son varios los compositores que han declarado de una u otra forma que su creación musical no debe ser “contaminada” por ideas provenientes del ejecutante, ya que la obra surge de un momento de inspiración particular que precede al intérprete, y tiene un sentido en sí misma. Por ejemplo, en su libro *Poetics of Music in Form of Six Lessons* (1947), Igor Stravinsky desaprueba cualquier intento de interpretación por parte del músico de concierto o solista. En su sexta lección donde habla sobre el performance musical, el compositor ruso condena la interpretación, sosteniendo que la música debe ser **ejecutada**, refiriéndose a “la estricta puesta en práctica de una voluntad explícita que no contiene nada más allá de lo que se ordena específicamente [en la partitura]” (1947, p. 122).

En sintonía con este planteamiento, Dietrich Fischer-Dieskau, barítono alemán, menciona que “el intérprete, como una especie de constructor de puentes para lo que está por venir [...] tiene la enorme responsabilidad de preservar, mediante una interpretación inmaculada, las creaciones existentes de los maestros” (1995, p. 11). Con esto no se intenta sugerir que dicha postura, la del músico concertista como mediador, sea un camino fácil, ya que, como bien sugiere Fischer-Dieskau, el músico debe haberse preparado lo suficiente para conseguir una *interpretación inmaculada*. Más bien, es una posición que algunos músicos de concierto adoptan, convencidos de que así pueden acceder a lo profundo de la música, a aquello que el barítono alemán denomina *sustancia espiritual de la obra*:

Aunque alcanzamos un dominio perfecto del instrumento, la obra, su espíritu, amenaza con eludirnos. No es fácil para nosotros discernir los principios de organización que han proporcionado la sustancia espiritual de la obra. Sólo podemos esforzarnos por escuchar la música en nuestra mente con el mismo espíritu con que se le apareció a su creador. (Fischer-Dieskau, 1976, pp. 27-28).

La otra postura, aquella que justifica la existencia del intérprete, entendido como un sujeto que le da vida a la música y la dota de sentido desde su mundo personal, ha ido ganando terreno nuevamente en los discursos académicos recientes, siendo frecuente que se reconozca al concertista o músico solista como un agente que “(re)crea” lo que hay en la partitura, y sobre ésta toma decisiones que, ulteriormente, estarán reflejadas durante la interpretación. En su artículo “Escuchar la interpretación” (2001), Eric Clarke ofrece una visión del intérprete en sintonía con esta línea de pensamiento: el concertista como sujeto de acción que influye en el producto final de una obra musical. Si se considera que el intérprete determina en cierta medida una pieza musical cada vez que realiza una interpretación de ésta, ello conlleva a reconocer que no existen dos interpretaciones iguales, sino que cada interpretación musical en sí misma es distinta a las otras; incluso si se trata del mismo intérprete y obra.

El rol del intérprete

En su célebre libro *Musicking – The Meanings of Performing and Listening* (1998), Christopher Small hace una extensa revisión sobre el significado de la música y el rol que desempeña cada uno de los agentes que intervienen en su práctica. Esto se ve sintetizado en un artículo publicado un año más tarde por el mismo Small, donde denuncia la carencia de investigaciones que conciban al intérprete como un elemento importante dentro del fenómeno musical y su significado (1999, p.10).

Para Small (1999) la música debe ser entendida a partir del contexto desde el cual surge, prestando especial interés a los actores que intervienen en ella y se encargan de recrearla. La música, su significado y sus funciones, poco tienen que ver con un objeto material como una partitura o un disco compacto. Para entender todo el universo musical, Small plantea que se debe empezar por *tocar* y *escuchar*, requisitos imprescindibles del fenómeno musical. Y, dado que la naturaleza de estos principios musicales (tocar y escuchar) se refieren a acciones, el autor propone el verbo *musicking* como alternativa que permite una nueva mirada:

Musicar es tomar parte, en cualquier capacidad, en una performance musical. Eso significa no sólo actuar, sino también escuchar, proporcionar material para la

interpretación (lo que llamamos componer), prepararse para una performance (lo que llamamos practicar o ensayar), o participar en cualquier actividad que pueda afectar la naturaleza de ese estilo de encuentro humano que es una performance musical. (1999, p. 12).

Lo anterior conduce a pensar que no existe distinción alguna entre las personas que participan dentro de la práctica musical, sea intérprete, compositor o público (las escuchas). Para Small, todos cumplen un rol específico e igualmente importante, pues es con la suma de todos los involucrados que se dan las condiciones necesarias para *musicar*; y es allí, en las relaciones entre las personas participantes, donde se debe buscar los significados del fenómeno musical, para así trascender la partitura (Small, 1999).

Nuevamente surge la cuestión: ¿cómo se acerca un intérprete a una pieza inédita si solo se cuenta con la partitura? Desde este panorama descrito, acercarse a una obra inédita no solo significaría revisar la partitura, es decir, el único objeto que en apariencia contiene a la música. De acuerdo a los planteamientos de Small, acercarse a una obra inédita consiste en observar sus autores, sus letras, sus contextos, los lugares desde los cuales se han enunciado los discursos, para analizar propuestas interpretativas desde las posibilidades del músico-intérprete: sus gestos, sus procesos de estudio y aprendizaje, incluso su psiquis.

Aspectos físicos y psicológicos de la interpretación musical

Algunos estudios toman en consideración la psicología del intérprete, preguntándose por las sensaciones y pensamientos que éste experimenta durante la interpretación de una obra musical. En su artículo “Los intérpretes y la interpretación”, Dunsby (2006) analiza las exigencias físicas del acto interpretativo, el esfuerzo mental que dicha acción exige, al tiempo que abre un espacio para discutir acerca de las emociones y la psiquis del intérprete, y cómo todos estos aspectos influyen en la interpretación musical. Para el autor, todo estudio sobre la interpretación debe preguntarse por estos asuntos, puesto que “existe [...] una relación indudable entre la interpretación y el bienestar físico y anímico del intérprete” (p. 263). Consecuentemente, Dunsby (2006) propone que el universo de emociones y sentimientos del intérprete está estrechamente relacionado con el

devenir interpretativo, ya que una buena interpretación depende del balance entre el intelecto y las emociones, entre el ser y el hacer.

Continuando en esta línea, el investigador en música australiano Gary E. McPherson (1995) considera que la interpretación depende de cinco habilidades fundamentales que todo intérprete debe desarrollar al máximo, tales como leer a primera vista, ensayar múltiples veces la música aprendida con el ensamble, tocar de memoria, tocar de oído e improvisar. Según este planteamiento, el intérprete debe poseer un dominio considerable de todos estos aspectos musicales, los cuales posibilitan al intérprete la consolidación de las capacidades necesarias, tales como la audición musical, la lectura y la memoria.

Entender la interpretación como una acción que dinamiza la música, una forma de *musicar* que le da sentido y la resignifica, hace evidente la necesidad de un análisis de aquellos elementos y fenómenos que trascienden la partitura. De allí que en el presente análisis se tomará en consideración los aspectos físicos y mentales relativos al intérprete, pues estos determinan la interpretación y dotan de sentido al fenómenos musical (Seashore, 1967, cap. 1).

Metodología de Auto-observación

Para reportar el proceso interpretativo de la obra *Tres sonetos de amor* del maestro Guzmán Naranjo, se recurre a la auto-etnografía como herramienta metodológica de investigación que permite estudiar los fenómenos desde la experiencia personal del investigador. En su libro *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* (2014), Úrsula San Cristóbal y Rubén López Cano dedican varias páginas a aclarar los alcances del método auto-etnográfico, el cual se propone como el conjunto “estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa” (p. 138).

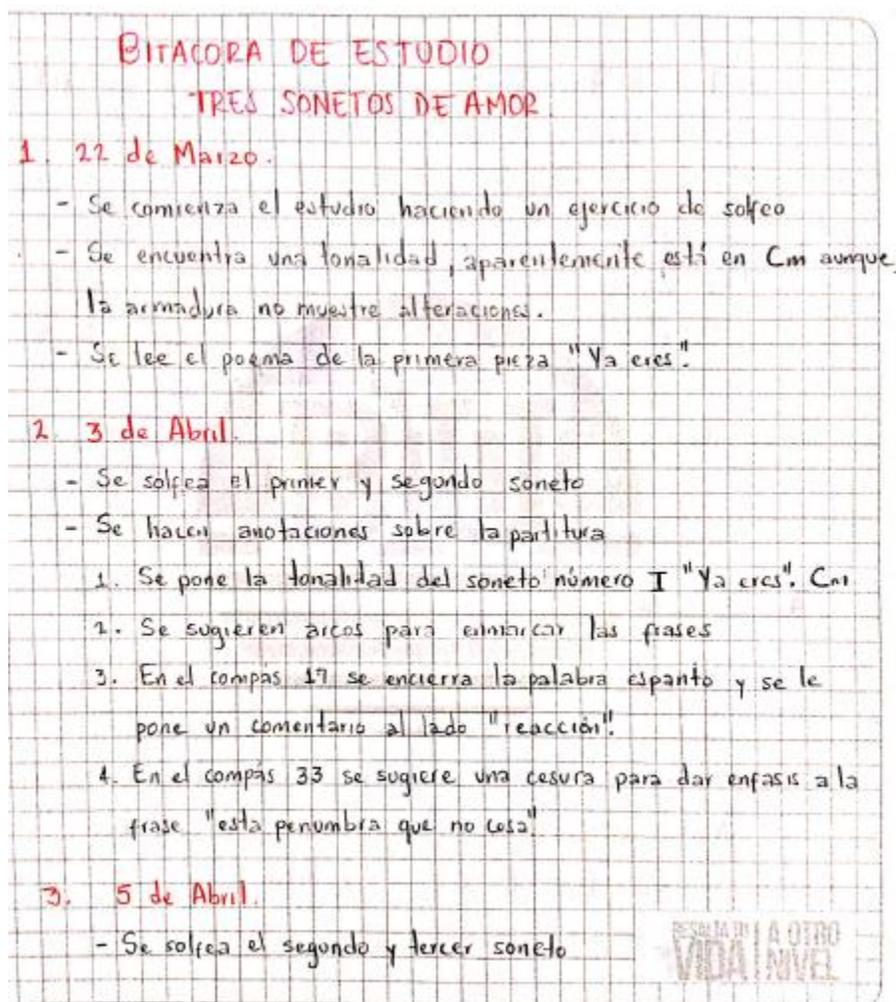
La auto-etnografía que aquí se realiza inició con la grabación en audio y video de los momentos de estudio de las canciones. Por medio de estos, se obtuvo un registro del proceso de interpretación, desde las etapas iniciales hasta el producto final. En dichas

grabaciones se registran los momentos en los que me siento al piano para solfear las melodías. También se pueden apreciar los ejercicios que realizo con el texto para trabajar la dicción, la forma en que respiro en cada pasaje musical, los gestos faciales que surgen de manera involuntaria, los pasajes melódicos de mayor o menor dificultad, entre otros elementos de importancia para la interpretación vocal.

Además de este apoyo audiovisual, las anotaciones sobre las partituras, la bitácora y los apuntes que he dejado en mi agenda, fungen, a la vez, como un diario de campo que da cuenta de los detalles de especial interés durante mi estudio de cada canción, al tiempo que evidencia aquellas partes musicales que requieren un trabajo especial; como mayor concentración o empleo de imágenes específicas o de metáforas para nutrir la interpretación. A partir de estos datos, se reporta el proceso de aprendizaje y sus resultados para plantear ideas interpretativas de las piezas inéditas del maestro Guzmán Naranjo.

Interpretando lo inédito

El acercamiento que tuve a *Tres poemas de amor* se llevó a cabo en diez sesiones de estudio. El proceso de aprendizaje e interpretación se realizó desde el día 22 de marzo de 2022 hasta el 19 de abril del mismo año. En 29 días de trabajo se realizaron 10 sesiones de estudio. Estas sesiones fueron grabadas en video y adicionalmente se tomaron notas descriptivas en una bitácora (Ver Figura 1). A partir del registro de la experiencia, se describió el proceso de lectura, recitación, análisis, anotación sobre las partituras, solfeo y ejecución de las tres canciones del ciclo para proponer una interpretación artística de la obra.

Figura 1 Primera página de la bitácora³

Primera sesión

El 22 de marzo inicié con el estudio de la primera canción *Ya eres esa mujer bella y lejana*. Para adquirir una imagen auditiva de la pieza, se comenzó por identificar fundamentos básicos como la métrica en 3/4 y la subdivisión ternaria del pulso que caracteriza al ritmo de la pieza. Luego, solfear la melodía permitió visualizar un centro tonal en Cm, el uso reiterativo de grados alterados como el bV (Gb), y frases melódicas que están organizadas en grupos de once o doce notas en promedio.

³ Todas las imágenes son propiedad del autor de este texto, siendo los documentos registrados durante el trabajo autoetnográfico.

Una lectura de principio a fin sirvió como estrategia para tener una idea general de la pieza. Aunque hubo algunas desafinaciones en esta primera lectura, sólo el compás 56 se repitió varias para entender su complejidad, la cual consistía en la dificultad presentada por el ritmo ternario y la afinación del quinto grado bemol (Ver Figura 2, recuadro rojo)⁴.

Figura 2 Pasaje repetido tres veces

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The lyrics are "dad el cla - ro fue - go, por - que'en los cie - gos". The piano accompaniment is in two staves, with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. A red box highlights a triplet of eighth notes in the voice part: G4, F4, E4. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

Se presentaron dificultades para asegurar la afinación en este fragmento dada la aparición de un A becuadro en la última frase de la canción (min. 3:32), seguido por un salto de segunda aumentada (A-Gb). Como estrategia, se utilizó un gesto de sonrisa, el cual permitió alzar la nota y obtener una afinación más precisa (Ver Figura 3). Este gesto permite levantar los pómulos y a su vez mantener una voz brillante y homogénea en todo su registro. Como mencionaba el tenor italiano Tito Schipa, el cantante no debe “olvidar una amable sonrisa” al momento de cantar, ya que esta facilita la ubicación de la voz y una correcta afinación (Enrique A, 2021).

⁴ Los videos y la bitácora se pueden consultar en el siguiente enlace:
https://drive.google.com/drive/folders/1gcEz4EwteMMCjJXf-N9qe7gxZGsr_mI

Figura 3 Gesto de sonrisa



El segundo video registra el final del primer día de estudio, momento en el que recito el poema. Allí se observa el uso de una entonación distinta a la de la voz hablada, pretendiendo interiorizar aún más el texto por medio de la declamación. No obstante, dado que estoy leyendo el poema desde la partitura, el salto de sistema o el cambio de páginas hacen que fragmente algunas frases y no fluyan ciertos pasajes del texto.

Segunda sesión

En la sesión de práctica del 3 de abril, se inicia por solfear nuevamente el primer soneto con el fin de recordar su melodía, para luego empezar a estudiar la segunda canción: *Cada mañana nuevamente pido*. Este día no se hizo registro audiovisual, pero sí se consignó en la bitácora el trabajo realizado, el cual consistió mayormente en hacer anotaciones en la partitura de la primera canción (Ver Figura 4). Primero ubiqué el centro tonal en Cm, y luego sugerí varios arcos de fraseo que permitiesen enmarcar cada verso endecasílabo del soneto.

Figura 4 Indicación de dolor, c. 12.

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line (T) is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The score is annotated with "2da frase" at the top. The vocal line has lyrics: "que cam-bia'en lu - na de - so - la - da el can - to". The piano accompaniment has dynamics "pp" and "f". The score is annotated with "doloroso" and "fp" in red boxes. The vocal line has a tritone interval in measure 12, and the piano accompaniment has a tritone interval in measure 12. The score is annotated with "doloroso" and "fp" in red boxes.

En el compás 12 aparece la palabra “doloroso”. Esta indicación de expresión, sobre un intervalo inestable de tritono en la melodía y en el piano, refuerza el texto que dice “que cambia en luna desolada el canto”. Por lo tanto, se decide cantar con la voz “quebrada” para representar aflicción. En el compás 17, sobre la palabra **espanto**, el compositor indica un *sforzando*, el cual sugiere que esta palabra debe sobresalir por medio de una acentuación. De allí, se anota sobre la partitura la palabra “reacción”, con el fin de recordar que se debe reaccionar con el rostro y con la voz a esta indicación, como si estuviese asustado o sobresaltado, acentuando la segunda sílaba de dicha palabra (Ver Figura 5).

Figura 5 Indicación para reaccionar con espanto, c. 17.

mf *sf*

fron - te - ra del in - som - nio y del es - pan - to → reacción

mp

Con el fin de respirar y enfatizar el fraseo, se decidió incluir una cesura en el compás 33. Esto posibilitó más claridad en la expresión del texto y la línea melódica, la cual concluye diciendo: “esta penumbra que no cesa”. Respirar en este punto, permitió además una mejor reacción al *fp* (cambio súbito de dinámica) que aparece en este mismo compás. Esto fue posible debido al apoyo de aire suficiente para expresar con claridad el cambio de intensidad que indica la partitura (Ver Figura 6).

Figura 6 Indicación fortepiano, compás 34

poco rit.

Respiración para enfatizar la frase

p *fp*

di - rán es - ta pe - num - bra es - ta pe num - bra que no

pp

*Ab*⁷/FL

Tercera sesión

El 5 de abril se revisaron las tres canciones. Esta revisión consistió en asegurar aspectos fundamentales como las entradas de la voz, el acompañamiento del piano y las dinámicas. En el compás 49 y 50 de la primera canción *Ya eres esa mujer bella y lejana*, la frase “el fuego nace en mí” describe a una persona enamorada. La melodía refuerza este sentimiento naciente y jovial, por medio de la interpretación de un arpeggio mayor ascendente que culmina en un Ab que, en la voz del tenor, se caracteriza por ser brillante. De allí, se sugiere una anotación, “enamorado”, recordando que se debe procurar una interpretación tierna y afectuosa en dicha frase (Ver Figura 7).

Figura 7 Arpeggio ascendente, signo de “enamoramiento”, compases 49-50.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 48. It contains the lyrics "El fue - go na - ce'en mí" and "ENAMORADO". The middle staff is the piano accompaniment, featuring a prominent ascending arpeggio in the right hand. The left hand has a bass line with chords. Handwritten annotations include "Ab7/C" in the bottom left and "ENAMORADO" in a red box on the right. The score includes dynamic markings like *mf* and *f*, and articulation like accents and slurs.

Cuarta sesión

Durante esta sesión, se enfatizó en el proceso de memorización de las piezas por medio de la lectura en voz alta, la repetición y la asociación del texto con vivencias personales. Para ello, se recitaron los poemas varias veces y se cantaron las melodías junto con la letra. Uno de los logros de esta sesión de práctica se reflejó en la posibilidad de cantar con mayor fluidez y atención la melodía con el texto. Esto a su vez permitió reaccionar con mayor precisión a las indicaciones sugeridas por el compositor y a las propias.

Quinta sesión

En esta sesión, la frase descendente entre los compases 14 y 16 de la segunda canción representó una dificultad técnica, debido a un cambio en el color y peso de la voz. Al finalizar con un C grave, se tendía a oscurecer y robustecer esa nota, causando problemas de afinación. Esto se solucionó adoptando una postura alta del paladar blando, el cual aumenta la cavidad de resonancia, manteniendo homogéneo el pasaje melódico y mejorando la afinación de toda la frase. Como indicación, se propuso el signo que representa un ojo con una ceja (Ver Figura 8), el cual recuerda al cantante que dicho pasaje debe pensarse con una “posición vocal elevada”.

Figura 6 Signo del ojo: posición vocal elevada

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, starting at measure 14. The lyrics are "pe - jo e - ter - no que nos guar - de." The word "jo" is circled, and an eye symbol is drawn above it. A red line above the staff indicates a high vocal position. The piano accompaniment is in the bass clef, with a descending melodic line. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat).

Sexta sesión

El 10 de abril abordé el estudio detallado del tercer soneto *Quién si la vió dejar de amarla pudo*, cantando y repitiendo varias veces cada una de las frases. Para mejorar la afinación de algunas notas que me quedaban bajas, añadí nuevamente el símbolo del ojo en los compases 45 y 65. Además, sugerí un *poco rit.* en el compás 13, con el fin de que coincidiera con el *decrescendo* (>) que aparece en la partitura (Ver Figura 9). Esta nueva sugerencia de retardar la velocidad me ayudó a “tranquilizar la interpretación”,

permitiéndome tener mayor conciencia y dominio sobre la afinación y el cambio métrico de este pasaje.

Imagen 7 Anotación *poco rit...*

13

Poco rit...

jar de'a - mar - la pue - de?

mf

Séptima sesión

Al séptimo día (abril 11) decidí tocar los acordes introductorios del piano en *Cada mañana nuevamente pido*, con el fin de comprender la intención del compositor, quien anotó sobre la partitura “como un sonido de campana”. Escuchar estos acordes suspendidos en el tiempo mediante calderones, “ingrávidos”, y marchando con parsimonia, me dio una idea más clara de lo que el compositor quiso expresar con la anotación “con el sentimiento de una oración” (Ver Figura 10). El tempo lento, la sugerencia de cantar como si fuese una plegaria, la textura coral de los acordes del piano, y el texto “cada mañana nuevamente pido”, permitió dilucidar que el segundo soneto invita a la introspección; concluyendo que se trata de una canción para reflexionar sobre la vida y la muerte.

Figura 8 Indicaciones del soneto n° 2

The image shows a musical score for a tenor part. At the top left, there is a handwritten box containing "Cm?". The score is in common time (C) and C minor. The vocal line is marked "Ten" and includes the instruction "Como un sonido de campanas" and "Dejar vibrar". The piano accompaniment is marked with dynamics *f* and *mf*. A red box highlights the instruction "Legato sempre" and "Con el sentimiento de una oración". Another red box highlights the tempo marking "Largo" with a quarter note equal to 42. The lyrics "Ca - da ma -" are written below the vocal line. The composer's name "Alberto Guzmán N. William Osolina" is written at the top right.

Octava sesión

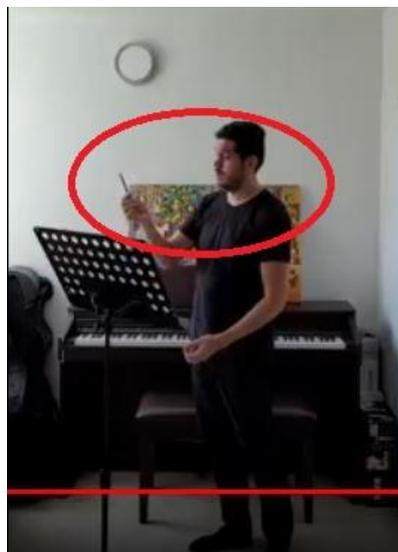
El octavo día de estudio recité el poema de la primera canción, del cual se hicieron varias repeticiones como estrategia de memorización del texto, prestando mayor atención a expresiones como “*luna desolada*” o “*ficción de mi tristeza*”, las cuales sugieren reacciones emotivas por parte del cantante. Dicha estrategia fue fundamental, dado que como sugiere León-Carrión “repetir lo que se quiere aprender constituye el método más eficaz [...] para memorizar y acordarse de las cosas mucho tiempo después” (El País, 8 de febrero de 2010).

Algunas decisiones interpretativas tomadas inicialmente, fueron cambiadas con el propósito de adquirir mayor seguridad. Por ejemplo, en el compás 67 de la segunda canción, inicia con una frase que transita por toda la *zona di passaggio* de la voz del tenor (F-F#-G), lo cual hizo pensar en una posible respiración en la mitad de la frase. Sin embargo, se descartó la respiración, puesto que tomar aire dificultó atacar las notas que se encuentran en esta área donde la voz de tenor transita entre el registro de pecho y el de cabeza. Como resultado, se sostuvo una frase en *legato*, mayor conexión del registro vocal, y un desarrollo del crescendo más coherente en virtud de la línea melódica (Ver Figura 11).

Figura 9 Frase ligada en la zona del pasaje vocal

Hacia el final del segundo video del mismo día, donde estoy sosteniendo el lápiz con el que escribía las anotaciones sobre las partituras, se ve cómo empleo dicho utensilio con el fin de visualizar un punto lejano, fuera de mi boca, para proyectar la voz (Ver Figura 12). Tras ver el video, esta imagen reveló cómo un objeto que cumple una función específica dentro del estudio del cantante (rayar la partitura), va adquiriendo otras funciones inusitadas, dando cuenta de la importancia que tiene todo aquello que rodea al fenómeno musical, sean sujetos u objetos (Small, 1999).

Figura 10 Lápiz como punto de proyección



Novena sesión

El penúltimo día de estudio fue el 18 de abril. Esta sesión de práctica tuvo lugar en un espacio diferente: los cubículos de piano de la Universidad ICESI donde soy profesor de canto. Practicar en este espacio fue diferente, dado que los salones están insonorizados, lo que evita el rebote del sonido y permite escuchar la voz más clara y plana sin tanta reverberación. En este día, decidí comenzar cantando el tercer soneto *¿Quién si la vió dejar de amarla pudo?* En esta ocasión sentí la capacidad de cantar sin tanta ayuda del piano: bastó con solo tocar las primeras notas de cada frase. Intenté cantar sentado, pero después de entonar las primeras dos notas, fue necesario ponerme de pie para facilitar el ejercicio vocal, dado la dificultad que representó para mí cantar un *Fa3* con dinámica *mezzopiano* (Ver Figura 13). Después de cantar la segunda frase, me detuve un poco para dilucidar la heterometría presente en la partitura (Ver Figura 14). Una vez esclarecida esta alternancia métrica entre 2/4 y 3/4, el juego rítmico de algunos pasajes se me hizo más fácil, pues ya era consciente de los cambios de acentuación que implicaba dicha heterometría.

Figura 11 *mezzopiano* en la voz media

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and features a change in meter from 2/4 to 3/4. The vocal line is marked *mp* and includes the lyrics "¿Quién si la vió de -". The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. The score is presented in a standard musical notation format with a treble clef for the voice and piano, and a bass clef for the piano's left hand.

Figura 12 Heterometría en soneto n° 3

The image shows a musical score for a song. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures. The time signatures for the vocal line are 3/4, 2/4, 3/4, and 2/4, which are highlighted with red boxes. The lyrics 'Sa-be que'al pun-to' are written below the vocal line. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the right and left hands.

En el video correspondiente a esta sesión, se observa que cuando solfeo por encima del C3, regularmente lo hago con *voce di testa*, sin embargo, al cantar el mismo fragmento con la letra lo realizo con *voce piena*. Aquí el empleo de la voz de cabeza pura es un mecanismo para poder solfear con extrema relajación en el registro medio y agudo, sin fatigar la voz, y así conservar toda la energía para el momento de la interpretación propiamente. Además, decidí tocar la parte del piano con el propósito de familiarizarme con las sonoridades que acompañan a la melodía, y así identificar los acordes que indican la entrada de la voz, y aquellas notas que sirven de guía para la afinación del cantante.

Décima sesión

El 19 de abril fue la última sesión de práctica, la cual tuvo una duración de 12:34. En éste se me observa poniendo algunas anotaciones de dinámica, fraseo e interpretación sobre la partitura del tercer soneto. En el minuto 5:55 estaba cantando la vocal “e” de manera aspirada, como si le antecediera una jota. De allí fue menester realizar un “gesto de tijeras” con ambas manos, el cual empleé para representar mecánicamente el cierre glótico que se requiere para atacar dicha vocal correctamente (Ver Figura 15).

Figura 13 “Gesto de tijeras” (cierre glótico)



Al finalizar, en los últimos 50 segundos del video, recito el poema nuevamente, pero esta vez no leo de la partitura, sino de una transcripción que hice a pulso con el fin de coadyuvar a la memorización del poema por medio de la escritura (Ver Figura 16). Según López Mejías *et. al.* (2013), por medio de la escritura “se accede al cerebro por vía visual y motora”, facilitando el proceso de memorización y aprendizaje. Esto da cuenta del progreso obtenido hasta la fecha, ya que mientras transcribía el poema reconocí frases que me sabía de memoria y no necesité mirar la partitura para transcribir el texto.

Figura 14 Poema transcrito a mano

¿Quién si la vió dejar de amarla pudo?
 ¿Quién si la vé dejar de amarla puede?
 y hoy el único bien que me concede,
 es no mirar su gesto adverso y rudo.

 Sabe que al punto vista y codiciada,
 sería de nuevo el rumbo de mis pasos,
 sabe que tras los pálidos ocasos,
 quien busca a Venus puede hallar la espada.

 Paso noches perplejas y desiertas,
 pensando tras que muros y qué puertas de esta ciudad,
 que fue jardín un día
 ella vigila o duerme silenciosa
 sin recordar la irreplicable rosa,
 que entre los dos calladamente ardía.

Conclusiones

La presente reflexión en torno al estudio de estas canciones, evidencia el proceso activo del cantante como un intermediario (Mellers, 1992). Prueba que el estudio de nuevo repertorio supone tomar decisiones sobre aspectos cognitivos y afectivos (Seashore, 1967; Dunsby, 2006), como respiraciones, fraseos, dinámicas, imágenes emotivas, entre otros. Realizar el registro audiovisual permitió, una vez analizado todo el material, dar cuenta de acciones que se realizaron durante el proceso de aprendizaje de los sonetos. Tras ver los videos y la bitácora, observé que algunas anotaciones fueron realizadas pensando en las sugerencias que el compositor escribió sobre la partitura y en aquello que el poema evocaba en mí. Tener dicho registro me sirvió también como material de estudio, me permitió revisar la afinación e intención de algunos pasajes melódicos y reconsiderar algunas anotaciones puestas durante los días de práctica sobre la cual se realizó el proceso auto-etnográfico.

Como sugerían los autores mencionados a lo largo de este artículo, las anotaciones y estrategias que fui tomando durante el estudio de los tres sonetos, implicaron cambios o ajustes a nivel motriz, cognitivo y emotivo. Por ejemplo, las indicaciones de respiración y articulación exigieron el dominio de habilidades motrices para un correcto apoyo de la voz y la pronunciación del texto. La recitación de los poemas y la repetición de sus frases, por su parte, implicaron un complejo proceso cognitivo que condujo a su memorización. Además, las anotaciones propias como “espanto”, “enamorado”, “reacción”, entre otras, dieron cuenta del marcado interés en los aspectos emotivos presentes en la interpretación.

Iniciar el estudio de una obra musical inédita significó aventurarse a descubrir algo que hasta entonces desconocía. Ello conllevó retos: seguir el rastro de aquellos elementos que el compositor había consignado en la partitura, ponerlos en contexto, analizarlos, encontrarles el sentido expresivo y tomar decisiones para la interpretación. Algunas veces, sin embargo, no resultó fácil tomar ciertas decisiones, dado que un pasaje musical suscitaba múltiples posibilidades de ejecución.

El anterior ejercicio de autoanálisis, propiciado por el registro auto-etnográfico, me permitió observar cosas que muchas veces se pueden pasar por alto en el ejercicio profesional cotidiano. Por ejemplo, reconocer cómo un objeto como un lápiz se convierte

en un punto de proyección de la voz, u observar cómo las dificultades de afinación conduce a diseñar símbolos (el ojo); todo estos aspectos, significativos en el acto de musicar (Small, 1998). Además, estas reflexiones evidencian estrategias de memorización como la repetición, y mecanismos para una interpretación expresiva por medio de la asociación de emociones con el texto de los sonetos.

Por medio del seguimiento auto-etnográfico, se pudo notar aspectos rítmicos y de afinación que se solucionaron con estrategias técnicas propias del canto, como una posición alta del paladar blando o una posición de sonrisa. Todo esto devela las sutilezas del quehacer del intérprete que, en el contexto actual, trasciende aquella visión reduccionista donde se le consideraba como simple vehículo que portaba las ideas del compositor al público.

Bibliografía

- Butt, J. (2002). *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clarke, E. (2006). Escuchar la interpretación. *La interpretación musical*. John Rink (coord.). España. Alianza, 217-230.
- Colorado Cervera, D. (2021). *Concierto para violonchelo y orquesta de Enrique Santos: una aproximación a la interpretación instrumental como proceso creativo* (Tesis de maestría) Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México.
- Delgado Fourzan, Y. (1980). *Interpretación del Lied, desde el punto de vista vocal, en la producción de Schubert, Schumann, Brahms y Ponce* (Tesis de maestría) Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México.
- Dunsby, J. (2006). Los intérpretes y la interpretación. *La interpretación musical*. (coord.) John Rink. España. Alianza, 263-274.
- Enrique, A. (2021). Vocalizzi Tito Schipa.
<https://www.youtube.com/watch?v=IICf1QxasRg&t=330s>
- Fischer-Dieskau, D. (1976). *The Fischer-Dieskau Book of Lieder: The original texts of over seven hundred and fifty songs. Chosen and Introduced by Fischer-Dieskau*. Londres: Gollancz.
- Garofalo, R. (1999). From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century. *American Music*, 17(3), 318–354. <https://doi.org/10.2307/3052666>

- Gómez Amat, C., Turina Gómez, J. (1995). *Pequeña historia de la música*. Madrid: Alianza.
- Grabner, H. (2001). *Teoría general de la música*. España: Akal.
- Hayano, David M. (1979). Auto-Ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects. *Human Organization* 38 (1): 99–104.
- León-Carrión, (2010). La repetición sí sirve para aprender.
https://elpais.com/sociedad/2010/02/08/actualidad/1265583612_850215.html#:~:text=La%20repetici%C3%B3n%20como%20m%C3%A9todo%20de,la%20informaci%C3%B3n%20la%20memoria.
- López Cano, R., San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc y Conaculta Fonca.
- López Mejías, M., Jústiz Guerra, M., & Cuenca Díaz, M. (2013). Métodos, procedimientos y estrategias para memorizar: reflexiones necesarias para la actividad de estudio eficiente. *Humanidades Médicas*, 13(3), 805-824. Recuperado en 18 de mayo de 2022, de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-81202013000300014&lng=es&tlng=es
- McPherson, G. E. (1995). Five Aspects of Musical Performance and Their Correlates. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, No. 127, The 15th International Society for Music Education: ISME Research Seminar (Winter, 1995/1996), pp. 115-121.
- Mellers, W. (1992). Present and past: intermediaries and interpreters, en Paynter et al. (eds.). *Companion to Contemporary Musical Thought*, cit., II, 920-930.
- Orlandini Robert, L. (2012). La interpretación musical. *Revista musical chilena*, 66(218), 77-81.
<https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902012000200006>
- Payán, M., Betancourth, E., Zárate, G., Villaseñor, H., García, J. D. (junio 2017). Investigación artística en música. Conversando con Rubén López Cano. *Heptagrama*, (4), pp. 83-101.
- Pérez Gutiérrez, M. (1985). *Diccionario de la música y los músicos*. España: Akal, vol. 3.
- Rink, J., Davies, D., de Assis, P., Dorschel, A., Goehr, L., Hindrichs, G., Kiloh, K., & McNulty, J. (2018). The Work of the Performer. In P. de Assis (Ed.), *Virtual Works – Actual Things: Essays in Music Ontology* (pp. 89–114). Leuven University Press.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv4rfrd0.7>
- Santander Ospina, A. (2020). “Propuesta interpretativa de tres canciones para piano y voz de Jaime León Ferro desde el perfil de pianista acompañante”. Universidad EAFIT.
- Seashore, C. (1967). *The Psychology of Music*. Mineola: Dover Publications.
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of Performing and Listening*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- _____ (1999). Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture. *Music Education Research*, 1, 9-22.

Stravinsky, I. (1947). *Poetics of Music in Form of Six Lessons*. Cambridge, MA: Harvard University Press.