

## CANCIONES PARA VOZ Y PIANO DE ANTONIO ESTÉVEZ: UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA A LAS FUENTES

CRISTINA NÚÑEZ  
cristina.nunezu@gmail.com

### Resumen

El presente artículo aborda la problemática de las fuentes de las Canciones para voz y piano de Antonio Estévez vista a través de las teorías de Jerzy Topolsky y James Grier. Se plantea una crítica externa e interna de las partituras, con el objetivo de dilucidar el grado de autenticidad de la fuente impresa. Para cumplir este propósito, se emplea como ejemplo la canción *El ordeñador*

(perteneciente al corpus de partituras mencionado), a la vez que se evalúan y exponen tanto el origen como el contexto de las partituras. Este estudio constituye el fundamento de un trabajo más amplio que se extenderá al repertorio completo y que desembocará en la fijación del texto de las *Canciones para canto y piano* de Estévez.

**Palabras Clave:** canción, canto y piano, Antonio Estévez, edición crítica.

## ANTONIO ESTÉVEZ'S VOICE AND PIANO SONGS: A CRITICAL APPROACH TO THE SOURCES

### Abstract

This article deals with the problem of Antonio Estévez's voice and piano songs sources, seen through the theories of Jerzy Topolsky and James Grier. An external and internal critique of these scores is proposed in order to elucidate the degree of authenticity of the printed source. To fulfill this purpose, the song *El ordeñador* (belonging to the mentioned corpus)

is used as an example, while both the origin and the context of the scores are evaluated and exposed. This study constitutes the basis of a larger work that will be extended to the complete repertoire for voice and piano songs, and that will lead to the setting of the text of *Canciones para canto y piano* by Estévez.

**Keywords:** song, voice and piano, Antonio Estévez, critic edition

### La crítica de fuentes documentales

El estudio sobre las fuentes históricas de cualquier índole comprende, en sí mismo, la evaluación de sus características, un examen meticuloso sobre los rasgos que las identifican externamente, y la evaluación del contenido propiamente dicho, esto es, el desciframiento del mensaje que transmiten. Esta definición nos la recuerda Jerzy Topolsky en su *Metodología para la historia*, refiriéndose a la llamada “crítica externa” y “crítica interna” de las fuentes. Sin embargo, para este autor, ni el concepto de crítica externa, ni la división entre ambos tipos de crítica había sido definida claramente hasta ese momento, por lo que se propone aquí precisar las competencias de ambas críticas, partiendo de que las afirmaciones en torno a las fuentes deben ayudar a determinar el “establecimiento de los hechos históricos” (Topolsky, 1992: 333).

En un sentido más estricto, la crítica externa estudia todas las características contextuales de un documento, mientras que la crítica interna se centra en el análisis de su contenido y significado. Para Topolsky, la crítica externa e interna de las fuentes se ciñe básicamente al examen de la autenticidad y a la fiabilidad tanto de la información como de los informantes; solo después de comprobar dichos factores podemos considerar “acreditada” o “fiable” a una fuente.

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 ineludiblemente de la elección de una fuente, un material musical cuyas características generan en el editor la necesidad de una intervención. Estos trabajos de crítica sobre la música escrita se basan –según James Grier– en un “profundo conocimiento de las fuentes”, pues toda “edición bien programada” debe comenzar con “una investigación crítica detallada de las fuentes” (Grier, 2008: 41).

Ya hemos dicho que la crítica de fuentes en Topolsky se basa en el estudio de la autenticidad de un documento. Ésta se puede evaluar en grados y, a su vez, medirse según la naturaleza de la fuente. Así, tenemos que “una fuente primaria es aquella que es un documento original (...) [y] una fuente secundaria es aquella que, en cierto modo, depende del original (por ejemplo una copia, un extracto, etcétera)”. Entonces, las primeras son consideradas plenamente auténticas, mientras que las segundas solo cumplirán con cierto grado de autenticidad. Para el autor, a menudo también será auténtica una fuente si se conoce su tiempo y lugar de origen. Pero esta afirmación es susceptible de matizarse, “puesto que puede haber fuentes que tengan sus fechas y lugares de origen correctamente indicados, y sin embargo no sean auténticas en otro sentido” (Topolsky, 1992: 335-336). Por su parte, para Grier, la autenticidad de la fuente –una partitura– también constituye un rasgo que definirá su naturaleza. Estas ideas se ilustrarán mejor con la crítica de la fuente musical que desarrollaremos más adelante.

Así, tanto el estudio de las fuentes históricas en general como la edición crítica de música, reconocen en el examen de la autenticidad y la fiabilidad de su información el fundamento de toda su labor. Será mediante un marco teórico para la edición musical y las consideraciones sobre la autenticidad de las fuentes según Topolsky, que someteremos a examen los datos obtenidos sobre las fuentes musicales en nuestra investigación sobre las canciones para voz y piano escritas por Antonio Estévez.

### **Una descripción de nuestras fuentes**

De entre los muchos compositores venezolanos que escribieron canciones para voz y piano, destaca de manera singular Antonio Estévez (1916-1988). Este compositor fue uno de los miembros más conspicuos de la llamada Escuela Nacionalista venezolana, agrupada en torno a la figura de su maestro Vicente Emilio Sojo. Estévez es reconocido internacionalmente por su *Cantata Criolla*, una obra sinfónico-coral ícono del movimiento nacionalista, aunque el resto de su producción ha sido escasamente interpretada y conocida. Entre ella destaca la escasa difusión de su música para voz y

piano, compendiada en un cuaderno que data de 1986,<sup>1</sup> supuestamente copiado, editado y difundido bajo la supervisión del propio Estévez.<sup>2</sup> La incertidumbre respecto al origen y el rigor metodológico del trabajo editorial realizado sobre el mencionado *Cuaderno*, ha inspirado una investigación –del que este artículo forma parte– cuyo objetivo fundamental apunta hacia un *estudio filológico musical* que deberá arrojar, como producto final, la edición crítica de los textos musicales de la referida compilación, en un intento por rescatar y difundir este importante repertorio entre músicos, musicólogos e intérpretes del canto lírico.

Considerando los antecedentes del cuaderno descrito más arriba, conviene aclarar algunos aspectos metodológicos relativos al procesamiento de las fuentes. Luego de que estas son localizadas, consultadas e identificadas, la investigación musical requiere su pormenorizada descripción –lo que Topolsky denomina crítica “externa” e “interna” del contenido y Grier llama “tareas complementarias de examen y descripción” (cf. Grier, 2008: 54-55)–, con el objetivo de reconstruir el texto ya editado. En aras de cumplir con estos principios, se hace necesario un breve recuento de los obstáculos que se presentan en el esfuerzo por localizar las fuentes musicales venezolanas del siglo XX.

Al emprender un trabajo de edición crítica de partituras (en particular relacionado con Antonio Estévez), encontramos en Venezuela diversas circunstancias que dificultan la localización de las fuentes primarias<sup>3</sup> como si de textos de carácter arqueológico se tratara. En nuestro caso particular, esto se debe al nulo acceso a los manuscritos<sup>4</sup> de Estévez, custodiados con extremo celo por sus familiares. Esta situación ha hecho imposible revisar directamente los documentos guardados en tales archivos, si es que existen, los cuales pudieran contener partituras y textos musicales autógrafos<sup>5</sup> del compositor.

Es por ello que prácticamente, la única fuente disponible de las obras para voz y piano de Estévez, son precisamente las fotocopias de dicho cuaderno, que, al fin y al cabo, no pasa de ser una edición “no-oficial”<sup>6</sup> completada dos años y medio antes de su fallecimiento.<sup>7</sup> Presumimos que el

---

<sup>1</sup> En adelante, así se denominará a esta compilación de canciones.

<sup>2</sup> Es oportuno comentar que mucha de la música venezolana de todos los tiempos se ha transmitido habitualmente a través de fotocopias de partituras manuscritas o impresas, o ediciones informales, en vista de la ausencia de una empresa editorial que se encargue de editar, publicar, distribuir y reeditar la música de nuestros compositores de forma continua y consuetudinaria.

<sup>3</sup> Topolsky se refiere a las *fuentes primarias* como los *originales*, para distinguirlas así de las *fuentes secundarias*. Lo que define a las últimas es que dependen de las primeras.

<sup>4</sup> “La palabra manuscrito significa cualquier cosa escrita a mano(...) [esta] Puede ser reemplazada, cuando hay seguridad, por el término autógrafo, ya sea como sustantivo o como adjetivo, para denotar la mano del compositor” (Grier, 2008: 189).

<sup>5</sup> Maria Caraci Vela (2005:20) explica que autógrafo es “*quando furono scritti dall'autore in persona*”: Cuando fueron escritos por el propio autor. Traducción propia.

<sup>6</sup> Entiéndase como “no oficial”, la impresión de unas partituras sin registro de ISBN ni aval de casa editorial o instituto de investigación musical alguno; y por tal solo representa el esfuerzo de un trabajo encargado personalmente por Antonio Estévez a cinco calígrafos: Corina Arteaga, María de Lourdes Jiménez, Fernando Lentini, Flor Angélica Martínez y Katedrine Sánchez, en orden de aparición en el impreso.

<sup>7</sup> Esto según testimonio concedido vía telefónica por Federico Ruiz, quien para el año 1986 fungía como jefe de taller de copia musical del Instituto Latinoamericano de Investigación y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo.

objetivo de esta impresión fue reunir en un mismo documento, la integral de sus canciones para ponerla a disposición de los interesados. Este compendio de partituras representa –según reza explícitamente la publicación fechada en Noviembre de 1986 en Caracas– la única fuente *autorizada* de esta música.<sup>8</sup> Extraña la absoluta precariedad e informalidad de esta edición, considerando que, hacia dicha época, Estévez era un compositor absolutamente consagrado, y buena parte de su obra ya había sido publicada.<sup>9</sup>

Respecto a las partituras del cuaderno, debemos señalar que al haber sido copiado por diversos amanuenses, la calidad de la copia, los criterios editoriales y el estilo general se presentan muy disímiles y desiguales. Resulta evidente que no hubo un editor general que uniformara el estilo ni diera a los copistas criterios básicos para normalizar el trabajo de copia (sin mencionar el contenido musical o verbal). Es precisamente sobre los “accidentes” y divergencias contenidos en dichas fuentes –tales como omisiones y alteraciones de contenido sin justificación– que se centra nuestra aproximación crítica.

En un afán por localizar fuentes fiables con las que se pudiera contrastar el material del cuaderno, acudimos durante dos años a los archivos personales que pudieran conservar fuentes autógrafas (o de cualquier índole) de Antonio Estévez, sin encontrar la menor atención a nuestras solicitudes. Inicialmente, contactamos a María Victoria Estévez, hija del compositor. También quisimos acceder al archivo de la Fundación Morella Muñoz, a cargo de Gunilla Álvarez, donde se guardan fuentes manuscritas del autor<sup>10</sup> (esto, según un catálogo publicado en 2016).<sup>11</sup> También quisimos comunicarnos con Felipe Izcaray, director de orquesta muy cercano a la figura de Estévez. Esta falta de disposición y las dificultades para localizar la música que nos ocupa resulta lamentable, pues no se trata de textos antiguos, sino de partituras contemporáneas cuyo contexto y memoria aún son 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.

No obstante lo anterior, es necesario aclarar que nos concentraremos en el estudio del material seleccionado, pues tiene para nosotros un valor histórico y cultural no reconocido hasta este momento. Por ende, y a pesar de las alteraciones, omisiones y demás fallas que presentan los testimonios ofrecidos por este cuaderno, la investigación se basará en este material. A falta de autógrafos, y por declaración explícita del compositor, establecemos éste como el *texto origen* (Topolsky, 1992: 341). En este sentido, Grier define eficientemente la importancia de un trabajo editorial musical, afirmando que “en las fases de localización, descripción y transcripción de las

---

<sup>8</sup> La partitura indica: “© Todos los derechos reservados a Ediciones Antonio Estévez. (única edición autorizada por el autor.) Caracas, noviembre de 1986.”

<sup>9</sup> Para entonces ya había sido publicado el *Concierto para Orquesta* por Max Eschig en París (1965); las *17 Piezas Infantiles para piano* por Antolín Editores en Caracas (1982), y *La Cantata Criolla* por el Instituto Latinoamericano de Investigaciones Musicales “Vicente Emilio Sojo” (1987), además de otras cosas menores.

<sup>10</sup> En la documentación sobre la carrera de la cantante, se evidencia su estrecha relación musical con el compositor de la *Cantata Criolla*, quien incluso dedicó a la voz de Morella la canción *¡Qué pena me da mirarte!*, pieza integrante del *Cuaderno*.

<sup>11</sup> Se alude aquí al artículo titulado “La música de Antonio Estévez en el archivo de la Fundación Morella Muñoz”, de Eleazar Torres publicado en el n° 19 de la revista digital *Carohana* de mayo de 2016.

fuentes, los editores dan forma a sus textos. No necesitan embarcarse en tareas especializadas, como la búsqueda de fuentes desconocidas previamente (...). La tarea principal es fijar el texto” (Grier, 2008: 59).

La edición informalmente impresa de este cuaderno comprende un total de diecisiete canciones para voz con acompañamiento de piano. Lo primero que debemos decir al respecto es que no conocemos las razones por las que fueron compiladas esas composiciones específicas, el porqué de ese orden, ni si existen más canciones. Así, el cuaderno contiene las siguientes obras:<sup>12</sup> *Azul y verde* (poesía de Irma de Sola); *Los Gallos* (poesía de Fernando Paz Castillo); *Fresas Maduritas*, pregón (poesía de Morales Lara); *Primeros pasitos*, (dedicada a su hija María Victoria) y *En el campo* (ambas con poesía de Ana Teresa Hernández); *Nana del llanto* (poesía de Antonio Aparicio); *Arrunango*, canción de cuna indígena dedicada a su esposa Flor (poesía de Héctor Guillermo Villalobos); *El Ordeñador*, con poesía popular; la fulía *Habladurías* (con poesía de Manuel Rodríguez Cárdenas); *El Jazminero Estrellado*, dedicada a Evencio Castellanos (poesía de Jacinto Fombona Pachano); *La Renuncia*, dedicada a Fedora Alemán (poesía de Andrés Eloy Blanco); *¡Qué pena me da mirarte!*, dedicada a Morella Muñoz (poesía de Manuel Felipe Rugeles); *Polo doliente*, dedicada a Inocente Carreño (poesía de Aquiles Nazoa); y cuatro *Canciones Otoñales* sobre poemas de Juan Ramón Jiménez, constituidas por las canciones *Todas las rosas blancas*, *Te deshojé como una rosa*, *Limpio iré de ti* y *aquella tarde*. En cada canción del cuaderno no se ofrecen más datos que los mencionados anteriormente; ninguna de ellas se presenta aquí (individualmente) con fecha de composición, ya sea explícita o “deducible”; no obstante, como hemos explicado líneas más arriba, el *Cuaderno* posee fecha de publicación: Caracas, noviembre de 1986.

Dicho lo anterior, si la crítica externa se basa en la confirmación de autenticidad de la fuente, y esta a su vez, se fundamenta en el establecimiento de su fecha y lugar de origen, entonces el cuaderno representa en sí mismo un problema como fuente principal: ése es el objeto central de nuestro estudio filológico. En este sentido, podríamos ceñirnos al método que propone Topolsky (1992: 336-337), que “consiste en asegurar si hay contradicción o no entre la fecha y el lugar, establecidos previamente, y otros elementos de la fuente en cuestión”. A tenor de esto, si comparásemos entre sí otros datos de identificación de las composiciones que aparecen en el *Cuaderno*, podríamos llegar a conclusiones útiles sobre el origen real de cada composición por separado. En todo caso, es importante considerar que la fecha de origen de la compilación y la de cada canción dentro de la fuente son diferentes. Así, Topolsky (1992: 339) explica que “cuando estudiamos la fecha y el lugar de origen de una fuente determinada, tenemos que hacer una distinción entre establecer la fecha de origen de esa fuente y las fechas de las diversas unidades de información contenidas en la fuente”

En vista de todas las dudas generadas en torno a estas fuentes por la inexactitud de algunos datos, y siguiendo a Topolsky, podríamos afirmar que esta fuente es *parcialmente* auténtica “en el sentido que se adopta normalmente en los libros de texto sobre historiografía”, referido “a la

---

<sup>12</sup> En estricto orden de aparición y con el respectivo autor de cada poesía.

cuestión de la posible falsedad de una fuente concreta” (Topolsky, 1992: 336). Dicho esto, nos preguntamos qué tipo de partituras constituyen las fuentes primarias utilizadas para el cuaderno (si fueron autógrafos, apógrafos, reediciones de una fuente primaria, o impresiones), cuál fue su paradero una vez culminado dicho trabajo y qué autoridad tiene el cuaderno con respecto a tales fuentes.

De una u otra forma, vemos que los autógrafos de Estévez no existen, porque no están disponibles, y no podemos saber si el celoso resguardo de su música cumple un deseo explícito del compositor o de la familia. Por lo tanto, no pondremos en duda ni nuestra fuente (el cuaderno) ni la autoría de Estévez, pues esta se comprueba con apoyo de los diversos textos sobre la cronología de sus obras y las distintas grabaciones de música del siglo XX, en las voces de cantantes como Morella Muñoz, Fedora Alemán, Isabel Palacios e Inés Feo La Cruz.

A simple vista, la información recogida en este tipo de evaluación detallada pudiera parecer irrelevante, pero como explica James Grier en su apartado sobre *examen y descripción*,

uno nunca puede saber cuándo alguna observación aparentemente insignificante puede resultar esencial, ya sea para la propia investigación o para algunas investigaciones relacionadas (...) No todos los investigadores conseguirán resultados igualmente importantes en todos los casos, pero el examen meticuloso de las fuentes sigue siendo un importante punto de partida para la mayor parte de las ediciones. (Grier 2008: 55).

Para aproximarnos a alguna solución sobre la problemática que supone la ausencia de fechas en las piezas del cuaderno, podemos seguir nuevamente a Topolsky (1992: 337), quien propone la investigación por procedimiento directo basado en formulaciones y apoyos de hipótesis apropiadas, cuya comprobación consiste en comparar la fuente que poseemos con otras fuentes. Para ejemplificar esto, nos enfocaremos en el caso especial de la canción *El ordeñador* de Antonio Estévez (canción nº 8 del *Cuaderno*) que, como muchas de sus otras composiciones para voz y piano, tiene su homóloga en una versión para coro.

### **Génesis y crítica de *El ordeñador***

En una indagación bibliográfica inicial, encontramos una serie de textos que, además de datos biográficos, aportan información sobre la obra de Estévez. Este es el caso de la catalogación incluida en la entrada correspondiente a Antonio Estévez de la *Enciclopedia de la música en Venezuela* (Guido, 1998: 561-562); el catálogo de Felipe Sangiorgi en *Antonio Estévez. Canciones Corales* (1993); e *Iconografía. Antonio Estévez* de José Balza (1982).<sup>13</sup> Esta bibliografía ofrece información distinta entre sí sobre las mismas piezas, discordancia esta que nos conduce, casi forzosamente, a esgrimir una crítica acuciosa sobre cada una de las composiciones compiladas en el cuaderno (trabajo este que formará parte de una investigación más amplia). Toda la información que encontramos dispersa en los textos bibliográficos, no reflejan sino una constante desviación en el intento de establecer la fecha y lugar de las canciones de un –por demás– reconocido compositor venezolano.

---

<sup>13</sup> La información del catálogo contenido en *La “Cantata Criolla” de Antonio Estévez* de Hugo López Chirico (1987) sobre la obra del compositor se basa en este mismo texto.

Debido a todo lo expuesto anteriormente, nos inclinamos por el momento<sup>14</sup> a validar la información contenida en la *Iconografía* de José Balza, por tratarse de una publicación biográfica realizada en vida de Estévez, y que ofrece información relevante sobre su producción musical. Es importante acotar que, en algunos casos, los textos que hablan sobre Estévez se basaron en la *Iconografía* de Balza.

La problemática de *El ordeñador* se inicia en la partitura original que se escribiera en 1955:

Los años inmediatos a la *Cantata* verán surgir las *Canciones ancestrales* (1955): “Arrunango” (texto de Héctor Guillermo Villalobos), “Habladurías” (letra de Manuel Rodríguez Cárdenas) y “El ordeñador”. Originalmente concebidas para coro, estas piezas fueron arregladas posteriormente para voz y piano (cf. Balza, 1982: 21).

En la recopilación de partituras *Músicos venezolanos contemporáneos* de Felipe Sangiorgi (1972), la mención a *El ordeñador* de Estévez se hace de la siguiente manera: “1955? Canto y Piano Ed. AE. 1986” [sic]. Por otra parte, en la *Enciclopedia de la Música en Venezuela* de José Peñín y Walter Guido (1998), *El ordeñador* se cataloga como una “Obra coral profana a capella”, con fecha de 1955.<sup>15</sup> La versión del cuaderno señala que *El ordeñador* es la única fuente autorizada de esta canción y que se debe tomar el año 1986 como fecha de composición de la obra. Con esta explicación, pretendemos subrayar la existencia de diversas fuentes musicales textuales sobre la misma canción.

A esto se suma que en 1998, el compositor, arreglista y director de coros César Alejandro Carrillo elaboró un arreglo de *El ordeñador* para cuatro voces mixtas (cf. Carrillo, 2009: 303). Lo cierto es que, aunque algunos textos dan por hecho la existencia y fecha de composición de la obra coral de Estévez, hasta hoy se desconoce por completo el paradero de la partitura original.<sup>16</sup> Además, la versión para coro de Carrillo no tiene por título *El ordeñador*, sino *Canto de ordeño*. Para nadie es un secreto que la melodía que estudiamos ahora se conoce entre el gran público por la canción grabada por Simón Díaz bajo el título *Canto de ordeño* (Díaz, 1976), y no por la composición de Estévez, ni por la interpretación de las cantantes líricas venezolanas más importantes del siglo XX que la grabaron. No obstante, en la discografía antes mencionada, Simón Díaz reconoce a Antonio Estévez como compositor original de este canto de ordeño.<sup>17</sup> Va a ser precisamente la versión popular de Simón Díaz la que servirá de base para el arreglo coral de Carrillo (lo cual explica la diferencia en el título respecto al original de Estévez). De hecho, parece que el propio Carrillo desconocía para entonces, como muchos otros músicos, la existencia de una versión para voz y piano de *Canto de ordeño*. Consideramos que el fenómeno de *Canto de ordeño* y lo sucedido en torno al arreglo coral de 1998, son una consecuencia directa del extravío de la partitura original de *El*

<sup>14</sup> Esto es, hasta que nueva evidencia sobre partituras originales y anteriores a la publicación de José Balza refuten la información encontrada hasta ahora.

<sup>15</sup> Dicha referencia no especifica la fuente de dicha información.

<sup>16</sup> Ni siquiera se conserva en los archivos del Orfeón Universitario (Universidad Central de Venezuela), institución fundada por el propio Estévez en 1943.

<sup>17</sup> Según Luis Felipe Ramón y Rivera, cantos de aspecto melódico libre propios del trabajo pecuario de ordeño en los llanos venezolanos, cuya costumbre es dar nombre a las vacas desde sus primeros años hasta que el animal aprende su propio nombre (Cf. 1990: 23).

*ordeñador*. Le ocurrió a esta canción y le sucedería a cualquier composición musical en las mismas circunstancias.

Si tomáramos nuestra fuente como la más fiable porque está autorizada por Estévez, tendríamos que decir que tal cosa como el *Canto de ordeño* de Estévez no existe. El compositor supervisó la edición de esa canción en 1986 y se llama *El ordeñador*. La esencia de *El ordeñador* –sea cual fuere la partitura, arreglo y título– atrajo también el interés de otra artista popular en los años setenta –Soledad Bravo–, quien grabó una canción también inspirada en *El ordeñador* de Estévez, y que tituló *Tonadas de ordeño* (Bravo, 1974). Es importante aclarar que tanto esta versión como la de Simón Díaz, aunque evidentemente inspiradas en la composición de Estévez, no se corresponden de manera exacta con ella. La primera página de la pieza en el cuaderno contiene siete compases cuyas notas en el piano introducen al espectador en la atmósfera de este canto. Asimismo, escucharemos a lo largo de la canción distintos nombres propios (con los que se designa a las vacas que son ordeñadas).<sup>18</sup> Lamentablemente, ninguna grabación discográfica previa a la edición del cuaderno se corresponde exactamente con la versión que describimos anteriormente, pues ambas versiones populares difieren de nuestra fuente autorizada en el orden de las frases melódicas, en sus repeticiones e, inclusive, en las líneas iniciales de la poesía (en el *Canto de ordeño*, la frase “Noche oscura y tenebrosa” es reemplazada por “Lucero de la mañana”).

Una curiosidad sobre otra fuente de esta obra –ahora de carácter literario– la encontramos en la novela *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos. En ella, se observa casi la misma variación en la poesía que en la canción de Simón Díaz:

Con el primer menudeo de los gallos comenzaba el ordeño. Jesucito se apostaba friolento en la puerta del corral de los becerros, y los ordeñadores entraban en el de las vacas, rejo y carnaza en mano y con la copla ya pronta en los labios:

Lucerito e la mañana  
préstame tu claridad  
para alumbrarle los pasos  
a mi amante que se va

Y el becerrero, con su voz niña en el aire tierno:

–¡Claridad, Claridad, Claridad! (Gallegos, 2000: 324-325).

Sería una idea equivocada pensar que las diferencias antes mencionadas con respecto a la partitura de 1986 y las grabaciones populares, pudieran deberse a variaciones que los intérpretes hicieran de *El ordeñador*, pues, salvando menudas diferencias entre ellas, las estructuras de la *Tonada de ordeño* y *Canto de ordeño* son muy similares entre sí. Esto nos lleva a inferir que ambos cantantes populares se inspiraron en la misma fuente textual y que fueron bastante fieles a su contenido musical.

---

<sup>18</sup> Estos nombres son: “Pavo real, Carro de oro, Nube blanca y Clavelito”.

A tenor de lo anterior, no podemos evitar preguntarnos, ¿es posible que un disgusto de Estévez por la proliferación de su obra en ámbitos musicales excesivamente populares, por ejemplo, en la figura –hasta entonces humorista, y para algunos reprochable– de Simón Díaz,<sup>19</sup> haya impulsado en el compositor la iniciativa de dirigir, en 1986, la escritura de diecisiete de sus canciones para canto y piano (incluida *El ordeñador*) en una edición renovada e informal, pero reivindicadora por ser la única autorizada por él? Este planteamiento forma parte de nuestra hipótesis de trabajo.

Toda la evidencia presentada da cuenta de la existencia de 1) una versión para voz y piano sin fecha definitiva, en la única edición autorizada por Estévez; 2) las dos composiciones que dieran origen a las grabaciones *Tonadas de ordeño* y *Canto de ordeño*, de las cuales no hemos hallado ningún rastro físico, no conocemos su título original y, lamentablemente, tampoco estamos seguros respecto al formato de la composición que inspiró dichos trabajos discográficos; y 3) un arreglo más reciente para coro del maestro Carrillo, cuyo nombre concuerda con la fuente que le sirvió para el nuevo arreglo, es decir, la grabación de Simón Díaz. Visto así, entendemos que una fuente cuyo tiempo y lugar de origen se conocen, no es necesariamente auténtica en el sentido que Topolsky y Grier lo proponen.

En síntesis, la única edición de *El Ordeñador* autorizada por el autor es una impresión informal; la fuente primaria, que diera origen a la canción en 1955, se perdió; la más reciente versión para coro se inspiró en unas grabaciones no muy fieles a la versión del cuaderno de 1986; si existen otras fuentes sobre la misma canción no tenemos acceso a ellas o, simplemente, ya no existen. De todo esto subyacen nuevas preguntas: ¿cuál de todas las fuentes textuales –o no textuales– podemos considerar más auténtica? Por lo que vemos, la edición del cuaderno de 1986 llegó con la pérdida de gran cantidad de partituras manuscritas y apógrafas.<sup>20</sup> ¿Por qué no colocar las fechas a sus canciones y por qué ponerlas todas bajo el mismo año? ¿Sería ése otro deseo explícito de Estévez? ¿Y qué propósito se perseguía tras una decisión como esa? La información que transmiten estas partituras, ¿es del compositor, o la intervinieron los copistas a guisa de editores? ¿Quiso el informante de estas fuentes transmitir información fidedigna? Y finalmente: ¿qué empresa o casa editorial asume la responsabilidad por la información plasmada en una edición descuidada como esta?

Hoy en día, gracias a los programas especializados para la transcripción musical digital, un trabajo de edición sobre diecisiete canciones con acompañamiento del piano es una labor que puede asumir perfectamente una sola persona. No obstante, para el momento en que se realizó la edición del cuaderno dichas herramientas no existían. En la observación de las distintas partituras, se hace evidente que la transcripción de la música fue realizada a mano, pues en la notación del texto musical, ni los núcleos de las notas, ni las claves son iguales entre sí. Asimismo, se aprecia que el contenido textual literario de las partes fue elaborado con plantillas.

---

<sup>19</sup> Es necesario recordar que este Vol. 2 de sus tonadas le valió al cantautor el despegue musical en su profesión y marca un punto de inflexión en su carrera.

<sup>20</sup> 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, “bajo la supervisión directa del autor” (2008: 190).

A las ideas anteriores se suman otras distinciones sobre el contenido de la publicación. Dentro de todo el *corpus* de este cuaderno, existen dos tipos de fuentes. Además del título y la dedicatoria (cuando lo amerita), se especifican a un margen, los autores de la poesía y la música. Quienes conocen la música de Estévez sabrán que casi todos los poetas son distintos, y aunque el compositor de todas las piezas es la misma persona, un grupo de canciones se identifica como “Antonio Estévez” y otro como “A. J. Estévez”. Al segundo grupo corresponden las canciones *El ordeñador*, *Habladurías* y *El jazminero estrellado* (Estévez, 1986: 20, 25, 37). Haciendo a un lado la falta de normalización editorial en este trabajo, nos preguntamos ¿a qué pudiéramos atribuir estas diferencias? Para el análisis de dichas características externas, vemos necesario desarrollar lo que se denomina el análisis del código en el documento, como método para establecer la fecha a partir de la escritura (Topolsky, 1992.: 333).

Lógicamente, pudiéramos inferir que la existencia de estos dos tipos de identificación pudiera deberse a que las fuentes usadas para dicha edición fueron, a su vez, de dos clases. Pero las tres canciones antes mencionadas también se distinguen del resto por la caligrafía de las indicaciones iniciales de *tempo*, pues se advierte claramente en ellas una caligrafía cursiva ausente en el resto de las canciones. Entonces estas variables, que algunos pudieran no tomar en cuenta por parecer insignificantes, constituyen para nosotros un claro indicador de que la edición de las diecisiete canciones que integran el cuaderno no forma parte de un trabajo unificado, desarrollado al mismo tiempo, y que la fecha de su edición ni siquiera corresponde a 1986. Así, parte del trabajo editorial de nuestra fuente más cercana se elaboró, con mucha probabilidad, en una época en la que el compositor se identificaba como Antonio José, mientras que la transcripción de las catorce canciones restantes pudo incluso realizarse luego de la muerte del maestro, acaecida en noviembre de 1988.

De esta manera, la historia en torno a *El ordeñador* desemboca en una problemática que incluye no solo la comprobación de la autenticidad de su versión para voz y piano —nuestra fuente más “original”— y la fiabilidad de la información contenida en el texto, sino también los hechos históricos tras las versiones populares de la canción (recogidas inicialmente en discos de vinilo). También en el conflicto del más reciente arreglo de *El ordeñador* para coro basado en una canción de *Tonadas Vol. 2* y en la extraviada partitura original para coro que —según José Balza— dio origen a la canción en 1955. Podemos apreciar la misma tónica que hemos descrito respecto a *El ordeñador* en varias de las canciones incluidas en el cuaderno, como las *Canciones otoñales*,<sup>21</sup> en las cuales se puede encontrar información discordante respecto a su contexto de origen, además de las habituales alteraciones del texto y omisiones en la música.

Todo este ejercicio sobre *El ordeñador* constituye lo que Grier llama “una discusión profunda de las circunstancias históricas de la fuentes” (Grier, 2008: 55), de la que luego habrá de partir la interpretación del contenido musical. Sin duda, todos los materiales de fuentes musicales textuales y

---

<sup>21</sup> El resto del repertorio contenido en el cuaderno será objeto de crítica en un estudio más amplio que incluirá un análisis filológico de la integral de las canciones.

no textuales “son nuestra evidencia de los primeros estadios creativos” de nuestra obra, los cuales proporcionan en este caso información valiosa para el trabajo editorial, dándonos, como afirma Grier, una mayor comprensión del texto capaz de afectar nuestro juicio como editores (Cf. *Ibidem.* 59).

## Referencias

- Balza, J. (1982). *Iconografía. Antonio Estévez*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Caraci Vela, M. (2005). *La filología musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici Volume I y II*. Lucca: Librería Musicale Italian.
- Carrillo, C. A. (2009) *Obra coral y arreglos de música popular venezolana*. Fundación Vicente Emilio Sojo. 2da edición.
- Estévez, A. (ed.) (1986). *Antonio Estévez. Canciones para canto y piano*. Caracas.
- Gallegos, R. (2001) *Doña Bárbara*. Caracas: El Nacional.
- Grier, J. (2008). *La edición crítica de música., Historia, método y práctica*. Trad. Andrea Giráldez. España: Akal.
- López Chirico, H. (1987). *La “Cantata Criolla” de Antonio Estévez*. Caracas: Instituto de Investigaciones Musicales Vicente Emilio Sojo.
- Peñín, J.; y Walter Guido (Dir.). (1998). *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.
- Ramón y Rivera, L. F. (1990). *La música folclórica de Venezuela*. Caracas: Monteávila. 3ra edición.
- Sangiorgi, F. (1993). *Canciones corales*. Caracas: Editorial Latinoamericana de Música Simón Bolívar.
- Topolsky, J. (1992). *Metodología de la historia*. Trad. María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra. 3era edición.
- Torres, E. (2016). “La música de Antonio Estévez en el archivo de la Fundación Morella Muñoz”. Revista cultural Carohana [en línea]. Mayo de 2016, n° 19. [fecha de consulta: 22 Enero 2017]. Disponible en: [https://www.academia.edu/25608774/Revista\\_Cultural\\_Carohana\\_No\\_19\\_Dedicada\\_a\\_Antonio\\_Est%C3%A9vez](https://www.academia.edu/25608774/Revista_Cultural_Carohana_No_19_Dedicada_a_Antonio_Est%C3%A9vez)

## Referencias discográficas

- Bravo, Soledad. (1974) *Cantos de Venezuela*. [Disco de Vinilo]. Venezuela: Polydor.
- Díaz, Simón. (1976) *Tonadas Volumen 2*. [Disco de Vinilo]. Venezuela. Palacio.