

El legado vocal de Antonio Estévez. Estudio y contexto a partir de la edición crítica de sus *17 canciones para voz y piano*

Cristina Núñez. Cantante e investigadora independiente | cristina.nunezu@gmail.com |
ORCID: 0009-0008-0428-3374

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.391.2025.39>

Resumen

Este trabajo analiza y expone las vicisitudes de la edición crítica de las *17 canciones para voz y piano* de Antonio Estévez, debido a que la edición oficial (1986) presenta inconsistencias editoriales que dificultan su interpretación. Este repertorio ha permanecido opacado durante más de cincuenta años, aunque a nivel de estilo es un ciclo emblemático del compositor. La metodología parte de la filología musical y la edición crítica en las fases de heurística, hermenéutica y ecdótica. Se aplicaron los principios editoriales de Grier, Caraci Vela y Sans. Se reconstruyó el texto musical desde la fuente del *Cuaderno de canciones para voz y piano* de Antonio Estévez, una edición no oficial publicada por el propio compositor, aunque su calidad editorial es irregular. Adicionalmente, se entrevistó a calígrafos que trabajaron junto al compositor. Dentro de las conclusiones destaca que la edición crítica de estas canciones permite la accesibilidad de este repertorio.

Palabras clave: edición crítica, Antonio Estévez, canción de arte, compositores venezolanos, compositores latinoamericanos.

The Vocal Legacy of Antonio Estévez. Study and Context based on the Critical Edition of his *17 Songs for Voice and Piano*

Abstract

This work analyzes and presents the challenges of the critical edition of Antonio Estévez's *17 canciones para voz y piano*. As the official edition (1986) contains editorial inconsistencies that hinder its interpretation. This repertoire has remained overshadowed by *Cantata criolla* (1954), the composer's emblematic work. The methodology is based on musical philology and critical editing, following the heuristic, hermeneutic, and ecdotic phases. The editorial principles of Grier, Caraci Vela, and Sans were applied. The musical text was reconstructed using the source *Canciones para voz y piano* by Antonio Estévez, an unofficial edition published by the composer himself, though with irregular editorial quality. Additionally, calligraphers who worked alongside the composer were interviewed. Among the conclusions, it is highlighted that the critical edition of these songs enhances the accessibility of this repertoire.

Keywords: Critical edition, Antonio Estévez, Art song, Venezuelan composers, Latin American composers.

* * *

Introducción¹

La canción de arte, canción artística o canción para voz y piano es un género camarístico cultivado por los compositores venezolanos de todas las épocas, quienes han musicalizado textos de poetas nacionales y extranjeros. El espectro es amplio en los formatos de voz solista, masculina o femenina, grave, media o aguda, con acompañamiento de piano o guitarra. No obstante, y a pesar del gran valor de este repertorio, los esfuerzos dirigidos a su recuperación, estudio, edición y difusión no han sido constantes, sistemáticos ni suficientes. La publicación de canciones realizada por entidades especializadas dedicadas a estos fines, como el extinto Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, luego denominado Fundación Vicente Emilio Sojo, no bastó para resguardar estos repertorios. Lo que en su momento se imprimió, es una ínfima parte del material existente.

Entre los compositores, destaca Antonio Estévez (1916-1988), quien fue miembro de la llamada Escuela Nacionalista Venezolana,² agrupada en torno a la figura de su maestro, Vicente Emilio Sojo (1887-1974).³ Estévez es reconocido por su *Cantata criolla*, obra sinfónico-coral que se erigió como una suerte de ícono del movimiento nacionalista. Empero, su obra para voz y piano es apenas conocida. Por ello, en este trabajo se hace una aproximación a las canciones de Estévez desde la edición crítica.

Como figura fundamental de la composición venezolana, existen sobre Estévez referencias bibliográficas extensas que atañen a su vida y obra y que, en muchos casos, proporcionan datos imprecisos sobre sus composiciones para voz y piano. Así, encontramos los textos de José Balza y Rafael Rodríguez.⁴ El primero constituye un ensayo biográfico a partir de entrevistas con el compositor y el segundo, un catálogo que señala un importante número de obras infantiles venezolanas. Ninguno de los dos se aborda desde la filología musical y menos, centrándose en la obra para voz y piano de Estévez; pero resultan útiles para obtener información respecto de sus canciones.

Hay otros escritos que aportan detalles sobre fechas y lugares de composición de la obra para voz y piano, dedicatorias, autores de las letras, una supuesta localización de autógrafos, apógrafos e impresos, entre otros asuntos.⁵ Se revisaron los catálogos, cronologías y análisis de su obra por

¹ Este trabajo se desprende de mis estudios en Caracas, completados para obtener el *Magister Scientiarum* en Musicología Latinoamericana. Véase Cristina Núñez, “Estudio filológico de 17 canciones para canto y piano de Antonio Estévez” (Tesis de Maestría, Universidad Central de Venezuela, 2022).

² Denominación que incluye al grupo de compositores conformado por los alumnos de Vicente Emilio Sojo (director de la Escuela de Música y Declamación de Caracas desde 1936) y toda la obra musical de estos producida bajo su guía. Dichos compositores se orientaban hacia la creación de obras cuyas melodías, ritmos y armonías se inspiraban en fundamentos estéticos-ideológicos concernientes al folclore nacional o regional. Véase: Walter Guido, “Estévez Aponte, Antonio”, en *Enciclopedia de la música en Venezuela* Tomo II, José Peñín y Walter Guido (comps.) (Caracas: Bigott, 1998), 559-562.

³ Como compositor, Vicente Emilio Sojo “[...] cultivó un estilo nacional amalgamado con rasgos estilísticos impresionistas”, convirtiéndose en maestro de un gran número de compositores en quienes sembró los fundamentos del nacionalismo musical. Junto a Juan Bautista Plaza y otros maestros posteriores como Miguel Ángel Calcaño y José Antonio Calcaño, Sojo propició una renovación profunda de la composición en Venezuela. Cfr. Gerard Béhague, *La música en América Latina* (Caracas: Monte Ávila, 1983), 224.

⁴ José Balza, *Iconografía. Antonio Estévez* (Caracas: Ayacucho, 1982); Rafael Rodríguez, “Catálogo de obras infantiles de compositores académicos venezolanos (1948-2008)” (Tesis de Maestría, Posgrado de Música, Universidad Simón Bolívar, 2008).

⁵ James Grier explica que un documento *apógrafo* se refiere a un manuscrito que no ha sido escrito de la mano del compositor, sino de un amanuense, pero “bajo la supervisión directa del autor”. Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: Akal, 2008), 190.

Hugo López Chirico,⁶ los catálogos de Felipe Sangiorgi,⁷ Walter Guido⁸ y Rházes Hernández López,⁹ todos aportes publicados en vida del compositor. También, una investigación más reciente, de Eleazar Torres.¹⁰ Se comprobó que repiten prácticamente la misma información. También debemos mencionar las partituras corales incluidas en publicaciones antológicas, como las compiladas por el ya citado Sangiorgi, la colección cuidada por Gonzalo Castellanos y la edición de su sobrino, Raúl Delgado Estévez.¹¹ Nuestro interés hacia las publicaciones de arreglos corales de Estévez, se explica porque muchas de sus canciones para voz y piano fueron en principio, escritas para coro. La versión para voz y piano es posterior. Esto se tomó en cuenta porque permitió confirmar intervenciones editoriales sobre el texto musical y literario. Todas las fuentes mencionadas están vinculadas con el objeto de investigación, pero esta bibliografía ofrece información disímil sobre las mismas piezas. Se trata de discordancias que conducen a esgrimir una crítica a los distintos datos mencionados en las fuentes bibliográficas en torno al *Cuaderno*. La información es dispersa, con inconsistencias de datos como fecha de composición y circunstancias de creación.

Nuestra primera y única fuente disponible de este repertorio consiste en una impresión “no-oficial”,¹² un cuaderno de obras vocales con acompañamiento de piano, editado, impreso y divulgado de manera informal por el autor dos años antes de morir. El objetivo de esta impresión fue compilar en un documento la integral de sus canciones para voz y piano, para ser fotocopiada y difundida en ese formato. De esta manera, el compositor la dispuso para los interesados. El problema de esta fuente radica en la incertidumbre alrededor de su origen, así como en el poco cuidado de la edición. La información musical que ofrece el cuaderno es dudosa y equívoca. Esto no sería un problema si se tuvieran las fuentes autógrafas, que permitieran evaluar las características y contrastarlas con la edición. Sin embargo, desconocemos si estas existen. De ser así, no se sabe donde reposan. Los herederos de Estévez han custodiado celosamente su legado, al punto que es imposible acceder a los manuscritos.¹³ En caso de que no desaparecieran luego de la edición autorizada, no se han localizado.¹⁴ Este trabajo se basó en el llamado *Cuaderno*, única fuente

⁶ Hugo López Chirico, *La 'Cantata Criolla' de Antonio Estévez* (Caracas: Instituto de Investigaciones Musicales Vicente Emilio Sojo, 1987).

⁷ Felipe Sangiorgi, *Canciones corales* (Caracas: Editorial Latinoamericana de Música Simón Bolívar, 1972).

⁸ Guido, “Estévez Aponte...”, 561-562.

⁹ Rházes Hernández López, “Antonio Estévez”, en *Composers of the Americas N° 14* (Nueva York: OEA, 1968), 71-74. Un catálogo cronológico preparado para el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) de Venezuela, publicado posteriormente por la Organización de Estados Americanos (OEA) en *Composers of the Americas, Vol. 14* (1968).

¹⁰ Eleazar Torres, “La música de Antonio Estévez en el archivo de la Fundación Morella Muñoz”, *Revista Cultural Carohana N° 19*, (2016): 20-27.

¹¹ Sangiorgi, *Canciones corales*, 24; Gonzalo Castellanos, *Antología de la música coral venezolana* (Caracas: Cuadernos Lagoven, 1996); Raúl Delgado Estévez, *Composiciones y arreglos corales de Antonio Estévez* (Caracas: Fundación Compañía Nacional de Música, 2017). En esta última aparecen *Arrunango y Habladurías*, en su versión para coro mixto.

¹² Entiéndase por “no oficial” la impresión de unas partituras sin registro de ISBN, sin aval de casa editorial o instituto de investigación musical alguno. Esto representa el trabajo exclusivo y personal de Antonio Estévez con cinco calígrafos. En adelante, denominado *Cuaderno* en este trabajo.

¹³ “La palabra manuscrito significa cualquier cosa escrita a mano [...] Puede ser reemplazada, cuando hay seguridad, por el término autógrafo, ya sea como sustantivo o como adjetivo, para denotar la mano del compositor”. Grier, *La edición crítica de música...*, 189.

¹⁴ Caraci Vela explica que autógrafo es el texto escrito de puño del propio autor. Maria Caraci Vela, *La filología musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*. Volume I y II (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005).

conocida y divulgada de esta música, compendio de partituras que tiene lugar y fecha: Caracas, marzo de 1986. Insistimos en que es la única fuente oficial,¹⁵ declarada así por el propio compositor.

Cuando apareció esta compilación, el compositor tenía una opinión negativa sobre la publicación musical en Venezuela. En una entrevista para el episodio del programa televisivo *Opus* titulado “La memoria musical de Venezuela. Homenaje al maestro Antonio Estévez”,¹⁶ se quejaba del desinterés de las instituciones gubernamentales locales por esta labor y cómo los compositores tenían que encargarse de producir y financiar sus propias publicaciones.¹⁷ De este modo, el *Cuaderno* representa un ejemplo de autogestión del compositor. Aunque fue informalmente impreso, es hasta la actualidad el único testimonio que se tiene de dicho repertorio.

En 1986, Antonio Estévez era ya un compositor consagrado y parte de su obra había sido ya publicada en formatos distintos al de voz y piano.¹⁸ Entonces, causa extrañeza la informalidad en la publicación del *Cuaderno* que contiene, casi en su totalidad, las composiciones para voz y piano. Esta edición autorizada es un trabajo encargado por el propio compositor a un equipo de trabajo formado por cinco amanuenses, quienes emprendieron un trabajo de copia que, presuntamente, fue corregido por el compositor.¹⁹ Flor Martínez fue una de las personas que trabajó como calígrafa en el *Cuaderno* de Estévez. En aquel entonces, era becaria del Instituto Latinoamericano Vicente Emilio Sojo.²⁰ Según la copista, el compositor se aproximaba a los calígrafos, los seleccionaba de acuerdo con la calidad del trabajo y les encargaba alguna copia. El proceso de copia implicaba prediseñar y fijar la diagramación de la página antes de escribirla y luego, hacer las correcciones a través del raspado con hojilla, aspecto que maltrataba el papel cuando se borraba el texto.²¹

Al apreciar las inconsistencias del contenido, así como la irregularidad en el estilo general de las piezas, nos preguntamos cuáles fueron los criterios de Estévez al momento de orientar y normalizar el trabajo de copia. Martínez señala que “Antonio [Estévez] era el que decía cómo quería su música, la pauta editorial de cómo se hizo fue dada por él”.²² Esta información, junto al hecho de encargar el trabajo de las diecisiete canciones a cinco personas diferentes, explica la desigualdad de la edición del *Cuaderno*. Subraya Martínez:

“Él [Estévez] personalmente revisó y corrigió (es lo que yo recuerdo de mi trabajo). Él me dio una servilleta donde escribió las correcciones de lo que yo había trabajado. Como el trabajo era en tinta, él no podía corregir encima de eso. Yo imagino que todos corrigieron [sic]. Cuando uno escribe a mano, generalmente la partitura que uno hace es la que es [sic], entonces uno debe ser muy cuidadoso al momento de escribir porque la corrección era algo muy complejo. Este

¹⁵ Una edición autorizada es aquella que ha sido supervisada por el propio compositor. Caraci Vela, *La filología musicale...*, 15. La partitura indica: “© Todos los derechos reservados a Ediciones Antonio Estévez. (única edición autorizada por el autor.) Caracas, noviembre de 1986”.

¹⁶ Directamente en <https://www.youtube.com/watch?v=AblltgdUQtQ> Antonio Estévez OPUS parte 1, y https://www.youtube.com/watch?v=_sN9pceRS8Y Antonio Estévez OPUS parte 2.

¹⁷ Béhague explica que los compositores que abrazaron las corrientes musicales de la década de 1960 no encontraron apoyo oficial para la ejecución, publicación o grabación comercial de sus obras. Béhague, *La música en ...*, 406.

¹⁸ *Concierto para orquesta* (París: Max Eschig, 1965); *17 piezas infantiles para piano* (Caracas: Antolín, 1982); *Cantata criolla* (Caracas: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Musicales Vicente Emilio Sojo, 1987).

¹⁹ Como se observa textualmente en el *Cuaderno* y en orden de aparición, “Calígrafos: Corina Arteaga, Ma. de Lourdes Jiménez, Fernando Lentini, Flor A. Martínez, Katedrine Sánchez”. Hay inconsistencias que se encuentran en todas las partituras.

²⁰ En ese momento, Flor Martínez era copista de la *Cantata criolla*. Los demás copistas que intervinieron en el *Cuaderno* también eran becarios en el Instituto Sojo. Estévez asignó particularmente a cada uno la transcripción de las distintas canciones, labor que realizaron por su cuenta. Esto, según testimonio de Flor Martínez.

²¹ Martínez, entrevista con la autora, 2022.

²² Martínez, *Ibidem*. Debido al estado desigual de la publicación, se deduce que el compositor no comunicó las mismas directrices a todos los copistas por igual, o no fueron respetadas por los calígrafos.

papel era una especie de cartulina [...] y para hacer una corrección, uno con una hojilla, raspaba la tinta y al raspar te traías parte de ese pulido. Equivocarse en tinta significaba una corrección que podía verse luego feo en la partitura final [...] Yo no sé cuál fue el proceso con los otros copistas”.²³

Las fuentes utilizadas eran manuscritos del compositor.²⁴ Una vez terminado el trabajo, dichos autógrafos eran devueltos a su dueño. Esto nos incentivó a buscar datos sobre la existencia de posibles partituras de puño y letra de Estévez, para lo cual se inició una investigación basada en información bibliográfica que incluyó menciones específicas sobre canciones para voz y piano y catálogos de la música del compositor.

Lo que incentivó nuestro trabajo fue el valor histórico y musical de las obras recopiladas en el *Cuaderno*. Este material ha pasado de maestros a alumnos por décadas. En nuestro caso, lo obtuvimos hace veinte años durante los estudios de canto, a través de las manos del profesor de canto lírico Claudio Muskus. Esto evidencia que la música venezolana se ha transmitido en la segunda mitad del siglo XX mayormente a través de fotocopias, partituras manuscritas e impresiones informales. No ha habido una empresa editorial que editara, publicara, distribuyera y reeditara la música de los compositores venezolanos de forma consuetudinaria.

En la presente investigación, nuestro objetivo se fundamenta en la necesidad de establecer críticamente un mejor texto musical, en vista de que el trabajo editorial realizado en 1986 presenta inconsistencias musicales y de edición que dificultan la lectura del texto y su interpretación. Inicialmente, podríamos deducir que la edición de diecisiete canciones en un único volumen responde a la necesidad de reunir las a todas en una misma publicación para que el cantante pueda tener acceso a todo el repertorio de este género.

La filología musical, método y praxis

La filología es la “técnica que se aplica a los textos para reconstruirlos, fijarlos e interpretarlos”.²⁵ Aplicada a los estudios musicales, suele sugerirse que es el abordaje crítico e interpretativo (hermenéutico) que se hace a un texto, que lleva como propósito obtener su restitución crítica. Para ello, debe considerarse la relación del texto tanto con el autor (sincrónica), como con sus analistas y difusores a lo largo del tiempo (diacrónica).²⁶

La primera operación filológica ocurre al formularse interrogantes sobre la música, leída o escuchada, con el proyecto que la generó y con las diversas etapas para su reproducción y transmisión en el tiempo. Así, además de pertenecer a los especialistas, la filología forma parte de la experiencia cotidiana de cualquier lector o intérprete atento. De forma específica, es una actividad crítica dirigida a comprender un texto.²⁷ Luego, restituirlo de la manera más cercana posible a lo que el compositor consideraba su obra final, más allá del género, estructura o nivel de complejidad en su transmisión diacrónica.

La exégesis de un repertorio, el establecimiento de textos y su reconstrucción, son la labor central de la filología musical, como ocurre con la filología tradicional. Para lograr esto, son tres las fases: heurística, hermenéutica y ecdótica. La heurística consiste en localizar, recabar y ordenar

²³ Martínez, *Ibidem*, 2022.

²⁴ Solo fotocopias, no manuscritos originales.

²⁵ *Diccionario de la Real Academia Española* (Madrid: RAE, 2001).

²⁶ Caraci Vela, *La filología musicale...*, 217.

²⁷ *Ibidem*, 4.

sistemáticamente las fuentes disponibles y realizar la selección textual de rigor; la hermenéutica implica interpretar, desde un contexto históricamente informado, sobre los textos musicales y verbales. Ecdótica es la recuperación de los textos para normalizar su estilo, tipografías y elaborar un aparato crítico para fijar el texto definitivo. Para Grier la tradición de la crítica textual en la filología clásica influye en sus ideas sobre la edición musical, por lo que “la fijación del texto, lejos de ser mecánica, forma parte del diálogo crítico que tiene lugar entre la obra y el especialista”.²⁸

Grier proporciona los fundamentos teóricos para la ecdótica que constituyen nuestra base metodológica. Así, partimos de su definición de edición, la cual “[...] consiste en una serie de decisiones fundamentadas e informadas, en resumen, en el acto de interpretar. Editar, además, consiste en la interacción entre la autoría del compositor y la autoría del editor”.²⁹ Cada edición tiene sus propios inconvenientes que subyacen en el documento a editar; cada pieza y repertorio presenta desafíos específicos. Grier define que la edición es crítica por naturaleza, y que tanto la crítica como la edición se basan en la investigación histórica: “la intención habitual al aplicar el método en la filología es determinar, tan ajustadamente como sea posible, el texto de un original del autor”.³⁰ El estudio crítico de las fuentes históricas se extiende a todos los ámbitos de la investigación, incluyendo la música. El inicio de todo trabajo de edición crítica musical parte de la elección de una fuente musical cuyas características generan en el editor la necesidad de una intervención. Estos trabajos críticos sobre la música escrita se basan en “un profundo conocimiento de las fuentes [pues toda] edición bien programada [debe comenzar con] una investigación crítica detallada de las fuentes”.³¹

Sans define al editor como un intérprete cuya labor es hacer una interpretación (textual) de las partituras antes que el ejecutante. No obstante, algunas veces, el compositor también es ejecutante, y por la misma razón, el compositor no sabrá si será conveniente separar su actividad interpretativa de su actividad creadora. Todo ello, para preguntarse si tal cosa como las intenciones del autor existen, en vista de que muchas veces los autores “[...] son ambiguos, dudosos, indecisos, inconsistentes, incoherentes o sencillamente lo escriben mal”.³²

A partir de lo anterior, la dificultad de nuestro trabajo consistió en que no contamos con una fuente para contrastar y acercarnos a la voluntad del compositor; por tanto, hacemos la presente interpretación hermenéutica para darle sentido a su texto. Nuestra investigación versa sobre un estudio exhaustivo de fuentes y su consecuente estudio de las obras para el establecimiento de un texto fiel a las intenciones de su autor. No es una edición de naturaleza ejecutiva, sino crítica.³³

Antonio Estévez y las 17 canciones

Antonio José Estévez Aponte (Calabozo, 1916; Caracas, 1988) fue compositor, director de orquesta, creador del Orfeón Universitario de la Universidad Central de Venezuela y ganador de premios. Conocido por una personalidad perfeccionista e inconforme, integró la primera

²⁸ Grier, *La edición crítica de música...*, 22-23.

²⁹ *Ibidem*, 12.

³⁰ *Ibidem*, 65.

³¹ *Ibidem*, 41.

³² Juan Francisco Sans, “La edición musical como ocasión extrema de la interpretación”, *Música e Investigación* N° 23, (2015): 26.

³³ Nos referimos a la diferencia entre la labor de un intérprete textual que estudia críticamente el contenido de una partitura y el intérprete que ejecuta la música con instrumentos que reproducen auditivamente los sonidos de dicha partitura.

promoción de compositores graduada en Venezuela en 1944. Balza señaló diversos aspectos de su vida que se relacionan con su obra para canto y piano.³⁴ Pese a ser la *Cantata criolla* su obra reconocida, Estévez se vinculó con la canción de arte en sus *17 Canciones para canto y piano*.

Estévez tuvo su primera influencia musical en su hogar, durante su temprana infancia. Su primer recuerdo fue el canto de ordeño, un canto de trabajo habitualmente entonado durante la faena del ordeñador con la vaca, que suele ser una tonada ancestral inédita. La segunda influencia fue la oralidad apócrifa que narra sobre aparecidos, bestias encantadas, pájaros agoreros o senderos desconocidos, enmarcada en una noche profunda atenuada con velas en los porches de las casas. Estos recuerdos cinestésicos emergieron durante toda su trayectoria compositiva.

En 1932 fue copista en la biblioteca de la Escuela de Música y Declamación de Caracas dirigida por Juan Bautista Plaza, donde su tarea fue “seleccionar y clasificar los manuscritos de música colonial”.³⁵ Según Balza, fue el arduo trabajo de limpieza, copiado y unión de los fragmentos dispersos lo que le permitió a Antonio descubrir la diversidad y el atractivo de la música colonial venezolana.

A finales de la década de 1930, el compositor continuó sus estudios académicos musicales de armonía, instrumentación, orquestación, cello y piano complementarios. Pero Vicente Emilio Sojo lo incentivó a conocer otras manifestaciones artísticas, como la pintura y la literatura. En 1935, a partir del fallecimiento del dictador Juan Vicente Gómez y el consiguiente relajamiento de la censura, la literatura venezolana experimentó un auge sin precedentes. Estévez se convirtió en un asiduo lector de poesía y acudió, como oyente, a las clases de literatura dictadas por el poeta Héctor Guillermo Villa-Lobos en el Liceo Fermín Toro, en Caracas.³⁶ Esto fue decisivo en su futuro como compositor. Descubrió a los escritores de su época, como Fernando Paz Castillo y su poema *Los gallos*, en donde halló reminiscencias de su niñez. *Fresas maduras* de Julio Morales Lara, con el que compuso un pregón y *Azul y verde*, de Irma De Sola, con el que creó una canción para voz y piano. El éxito de estas piezas lo motivaron a componer en 1938 *El jazminero estrellado* para voz y piano, basada en un poema de Jacinto Fombona Pachano, obra que reescribió tres años después para voz y orquesta. Estévez consideraba que esta canción-había marcado el inicio de su trayectoria como compositor. En ella hizo la síntesis de la metáfora del texto literario con su expresión musical.

En 1942,³⁷ con veintiséis años, su perfeccionamiento técnico y artístico lo impulsó a la dirección coral. Primero en el Liceo Andrés Bello, luego en el Orfeón Universitario, que fundó en 1943.³⁸ A partir de ese momento, compuso obras para ese formato, como la *Canción de la molinera*, *El mampulorio*, entre otras.³⁹ Esta faceta es importante en relación con sus composiciones para voz y

³⁴ Por ejemplo, subrayó sus contactos con el llano venezolano que lo marcaron para siempre (y que veremos plasmados en tantas de sus composiciones), las circunstancias afines a la creación de sus canciones, su formación como compositor, el desarrollo del gusto por la poesía que dio letra a sus obras y las piezas para voz y piano que compuso originalmente para el coro del Orfeón Universitario. Balza, *Iconografía...*, 32.

³⁵ Balza, *Iconografía...*, 10. Explica Balza que el cargo específico en la biblioteca fue creado por Sojo especialmente para Antonio Estévez.

³⁶ Villa-Lobos es el autor de la poesía que Estévez seleccionara para *Arrunango*, canción de cuna indígena dedicada a su esposa Flor.

³⁷ Año en el que Estévez se casa con la joven venezolana Flor Roffé, quien para entonces era su estudiante de armonía contemporánea y con el tiempo se convertiría en compositora, escritora y profesora de música.

³⁸ Una de las integrantes de esta agrupación fue la mezzosoprano Morella Muñoz, quien fue la primera intérprete de muchas de las canciones escritas para voz media femenina. Estévez le dedicó *¡Qué pena me da mirarte!*, obra número doce de la edición autorizada.

³⁹ *El mampulorio* alude en Venezuela a la costumbre festiva propia de los pueblos de Barlovento, región del estado Miranda, en la que velan a un niño difunto. En Curiepe, se utilizan tambores, cuatro y maracas para acompañar un canto alusivo al juego de prendas, interpretado por un solista y coro, quienes van nombrando objetos o prendas en

piano, porque entre las diecisiete canciones del *Cuaderno* figuran obras que inicialmente fueron escritas para coro, inspirándose en las voces que conformaban dicho orfeón. Sin embargo, fue con la *Cantata criolla*⁴⁰ que Estévez llegó a la cumbre de su pensamiento compositivo.⁴¹ Allí sintetizó sus evocaciones infantiles, la poesía venezolana, las nuevas perspectivas musicales que adquirió en una estancia que realizó en los Estados Unidos⁴² y su experiencia al frente del Orfeón Universitario y de la Orquesta Sinfónica de Venezuela. Su intención no era realizar un arreglo o adaptación del folclore, sino interpretar el color y la sonoridad de su niñez.

Después de la *Cantata criolla*, creó una serie de piezas menos ambiciosas, pero bajo la misma intención estética. De este corpus destacan las obras originalmente concebidas para coro y luego arregladas para voz y piano: *Canciones ancestrales*, integradas por *Arrunango*, *Habladurías* y *El ordeñador*. En 1956 compuso las *Dos canciones otoñales*,⁴³ originalmente concebidas para voz y piano, luego versionadas para voz y orquesta.⁴⁴

En 1961 nace su hija María Victoria; el dato es relevante por cuanto la canción *Primeros pasitos* está dedicada a ella.⁴⁵ Al no tener fecha de composición, como tantas otras obras, la podemos ubicar en el tiempo e inferir un orden cronológico de la composición de las piezas. Las canciones para voz y piano que conocemos no son mencionadas a lo largo de las entrevistas que Estévez le concedió a Balza.⁴⁶ Ignoramos las circunstancias en que fueron compuestas piezas como *En el campo*, *Nana del llanto*, *La renuncia*, *¡Qué pena me da mirarte!* o el *Polo doliente*. Tampoco logramos explicar la disyuntiva sobre la composición de sus *Canciones otoñales*, que en la edición autorizada está conformada por cuatro piezas, pero que Balza identifica como solo dos, a partir de lo hablado con el compositor. Asimismo, carecemos de certezas acerca de las ya mencionadas *Canciones ancestrales*, originalmente concebidas para coro: *Arrunango*, *Tonada* y *Habladurías*, que luego de ser versionadas para voz y piano, las tituló *Arrunango*, *El ordeñador* y *Habladurías*. Ciertamente, *El ordeñador* es una tonada llanera,⁴⁷ pero por completo distinta a *Tonada* en la versión para coro.⁴⁸

En un trabajo anterior, hemos expuesto la génesis de la canción *El ordeñador*.⁴⁹ Allí se señala el problema recurrente sobre las fuentes, aquellas que originaron una supuesta versión autorizada por el compositor. Nunca se tuvo acceso a las fuentes originales de las diecisiete obras compiladas

una alternancia melódica que sirve de acompañamiento para ejecutar el baile. Véase: “Mampulorio”, en *Enciclopedia de la música en Venezuela...*, 165-166.

⁴⁰ Obra para orquesta, coro y dos solistas, cuya orquestación se compone de: *piccolo*, flautas, oboes, cornos ingleses, clarinetes, clarinete bajo, fagotes, trompetas, trombones, tuba, tímboles, percusión, arpas, piano, cuerdas, coro y dos voces solistas de tenor y barítono.

⁴¹ Según Balza, por esta partitura estrenada en 1954 se le otorgó el Premio Vicente Emilio Sojo, creado por la Orquesta Sinfónica de Venezuela. Fue ejecutada por primera vez en el Teatro Municipal de Caracas el 25 de julio de 1954, con Teo Capriles y Antonio Lauro como cantantes solistas en los roles de Florentino (tenor) y el Diablo (barítono), respectivamente. Balza, *Iconografía...*, 20.

⁴² Gracias a una beca venezolana que le permitió continuar con su formación en Nueva York entre los años 1945 y 1948. Balza, *Iconografía...*, 13.

⁴³ Como se verá más adelante, en la edición autorizada de Estévez son cuatro las *Canciones otoñales* sobre poemas de Juan Ramón Jiménez. El texto de Balza no indica cuáles son los títulos de las dos a las que hace referencia.

⁴⁴ Ese mismo año escribió las *17 piezas infantiles para piano*.

⁴⁵ Canción que no aparece citada en la biografía de Balza.

⁴⁶ Según Balza, la última de dichas entrevistas tuvo lugar el primer domingo de agosto en 1981.

⁴⁷ Género de canción popular inspirado en los cantos de arreo y de ordeño tradicionales de los Llanos venezolanos. Posee elementos característicos de los cantos llaneros, tales como el uso del falsete, *glissandi*, y el fraseo sobre el vocablo “ay” (entre otros elementos de tipo armónico y melódico).

⁴⁸ Como se verá más adelante, en el *Cuaderno* que estudiamos no aparecen identificadas como *Canciones ancestrales*, además.

⁴⁹ Cristina Núñez, “Canciones para voz y piano de Antonio Estévez. Una aproximación crítica a las fuentes”, *Revista Musicaenclave Vol. 14, N° 1*, (2020): 1-17.

en el *Cuaderno*. De hecho, en *El ordeñador* subyace un conflicto. Existen dos grabaciones discográficas, una de Simón Díaz que la tituló “Canto de ordeño” y otra, de Soledad Bravo que se nombra como “Tonada de ordeño”.⁵⁰ Ambas remiten a *El ordeñador* de Estévez, pero ninguna es igual a la partitura de 1986. Son versiones populares que difieren de nuestra fuente textual. Son distintas en el orden de las frases melódicas, las repeticiones e, inclusive, las líneas iniciales de la poesía.

A tenor de lo anterior, nos preguntamos: ¿es posible que un disgusto del compositor por la proliferación de su obra en ámbitos musicales populares, por ejemplo, en la figura hasta entonces humorística, y para algunos reprobable, de Simón Díaz,⁵¹ haya impulsado en el compositor la iniciativa de coordinar en 1986, la copia de diecisiete de sus obras, incluida *El ordeñador*, en una edición renovada e informal, pero reivindicadora como única autorizada por el compositor? No solo *El ordeñador* fue modificado en su edición. Por las grabaciones disponibles en la voz de Morella Muñoz,⁵² también podemos afirmar que hubo cambios sobre *Habladuras*. La misma tónica que describimos sobre las diversas fuentes de *El ordeñador* se aprecia en varias de las canciones incluidas en el *Cuaderno*, como las *Canciones otoñales*, respecto a las cuales se halla información discordante referente a su contexto de origen, además de las habituales diferencias textuales y omisiones musicales. Si bien nuestra fuente principal no es una edición formal que permita su reproducción y difusión a gran escala desde el año en que se creó (1986), casi todas las canciones de dicho corpus son mencionadas en las diferentes referencias bibliográficas consultadas.

Cronológicamente, las primeras fuentes bibliográficas suelen servir de referencia para los trabajos posteriores, como ocurre en los casos de Hugo López Chirico junto a los de Peñín y Guido. En estos textos se advierte el acarreo de información errónea respecto de algunas canciones mencionadas en fuentes previas, como es el caso de los títulos, las plantillas instrumentales o sus fechas de composición.⁵³ En tal sentido, es necesario relativizar la responsabilidad de los autores respecto a los equívocos en los cuales hayan podido incurrir, pues ello se debe en buena medida a la ya mencionada situación de inaccesibilidad en que permanece el archivo de Estévez.

La partitura imposible: búsqueda de otras fuentes

La búsqueda y localización de las partituras adicionales comprendió la exploración en archivos públicos y privados que, tentativamente, tuviesen material de nuestro interés. Tratamos de contactar a María Victoria Estévez, hija del compositor, para tener acceso a los archivos personales que pudieran tener fuentes autógrafas o de cualquier otra índole. No recibimos la menor atención a nuestra solicitud. Se trató de acceder al archivo de la Fundación Morella Muñoz donde se resguardan algunas fuentes manuscritas del autor, según el catálogo publicado en 2016.⁵⁴ Fueron

⁵⁰ Simón Díaz, *Tonadas*. Vol. 2 (Caracas: Palacio, 1976); Soledad Bravo, *Cantos de Venezuela* (Madrid: Polydor, 1975). A Díaz puede escuchárselo aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=8LkQc84Z2nI> La versión de Bravo está aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=mATjsOvCjGI>

⁵¹ Es necesario recordar que el Volumen 2 de sus *Tonadas* le valió al cantautor su despeque musical y marcó un punto de inflexión en su carrera.

⁵² Acompañada por el pianista Corrado Galzio, la mezzosoprano Morella Muñoz publicó *Antonio Estévez. Seis canciones venezolanas*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mC2TUIQEeUk>

⁵³ Es necesario reiterar que la *Iconografía* de Balza es una publicación biográfica realizada en vida del compositor y que todos los textos posteriores a 1982 basaron casi toda su información sobre Estévez en ese libro.

⁵⁴ En la documentación sobre la carrera de la cantante, se evidencia su estrecha relación musical con Estévez, quien incluso le dedicó la canción *¡Qué pena me da mirarte!*, pieza integrante del *Cuaderno*. Se alude aquí a Torres, “La música de Antonio Estévez...”

dos años de insistencia; nunca hubo respuesta. De igual forma, nos acercamos a músicos que tuvieron una relación profesional estrecha con el compositor, no obteniendo de ellos mayor atención o colaboración.⁵⁵ Esta falta de disposición, aunada a las dificultades para localizar fuentes adicionales de la música que nos ocupa, resulta lamentable, pues no se trata de textos antiguos, sino de partituras cuyo contexto y memoria son aún recientes. Así, vemos con preocupación que, en una época donde la tecnología está al servicio del avance del conocimiento y la conservación de documentos, nunca ha sido tan difícil rendir cuenta de la obra de un autor tan representativo e importante.

En nuestra aspiración por localizar fuentes fiables con las cuales contrastar el material del *Cuaderno*, acudimos también a los archivos de intérpretes cercanos a Antonio Estévez, así como a las instituciones con las cuales el maestro se vinculó. De estas consultas obtuvimos la colaboración de Claudio Muskus (barítono) y de Flor Martínez (copista). Contamos con la ayuda de Raúl López, director del Orfeón Universitario, que nos dio acceso a los archivos de dicha institución musical y facilitó los manuscritos de dos canciones de Estévez, originales para coro. Al mismo tiempo, nuestra búsqueda nos impulsó a revisar exhaustivamente las distintas bibliografías que tratan sobre Estévez y su música, así como entrevistas en programas de radio y televisión disponibles en línea.⁵⁶ Todo ello con la finalidad de obtener información sobre este repertorio.

En todo este proceso, no hallamos partituras autógrafas o anteriores a nuestra fuente principal de 1986. En su lugar, se encontró la canción *Noches de San Juan*, que no hemos incluido en nuestro trabajo por no formar parte del corpus reunido en el *Cuaderno*. La partitura, editada con un programa informático de fecha muy posterior a 1986, nos fue suministrada por Muskus, pero desconocemos tanto su origen, como su criterio de edición. Como se aprecia, todos los entrevistados ignoran la razón por la cual *Noches de San Juan* ha sido excluida de dicho corpus siendo que, y tal como lo hemos deducido, la intención de Estévez fue hacer la edición integral de sus canciones.

Dicho todo lo anterior, nos concentramos en el estudio del material seleccionado, el cual posee un valor histórico y cultural no reconocido hasta este momento. Considerando las ediciones de 1986 como copia fiel de los manuscritos, estas partituras representan la mejor evidencia que existe sobre los autógrafos de Estévez. Por ende, y a pesar de las discordancias, omisiones y demás fallas que presentan las partituras de este *Cuaderno*, nuestra investigación se basó en dicho material, estableciéndolo como fuente principal. Entonces, a falta de autógrafos, y por declaración explícita del compositor, establecemos el *Cuaderno: Canciones para canto y piano de Antonio Estévez* como la fuente principal.

Aunque la información de todas las fuentes bibliográficas revisadas constituyó nuestro punto de partida para hallar más ediciones o manuscritos de estas canciones, nuestro arqueo de fuentes nos permite apreciar que solo encontramos una pequeña muestra de partituras adicionales a nuestra fuente principal. En resumen, todas las aparentes posibilidades de hallazgos sobre partituras manuscritas que nos ofrecen los distintos catálogos de los textos se redujeron a: *Azul y verde*, *Los gallos* y *Fresas maduras* (1938), más un apógrafo de *El jazminero estrellado*; finalmente, manuscritos, ediciones y reediciones de *Arrunango* y *Habladorías* en su versión para coro.

⁵⁵ Esto parece sintomático en el caso de compositores venezolanos del siglo XX. Véase al respecto: Luis Pérez-Valero, "Héctor Pellegatti (1903-2001), huella de la diáspora italiana en Venezuela: estudio biográfico preliminar y aproximación a su obra", *Anuario Musical* N° 78, (2023): 181-202.

⁵⁶ Hay material audiovisual en el Archivo José Ángel Lamas de la Biblioteca Nacional, que no está disponible a investigadores. Se encuentra en cintas magnetofónicas que la institución no puede reproducir para su revisión.

Algunas de las partituras adicionales encontradas son copia fiel de la versión autorizada, repitiendo así errores que tendrán corrección en nuestra edición. Además de nuestra fuente autorizada y lo anteriormente expuesto, no encontramos otros manuscritos autógrafos o apógrafos sobre estas mismas piezas. De esta manera, se reafirman los criterios para la selección del *Cuaderno* como fuente principal a estudiar y solo una partitura adicional de control —*El jazminero estrellado*, copia manuscrita por Tiero Pezzuti—, que nos servirá de apoyo para el examen crítico de nuestra fuente y la consecuente fijación del texto.

Intervención editorial y aparato crítico

El aparato crítico consta de tres niveles e incluye observaciones amplias y específicas. En el primer nivel, exponemos comentarios generales sobre la fuente respecto al texto musical y al texto literario. Seguidamente, se presentan los criterios de segundo y tercer nivel, conformados por los comentarios particulares y las notas a la edición de cada obra, observaciones, cambios y correcciones puntuales compás por compás. Las intervenciones efectuadas en el texto musical son señaladas en nuestra fuente principal.

Como se ha apuntado al inicio, la única fuente autorizada y más completa sobre las canciones para voz y piano de Antonio Estévez actualmente disponible, es un *Cuaderno* fotocopiado de obras vocales con acompañamiento de piano, editado por el propio autor, dos años y medio antes de su fallecimiento. El documento está encuadernado en espiral, tiene dos hojas sin numerar que hacen las veces de portadilla e índice. [Figura 1]. En el anverso de la primera hoja puede leerse “ANTONIO ESTÉVEZ CANCIONES PARA CANTO Y PIANO”, mientras que en el reverso aparecen los datos correspondientes a los copistas, fecha de publicación y registro de propiedad intelectual. La atribución de *copyright* refiere a una casa editorial desconocida e inexistente: Ediciones Antonio Estévez [Figura 1].

El orden del índice, aparentemente, es cronológico, según podemos reelaborarlo por las referencias bibliográficas. En estricto orden de aparición, indica lo siguiente:

ANTONIO ESTÉVEZ - CANCIONES PARA CANTO Y PIANO (Ed. A.E. 1986)				
Nº	TÍTULO	DEDICATORIA	POESÍA	PP.
I	Azul y verde	--	Irma De Sola	1-2
II	<i>Los gallos</i>	--	Fernando Paz Castillo	3-4
III	<i>Fresas maduras (Pregón)</i>	--	Morales Lara	5-9
IV	<i>Primeros pasitos</i>	A mi hija María Victoria	Ana Teresa Hernández	10-11
V	<i>En el campo</i>	--	Ana T. Hernández	12-13
VI	<i>Nana del llanto</i>	--	Antonio Aparicio	14-16
VII	<i>Arrunango</i> <i>(Canción de cuna indígena)</i>	A mi esposa Flor	Héctor G. Villalobos	17-19
VIII	<i>El ordeñador</i>	--	Popular	20-24

IX	<i>Habladorías (Fulia)</i>	--	Manuel Rodríguez Cárdenas	25-36
X	<i>El jazminero estrellado</i>	A Evencio Castellanos	J. Fombona P	37-40
XI	<i>La renuncia</i>	A Fedora Alemán	Andrés Eloy Blanco	41-48
XII	<i>¡Qué pena me da mirarte!</i>	A Morella Muñoz	Manuel F. Rugeles	49-54
XIII	<i>Polo doliente</i>	A Inocente Carreño	Aquiles Nazoa	55-64
CANCIONES OTOÑALES:				
XIV	<i>Todas las rosas blancas</i>	--	Juan Ramón Jiménez	65-68
XV	<i>Te deshojé como una rosa</i>	--	Juan Ramón Jiménez	69-70
XVI	<i>Limpio iré a ti</i>	--	Juan Ramón Jiménez	71-72
XVII	<i>Aquella tarde</i>	--	Juan Ramón Jiménez	73-76

Tabla 1. índice del Cuaderno de 17 canciones para canto y piano

Si bien las canciones de esta compilación carecen de fecha y lugar de composición, inferimos que Estévez fijó la fecha de 1986 como año de su edición autorizada, por lo tanto, definitiva. Aunque todas las obras de este compendio pueden interpretarse por separado y en orden aleatorio, desde el número XIV, *Canciones otoñales*, aparece como un ciclo conformado por cuatro obras; pero el índice no especifica la cantidad de canciones ni sus nombres. Solo a partir de la página 65 se infiere que son varias partes y se lee en orden de las partituras: 1. *Todas las rosas blancas*, 2. *Te deshojé como una rosa*, 3. *Limpio iré a ti*, 4. *Aquella tarde*. También se deduce que conforman un ciclo porque las cuatro están basadas en poemas de Juan Ramón Jiménez.



Figura 1. Portada del cuaderno de las 17 canciones para canto y piano, edición de Antonio Estévez. Fuente: Archivo de la autora

Las composiciones del *Cuaderno* varían de acuerdo con su registro vocal y tesitura.⁵⁷ Unas para soprano, otras para mezzosoprano, tenor o barítono. Los números de compases ausentes a lo largo de las diecisiete canciones representan un recurso importante a subsanar en la nueva partitura. Otros aspectos que definen la edición de la versión autorizada son la manera variable en la que se escriben el nombre del compositor y autores de las poesías, los diferentes tamaños de las indicaciones, articulaciones y figuras de notas y, en algunos casos, el tamaño de la caligrafía de la notación musical excesivamente reducida.⁵⁸

Entre las 17 canciones que conforman este corpus de obras, identificamos hasta seis presentaciones distintas del texto musical y verbal, con caligrafías distintas en los textos literarios como en los títulos y dedicatorias.⁵⁹ El nombre del compositor aparece escrito distinto. Un grupo de canciones lo identifica como “Antonio Estévez”, otro como “A. J. Estévez”. Al segundo grupo corresponden, por ejemplo, las canciones *El ordeñador*, *Habladorías* y *El jazminero estrellado*.

En algunos casos como *Polo doliente* y las *Canciones otoñales*,⁶⁰ hallamos la tendencia editorial de mantener la tipografía y su distribución, aspecto que se distingue del resto de las canciones del corpus.⁶¹ Los autores de la música y las poesías se escriben en un tamaño más grande y la dedicatoria de la pieza está escrita sobre el título de la canción y justificado a la izquierda, a diferencia de todas las demás piezas, en las que se encuentran debajo del título. No obstante, tanto *Polo doliente* como las *Canciones otoñales*, al igual que el resto de las canciones, requirieron enmiendas e intervenciones en el texto musical, ya sea por omisiones o por discordancias entre el canto y ambas manos del piano.

Respecto de la falta de cuidado editorial de la fuente y las irregularidades del texto musical, nos preguntamos si el *Cuaderno* fue, en realidad, un producto terminado con las revisiones pertinentes y también, a qué podríamos atribuir la ausencia de normalización en el formato de toda la edición. Inicialmente, señalamos que todas las variaciones sobre la copia y la optimización de las partituras arriba señaladas tienen que ver con la falta de un criterio editorial unificado, pero también con la ambigüedad del objetivo inicial de la publicación, cuyas motivaciones fueron cambiando a lo largo del trabajo.⁶² Tomando en cuenta el complejo proceso que representaba la enmienda de una partitura con los métodos de aquel momento, consideramos como factor la falta de corrección del compositor sobre el producto final. Todo lo expuesto anteriormente respecto a una edición autorizada tan disímil, ha sido normalizado y optimizado a los efectos de nuestra edición.

⁵⁷ El rango vocal de un cantante es el conjunto de notas cantadas de la más grave a la más aguda que puede emitir una persona independientemente de la calidad de su emisión. La tesitura, de significado más limitado, comprende el conjunto de sonidos que mejor se adapta a una voz y que se puede cantar con comodidad sin fatigar la laringe.

⁵⁸ Hecho que dificulta la lectura de líneas adicionales y ligaduras demasiado pequeñas, o la distinción de alteraciones propias y accidentales.

⁵⁹ En el caso de las seis canciones que fueron dedicadas: *Primeros pasitos*, *Arrunango*, *El jazminero estrellado*, *La renuncia*, *¡Qué pena me da mirarte!* y *Polo doliente*.

⁶⁰ Las cinco canciones asignadas por Estévez a Flor Martínez.

⁶¹ Este patrón de similitud entre determinadas obras y al mismo tiempo, desigualdad entre grupos de canciones, se repite a lo largo de la publicación.

⁶² Según Flor Martínez, “la forma como se editó, todo eso, lo decidió el maestro Estévez. Nosotros en ningún momento, que yo recuerde, decidimos en qué formato se iba a publicar. Él lo único que quería era pasarlo en limpio; luego, yo me enteré [de] que hizo una edición... Sé que hizo una reproducción casera porque él lo que quería era que la gente cantara su música”. Flor Martínez (calígrafa), en conversación con la autora, julio de 2022.

La edición

A continuación, se puntualizan las observaciones de tipo general que se identificaron en el texto. Para ello, nos basamos en Grier, quien afirma que el concepto de “texto” en la música vocal “[...] incluye los textos literarios que forman parte de la pieza”.⁶³ Dicho lo cual, el estudio crítico de las canciones para voz y piano asume una edición precisa de sus textos poéticos, por lo que dividimos los comentarios generales de nuestra fuente principal en dos secciones: texto musical y texto literario.

Texto musical

Para intervenir, normalizar, fijar y dar sentido al texto musical, se determinaron criterios y medidas basados en el estudio crítico textual de nuestras fuentes. Al respecto, se tomaron las siguientes decisiones:

1. Se corrigieron discordancias entre las medidas de un compás por la cifra indicadora y su contenido textual musical: notas y silencios faltantes, duración y ausencia de notas en pasajes análogos que deberían ser iguales.
2. Se subsanaron aspectos que, por error de la transcripción, están incompletos o con errores de duración de las notas (en ocasiones, esto se debe a defectos en la fotocopia).
3. Se resolvió la ausencia e irregularidades en el uso de acentos y articulaciones, pues estos se presentan desordenados en la fuente. [Figura 2].
4. Se corrigieron las ligaduras dobles que, en múltiples ocasiones están escritas como de prolongación cuando en realidad son de expresión (o fraseo).
5. Se procuró normalizar la escritura de los calderones, por su mala ubicación o ausencia. Los largos acordes sostenidos en el piano, los silencios y los calderones están puestos de manera muy irregular en la fuente, y no se sabe muy bien dónde coinciden en la verticalidad de la partitura con respecto sobre todo a la línea del canto. Se intentó colocarlos acorde a lo que hace la voz. [Figura 2].
6. A lo largo de las obras, se han desplegado algunas indicaciones escritas para la voz y hemos regulado la escritura de las abreviaturas para el piano. Por ejemplo, se ha normalizado la escritura del *lasciare vibrare*, donde la mayoría de las veces se leen abreviados y en otras ocasiones las palabras completas.
7. Los reguladores se escriben según lo indica el compositor, a veces con símbolos y otras veces con el término *crescendo*.⁶⁴
8. La indicación metronómica inicial del primer compás se reduce a un solo pentagrama, pero en lo sucesivo, sus cambios se escriben tanto al sistema de la voz como del piano.
9. Hemos evitado la duplicidad innecesaria de dinámicas presentes en ambos pentagramas del piano (m.i. y m.d.) en varias canciones, poniéndolos en la parte central de ambas pautas.
10. En algunas canciones de nuestra fuente se escriben líneas dobles para indicar un cambio de compás, recargando excesivamente la lectura en los casos en que la medida se hace

⁶³ Grier, *La edición crítica de música...*, 124.

⁶⁴ Este último en ocasiones despliega su abreviatura para diferenciarlo de (*cresc.*), que utiliza Antonio Estévez para indicar la continuación del regulador hacia el compás siguiente.

recurrente. Hemos unificado el repertorio dejando líneas de compás simple a todas las obras.

11. Se asignaron criterios que unifican visualmente todas las composiciones en un mismo formato: optimización de la tipografía musical y disposición del contenido musical y verbal bajo las mismas decisiones y los mismos criterios editoriales. Normalizamos la tipografía de los nombres de los poetas y de los títulos de las composiciones; también se colocaron números de compás a las canciones.
12. A falta de un criterio unificado en las alteraciones de cortesía sobre su presencia a lo largo de la compilación, se ha resuelto según la norma preestablecida. Adicionalmente, para las alteraciones del mismo tipo, escritas a veces con paréntesis y otras sin él (como sucede en la fuente, creando caos e incertidumbre), se suprimieron los paréntesis de las canciones no tonales.
13. La notación del texto se corrige de acuerdo con las normas consensuadas de notación musical, según explican Gerou y Lusk.⁶⁵



Figura 2. Intervención editorial de *Azul y verde*, último compás. A la izquierda, la versión del compositor, a la derecha la edición con la corrección caligráfica en plicas y calderón

Texto literario

En la música vocal, el texto literario es tan importante como el musical. Por ello, se observaron las variantes entre el texto original de la poesía y el texto en la partitura. En vista de las condiciones en las que se gestó nuestra edición autorizada, este estudio examina los textos poéticos y los contrasta con las publicaciones de los poemas originales disponibles, procurando respetar, en la medida de lo posible, la musicalización y adaptación que el compositor hace del texto sobre la música, a la vez que normalizamos su ortografía. A tenor de todas las modificaciones que requieren nuestros textos literarios, Grier considera que “muchas ediciones de música vocal se estropean por

⁶⁵ Tom Gerou y Linda Lusk, *Essential Dictionary of Music Notation: Pocket Size Book* (Nueva York: Alfred Music, 1996).

incorporar transcripciones incorrectas y errores en la ortografía, el uso de mayúsculas, la puntuación y la división de la palabra”.⁶⁶ La edición autorizada de nuestras canciones no escapa a dicha realidad.

En muchos casos se observan repeticiones del texto, necesarias para poder adaptarlo a la línea melódica establecida por el compositor. Muchas veces se advierten también omisiones en la puntuación de los textos poéticos, que para un cantante sería de gran importancia poder considerar. Cuando disponemos de la fuente original de un poema en nuestro trabajo, proponemos una corrección ortotipográfica (si es pertinente) para dar sentido y entonación al texto poético. Consideramos esta medida de suma utilidad con miras a la ejecución de una canción por parte del cantante. Un caso llamativo es el texto de *Habladurías*. [Figura 3]. En la fuente, la escritura del texto poético es descuidada. Se corrigieron puntos finales, mayúsculas correspondientes, comas y comillas, puntos suspensivos; aspectos presentes en el poema original y que ayudan a la interpretación del cantante.

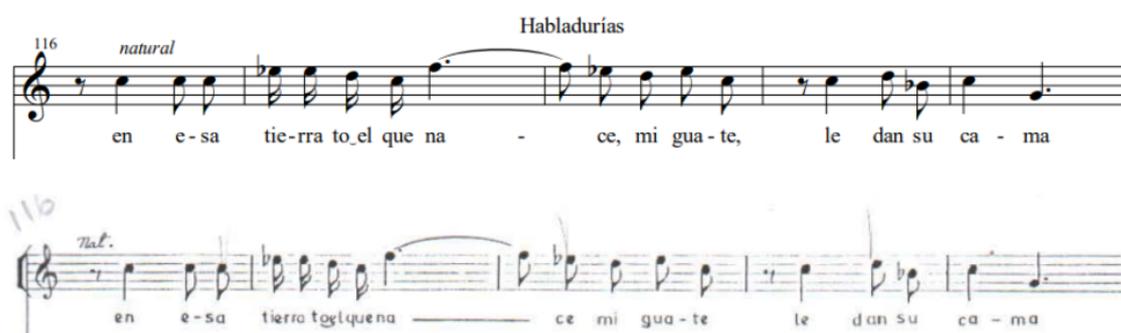


Figura 3. Intervención de la fuente: se incorporaron las comas en la edición (pentagrama superior), que en la edición Estévez están omitidas (pentagrama inferior)

La interpretación de una canción depende de la comprensión que se tenga del texto. En ocasiones, esto se dificulta ante una ortografía incorrecta. Ignoramos si las omisiones fueron de los calígrafos o del compositor; lo importante es corregir y ofrecer a los cantantes el mejor texto posible. Se evitaron los cambios significativos a nivel lingüístico; los que efectuamos no inciden sobre la música escuchada. En ningún caso se contempló cambiar las palabras o su sintaxis y, cuando estas difieren del texto poético original, hemos respetado a cabalidad las intenciones del compositor.

Como se aprecia, el tratamiento editorial sobre las poesías incluyó las siguientes medidas: a lo largo de las obras, se corrigió la puntuación del poema para dar mayor sentido al texto (esto, cuando el compositor ha efectuado omisiones, o hecho modificaciones al texto original de la poesía). Es común en la edición de la fuente ver puntos suspensivos para indicar que la sílaba se extiende a lo largo de la melodía o hasta el final de una frase, creando confusión. Para dichos casos, se escriben líneas de extensión a la sílaba en un melisma y escribimos el signo de puntuación que corresponde antes de dichas líneas y no después. Los puntos suspensivos presentes en nuestra edición se corresponden con la fuente original del poema, y nunca se emplean para extender la

⁶⁶ Grier, *La edición crítica de música...*, 124.

duración de una sílaba. Escribimos un solo guion de rigor entre las sílabas de una palabra, a diferencia de la fuente original, que rellenaba con varios guiones entre dos sílabas espaciadas. Normalizamos el uso de mayúsculas cuando nuestra fuente principal la usa de manera inconsistente o inexistente, adaptándonos, en la medida de lo posible, al texto poético original.

Conclusiones

Las canciones para voz y piano de Antonio Estévez representan un corpus significativo dentro de la música venezolana, al integrar elementos de la canción de arte con influencias del nacionalismo musical. Sin embargo, este estudio nos ha incentivado a reflexionar sobre los desafíos de la edición crítica de música latinoamericana en repertorios poco difundidos y con escasa documentación. A partir del análisis realizado, se establece que la falta de ediciones rigurosas e instituciones que aborden este trabajo provoca que este repertorio permanezca al margen de la historiografía musical.

La situación es más dramática si consideramos que no se encontraron autógrafos de las canciones. Esto hubiera permitido subsanar o corroborar distintos aspectos durante la edición del documento. No hay que olvidar la negativa absoluta de los familiares, custodios del archivo y de los pocos archivos institucionales que obstaculizaron la investigación. De esta manera, se perpetúa la ausencia de una cultura de música impresa que fue criticada, en su momento, por el propio Estévez.

A pesar de su calidad artística y su relevancia dentro del repertorio vocal venezolano, estas canciones no han sido promovidas en los circuitos académicos y de interpretación musical. Por lo cual, una edición crítica contribuye a la recuperación y difusión de este repertorio, permitiendo su estudio y ejecución en el ámbito académico y profesional. Este trabajo representa un primer paso en la recuperación crítica del repertorio vocal de Estévez, proporcionando un marco metodológico para futuras investigaciones en edición crítica de música latinoamericana.

Nuestro interés ha sido hacer exégesis de este repertorio. Estas canciones poseen un alto nivel musical, pero no son difundidas debido a la ausencia de una edición formal o canónica. Con este trabajo queremos contribuir sustantivamente al reconocimiento de este repertorio en Venezuela y América, poniendo a disposición de los interesados, cantantes, músicos, musicólogos, público en general, una obra de excepcional calidad e interés que, en estos momentos resulta de difícil acceso.⁶⁷

* * *

Referencias bibliográficas

- Balza, José. *Iconografía. Antonio Estévez*. Caracas: Ayacucho, 1982.
- Béhague, Gerard. *La música en América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 1983.
- Caraci Vela, Maria. *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*. Volumen I y II. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.

⁶⁷ Por la naturaleza de este aporte, incluimos aquí solamente la canción *Polo doliente*, como anexo. La obra puede escucharse en una versión de 2016, en ocasión del XIX Festival Latinoamericano de Música, realizado en Caracas. Los intérpretes: Cristina Núñez (soprano) y Juan Francisco Sans (piano). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JD2aoiFfOP0&t=297s>

Diccionario de la Real Academia Española. Madrid: RAE, 2001.

Gerou, Tom y Linda Lusk. *Essential Dictionary of Music Notation: Pocket Size Book*. Nueva York: Alfred Music, 1996.

Grier, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal, 2008.

Guido, Walter. “Estévez Aponte, Antonio”. En *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Tomo II, compilado por José Peñín y Walter Guido, 559-562. Caracas: Bigott, 1998.

Hernández López, Rházes. “Antonio Estévez”. En *Composers of the Americas*, N° 14, 71-74. Nueva York: OEA, 1968.

López Chirico, Hugo. *La ‘Cantata criolla’ de Antonio Estévez*. Caracas: Instituto de Investigaciones Musicales Vicente Emilio Sojo, 1987.

Núñez, Cristina. “Canciones para voz y piano de Antonio Estévez. Una aproximación crítica a las fuentes”, *Revista Musicaenclave*, Vol. 14, N° 1 (2020): 1-17.

Núñez, Cristina. “Estudio filológico de 17 canciones para canto y piano de Antonio Estévez”. Tesis de Maestría, Universidad Central de Venezuela, 2022.

Pérez-Valero, Luis. “Héctor Pellegatti (1903-2001), huella de la diáspora italiana en Venezuela: estudio biográfico preliminar y aproximación a su obra”. *Anuario Musical*, N° 78 (2023): 181-202. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2023.78.10>

Rodríguez, Rafael. “Catálogo de obras infantiles de compositores académicos venezolanos (1948-2008)”. Tesis de Maestría, Posgrado de Música, Universidad Simón Bolívar, 2008.

Sans, Juan Francisco. “La edición musical como ocasión extrema de la interpretación”. *Música e Investigación*, N° 23 (2015): 17-42.

Torres, Eleazar. “La música de Antonio Estévez en el archivo de la Fundación Morella Muñoz”. *Revista Cultural Carobana* N° 19 (2016): 20-27.

Fuentes (entrevistas, discografía, partituras)

Bravo, Soledad. *Cantos de Venezuela*. Madrid: Polydor, 1975.

Castellanos, Gonzalo. *Antología de la música coral venezolana*. Caracas: Cuadernos Lagoven, 1996.

Delgado Estévez, Raúl. *Composiciones y arreglos corales de Antonio Estévez*. Caracas: Fundación Compañía Nacional de Música, 2017.

Díaz, Simón. *Tonadas*. Volumen 2. Caracas: Palacio, 1976.

Estévez, Antonio. *Concierto para orquesta*. París: Max Eschig, 1965.

Estévez, Antonio. *17 piezas infantiles para piano*. Caracas: Antolín, 1982.

Estévez, Antonio. *Cantata criolla*. Caracas: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Musicales Vicente Emilio Sojo, 1987.

Estévez, Antonio. *Polo doliente* (video). Cristina Núñez (soprano) y Juan Francisco Sans (piano), 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=JD2aoiFfOP0&t=297s>

Martínez, Flor. Entrevista personal con la autora, octubre de 2022.

Sangiorgi, Felipe. *Canciones corales*. Caracas: Editorial Latinoamericana de Música Simón Bolívar, 1972.

* * *

Cristina Núñez. Música, soprano lírica, Licenciada en Artes Mención Música y *Magister Scientiarum* en Musicología Latinoamericana, por la Universidad Central de Venezuela. Ha sido docente en la Escuela de Artes de la UCV. Sus investigaciones giran en torno a la canción de arte venezolana y la edición crítica de música. Sus trabajos de grado han versado sobre “Transcripción y edición de la reducción para piano y voces, de la ópera *Los Martirios de Colón* de Federico Ruiz” (trabajo de grado), y “Estudio filológico de 17 canciones para canto y piano de Antonio Estévez” (tesis de maestría). Como intérprete destaca su trayectoria en música barroca, canciones latinoamericanas de arte y roles operáticos junto a pianistas, orquestas y directores musicales de gran prestigio en Venezuela.

Fecha de recepción: 03 de mayo de 2025

Fecha de aceptación: 07 de julio de 2025

* * *

Anexo. Partitura completa de *Polo doliente*

Polo doliente

Música: Antonio Estévez

Letra: Aquiles Nazoa

Edición: Cristina Núñez

Largo ♩ = 72

Canto

Piano

8va

8vb

sfz

sfz 4.v.

sfz

sfz

l.v.

Animato ♩ = 80

parlato (con naturalidad, sin entonación)

4

A - qui vie - ne el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

Animato ♩ = 80

5

rrar. A - qui vie - ne muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

pp

l.v.

8vb

Polo doliente

6

rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te - rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te -

pp

loco

l.v.

7

Súbito largo

rrar. Na - ció en un puer - to, mu -

Súbito largo

pp

f

fp

f

l.v.

11

rió en el ma - (ar) y se lla -

p

f

l.v.

Polo doliente

14

ma - ba Juan Sa - la - zar.

p *mf* *sfz* l.v.

17 *Largo*

8va *Largo* *8va* *sfz* l.v. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* l.v. *p*

20 *Animato parlato*

mp A - quí vie - ne el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

Animato *p* *pp*

Polo doliente

21 >

rrar. A - quí vie - ne el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te -

pp

8va

l.v.

loco

22 >

rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te - rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te -

8va

l.v.

23 Largo

rrar. A - no - che a - no - che sa - lió a pes - ca - (ar),

Largo

pp

8va

sfz l.v.

mp

Polo doliente

27

can - tan - do_a - no - che se dió_a la

mp

mp

8vb

29

ma - (ar). Par - tió can -

mp

mp

8vb

♩ = 48

32

tan - do y_al a - cla - rar vol - ví - a

l.v.

l.v.

8vb

Polo doliente

34 *Largo*

muer - to Juan Sa - la - zar.

8^{va}

sfz l.v. *sfz* l.v. *sfz*

(8^{vb})

sfz *sfz*

37

8^{va}

sfz l.v. *mp*

sfz

39 *Animato parlato*

mp A - quí vie-ne el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

Animato

pp

Ped.

Polo doliente

40

rrar. A - quí vie - ne el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

8vb

41

rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te - rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

8vb

42

Súb. meno

rrar. Lo a - mor - ta - ja - ron los del lu -

Súb. meno

pp l.v.

p *mp*

Polo doliente

45

gar con su fra - ne - la de pa - rran -

l.v. *l.v.*

48

f *sostenuto*

dear, y ya lo lle - van a se - pul -

sfz *sfz* *l.v.* *mf* *sfz*

sfz *8va* *sfz*

50

tar en u - na ca - ja sin ce - pi - llar, mu - das las

8va *sfz* *sfz* *l.v.* *f* *l.v.* *ff* *l.v.*

8va *sfz* *sfz*

Polo doliente

53

gen - tes lo ven pa - sar, lue - go se

pp *sffz* *sffz* *sffz* l.v. *8va*

55

que - dan mi - ran - do_el mar.

pp l.v. *sffz* l.v. *ppp* rit. *mp* *8vb*

58

Animato *parlato*

A - quí vie - ne_el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te -

Animato *mf* *pp*

Polo doliente

59

rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te - rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te -

8vb loco

60 Allegretto ♩ = 88

rrar.

Allegretto ♩ = 88

cantabile

63

Polo doliente

66 *mf*

Co - mo_un a - bra - zo sin ter - mi - nar _____ que - dan los

69

re - mos en al - ta - mar.

71 *mf*

Co - mo_un a - bra - zo sin ter - mi -

Polo doliente

73

nar _____ que - dan los re - mos en al - ta - mar, _____

76

mf *f*

en al - ta - mar,

78

f *sub. meno*

en al - ta - mar.

sub. meno *f* *sff.* l.v.