



MÚSICA PARA VOZ Y PIANO DE JOSÉ ROZO CONTRERAS

EDICIÓN CRÍTICA

Jesús Emilio González Espinosa
Sergio Andrés Torres Ruiz

**Música para voz y piano
de José Rozo Contreras.**

Edición crítica

Música para voz y piano de José Rozo Contreras. Edición crítica /
Jesús Emilio González Espinosa, Sergio Andrés Torres Ruiz --
Pamplona: Universidad de Pamplona. 2025.

138 p; 17 cm x 24 cm
ISBN (Digital): 978-628-7656-56-7

© Universidad de Pamplona
© Sello Editorial Unipamplona
Sede Principal Pamplona, Km 1 Vía Bucaramanga-
Ciudad Universitaria. Norte de Santander, Colombia.
www.unipamplona.edu.co
Teléfono: 6075685303

Música para voz y piano de José Rozo Contreras.
Edición crítica

Jesús Emilio González Espinosa
Sergio Andrés Torres Ruiz

ISBN (digital): 978-628-7656-56-7
DOI: <https://doi.org/10.24054/seu.107>
Primera edición abril de 2025
Colección Arte
© Sello Editorial Unipamplona

Rector: Ivaldo Torres Chávez Ph.D
Vicerrector de Investigaciones: Aldo Pardo García Ph.D

Jefe Sello Editorial Unipamplona: Caterine Mojica Acevedo
Corrección de estilo: Andrea del Pilar Durán Jaimes

Diseño y diagramación: Jesús Emilio González Espinosa

Imagen de portada: Plumilla Luis Emilio González Arteaga
Colección particular

Imagen alegórica al Saman de Bochalema, cuna del maestro Rozo Contreras.

Hecho el depósito que establece la ley. Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio, sin permiso del editor.



Música para voz y piano de José Rozo Contreras. Edición crítica

Jesús Emilio González Espinosa
Sergio Andrés Torres Ruíz



“Formando nuevas generaciones con
sello de excelencia comprometidos
con la transformación social de las
regiones y un país en paz”



A la

*Para no verme tan solo
le dije tu nombre al mar,
y el mar hizo de tu nombre
lucero, vela y cantar.*

López Narváez, “*Caracola*” (1958)



PRESENTACIÓN

Este juicioso y profundo trabajo sobre la música vocal del Maestro José Rozo Contreras realizado por los maestros Sergio Andrés Torres Ruiz y Jesús Emilio González Espinosa, es una contribución fundamental para el conocimiento y difusión de nuestros compositores. Rozo Contreras es muy conocido por su invaluable aporte al desarrollo de las bandas y a la formación de directores para este formato musical, además del gran número de composiciones propias y de versiones de otros autores de diferentes regiones de Colombia que han enriquecido el repertorio bandístico.

Son pocos los textos que se pueden calificar como ediciones críticas en nuestro país. Se requiere un profundo estudio e investigación de múltiples fuentes, documentos, grabaciones y testimonios sobre el tema presentado. Todo lo anterior se cumple con este texto de los investigadores y musicólogos Torres y González. Cada una de las obras se ha desglosado en sus diversos componentes y ofrecen al lector un amplio panorama de análisis de lo musical y lo literario que demuestra la seriedad de la publicación. Toda la información biográfica del maestro Rozo, también es muy valiosa, ya que da una visión de sus tempranos estudios y experiencias y de las condiciones que debió afrontar para lograr su muy importante educación.

Pienso que esta publicación es fundamental y sería de vital importancia que sea permanentemente consultado en todas las aulas de formación de cantantes, no solo en Colombia sino a nivel global, y que permite la mayor difusión de este género vocal que tiene pocos representantes en nuestro territorio. Expreso mi gran felicitación a los autores y a la Universidad de Pamplona que se han comprometido con la investigación musicológica de nuestras músicas.

Eduardo Carrizosa Navarro
Músico
Profesor honorario
Universidad Nacional de Colombia

AGRADECIMIENTOS

La realización de “*Música para voz y piano de José Rozo Contreras, edición crítica*” ha sido posible gracias al apoyo y colaboración de varias personas que, de una u otra forma, estuvieron vinculados con este proyecto desde sus inicios. Los autores quieren expresar especialmente un agradecimiento a la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad de Pamplona, por permitirnos el tiempo y el respaldo necesario para llevar a cabo la realización de esta idea, que, consideramos, era un compromiso imperativo con la figura y la obra de José Rozo Contreras.

Agradecemos también al maestro Ioseph T. Carrillo, pianista nortesantandereano, quien estuvo involucrado en las discusiones iniciales del proyecto y la definición y alcance de este; también fue un constante colaborador en la revisión de fuentes y transcripciones iniciales de algunas obras.

Gracias muy hondas y especiales a la Dra. Lillyam R. González, profesora del Departamento de Estudios Románicos de la Universidad de Ostrava - República Checa, por su asesoría y observaciones puntuales en relación con el análisis de texto de cada obra; sin su acompañamiento constante, proponer un estudio de las letras que acompañan a cada *Canción* o *Romanza* hubiera sido un trabajo infructuoso.

Gracias a la profesora Caterine Mojica y a todo el equipo del Sello Editorial de la Universidad de Pamplona por su asistencia y gestión en la publicación de este proyecto.



ÍNDICE GENERAL

RESUMEN	17
INTRODUCCIÓN	19
1. JOSÉ ROZO CONTRERAS	21
2. LA CANCIÓN COMO GÉNERO COMPOSITIVO	29
3. LA ROMANZA COMO GÉNERO COMPOSITIVO	31
4. LA MÚSICA PARA VOZ Y PIANO EN LA ÉPOCA DE ROZO CONTRERAS	32
5. PRINCIPIOS EDITORIALES	37
6. VICTORIA	39
6.1 APARATO CRÍTICO	44
6.2 NOTAS CRÍTICAS	48
7. A TE	50
7.1 APARATO CRÍTICO	57
7.2 NOTAS CRÍTICAS	62
8. MADRE	64
8.1 APARATO CRÍTICO	69
8.2 NOTAS CRÍTICAS	74
9. MARÍA	76
9.1 APARATO CRÍTICO	81
9.2 NOTAS CRÍTICAS	85
10. EN EL BROCAL	88
10.1 APARATO CRÍTICO	92
10.2 NOTAS CRÍTICAS	97
11. DÍA DE DICIEMBRE	100
11.1 APARATO CRÍTICO	106
11.2 NOTAS CRÍTICAS	110
12. EXALTACIÓN	112
12.1 APARATO CRÍTICO	116
12.2 NOTAS CRÍTICAS	119
13. CARACOLA	120
13.1 APARATO CRÍTICO	123
13.2 NOTAS CRÍTICAS	125
BIBLIOGRAFÍA	127
FASCÍMILES	130
LOS AUTORES	138

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Un perfil cronológico	23
Tabla 2. VICTORIA: Comentario crítico, variaciones y observaciones.....	48
Tabla 3. A TE: comentario crítico, variaciones y observaciones	62
Tabla 4. MADRE: comentario crítico, variaciones y observaciones.....	74
Tabla 5. MARÍA: comentario crítico, variaciones y observaciones	85
Tabla 6. EN EL BROCAL: comentario crítico, variaciones y observaciones.....	97
Tabla 7. DÍA DE DICIEMBRE: comentario crítico, variaciones y observaciones...	110
Tabla 8. EXALTACIÓN: comentario crítico, variaciones y observaciones.....	119
Tabla 9. CARACOLA: comentario crítico, variaciones y observaciones	125

RESUMEN

La producción compositiva de José Rozo Contreras, especialmente su repertorio para voz y piano, ha sido reconocida tanto por el público como por la crítica especializada, consolidándose como un referente en la literatura lírica colombiana. Sin embargo, el acceso a este corpus resulta limitado, debido a que gran parte de sus obras aún se encuentran en manuscrito o carecen de una edición actualizada y disponible en el ámbito editorial. En respuesta a esta problemática, la presente investigación, tuvo como objetivo la compilación y edición crítica de su obra para voz y piano, a fin de facilitar su estudio, interpretación y preservación dentro del panorama musical colombiano.

Palabras clave: José Rozo Contreras; Edición crítica; Literatura lírica colombiana.

ABSTRACT

The compositional work of José Rozo Contreras, especially his repertoire for voice and piano, has been recognized by both the public and specialized critics, establishing itself as a reference in Colombian lyrical literature. However, access to this corpus remains limited, as many of his works are still in manuscript form or lack an updated and available edition in the editorial field. In response to this issue, the present research aimed to compile and critically edit his work for voice and piano, in order to facilitate its study, interpretation, and preservation within the Colombian musical landscape.

Keywords: José Rozo Contreras; Critical edition; Colombian lyrical literature.

INTRODUCCIÓN

José Rozo Contreras ha sido el músico más sobresaliente en la historia de Norte de Santander. Su papel en la construcción de una cultura bandística en Colombia fue determinante, marcando un antes y un después en este ámbito. No solo desarrolló un pensamiento sonoro efectivo que, basado en el modelo italiano, llevó a la Banda Nacional de Colombia a los más altos estándares internacionales, sino que, en torno a ella, comenzaron a tejerse narrativas culturales que impactaron gran parte del territorio colombiano. Gracias a su labor como director, compositor, arreglista y formador, el espíritu bandístico colombiano alcanzó su plenitud en el siglo XX. Podríamos afirmar, incluso, que fue entonces cuando se consolidó la idea de que una banda es el alma de un pueblo.

Los inicios de Rozo Contreras en la música no discrepan mucho de los de otros compositores colombianos de la época, o, específicamente, de la región. Hablamos aquí de esos músicos de estirpe tradicional, en donde el entorno sociocultural que les rodea enmarca o influye contundentemente en su quehacer musical desde los primeros años de la infancia. Sin embargo, en el músico que nos ocupa, bien podemos afirmar que su desarrollo artístico no solo estuvo influenciado por el ambiente musical nortesantandereano de los albores del siglo XX, como en el caso de Víctor M. Guerrero, Elías M. Soto o Celestino Villamizar —solo por mencionar algunos de los más notables—, sino que también fueron muchas las casualidades que se le fueron presentando oportunamente en esos años y que, poco a poco, irían allanando su camino hasta llevarlo a Europa en donde finalmente consolidaría su formación musical con los más altos niveles de exigencia, lo cual marcaría, contundentemente, la personalidad musical de este artista colombiano.

La producción compositiva de José Rozo Contreras, aunque no muy copiosa, ha gozado del aprecio del público y la crítica musical colombiana y ha sido un repertorio siempre vigente en el panorama interpretativo del país. Del grupo de obras que conforman su *corpus* compositivo tiene un notable significado su trabajo para voz y piano, el cual está conformado por dos canciones y seis romanzas; producción que hace parte fundamental de la literatura lírica colombiana. Pero a pese a su popularidad y a su continua presencia en recitales de cantantes profesionales y en formación, este repertorio es sumamente complicado de conseguir, puesto que la mayoría de estas obras aún permanecen en manuscrito y las pocas que se han editado fueron ya hace varias décadas. Esto hace que su circulación o las posibilidades de adquisición sean sumamente complicadas, sobre todo en

regiones distantes de la capital del país que es el sitio en donde reposan la mayoría de los manuscritos y ediciones antiguas. Es por ello, que este trabajo investigativo desarrollado al interior de la Convocatoria Interna de Banco de Proyectos 2021 de la Universidad de Pamplona, se propuso como objetivo compilar en un único volumen la obra para voz y piano de Rozo Contreras bajo el concepto musicológico de la *edición crítica*.

Así pues, cada una de las obras aquí incluidas tendrá una partitura en óptimas condiciones editoriales, su respectivo aparato crítico, una descripción completa de las fuentes documentales utilizadas y un análisis del texto poético. Todo esto con el fin de proporcionar algunas herramientas teóricas que puedan ilustrar mejor cada composición e incidir en su interpretación.

1. JOSÉ ROZO CONTRERAS

Es probable que la relación de José Rozo Contreras con la música iniciara de manera casual antes de cumplir los diez años. Es precisamente a causa de la violencia sufrida por el país a comienzos del siglo XX, cuando su familia se ve obligada a dejar su terruño nativo y desplazarse a la población de Bochalema, más o menos situada a 10 km de distancia de la vereda El Raizón, lugar en donde el futuro director de la Banda Nacional de Colombia había nacido el 10 de enero de 1894. Es precisamente allí en donde daría inicio su formación musical en un ambiente netamente doméstico, enriquecido por la tradición andina colombiana. Sin embargo, sería hasta 1903 cuando, según sus propias memorias, empezaría a estudiar con mayor seriedad la música; específicamente teoría musical e interpretación de algunos instrumentos bajo la tutela del presbítero Francisco De Paula Rivera, párroco de Pamplonita (Norte de Santander), quien era un notable sacerdote de sólida formación musical. Junto a él y a otros presbíteros de la provincia, haría un peregrinar de varios años cumpliendo labores de maestro de capilla, con lo que, poco a poco, iría “puliendo” su quehacer musical.

La siguiente parada sería Pamplona, en donde se enrolaría en el Ejército en 1913. Allí inmediatamente empezó a formar parte de la banda del Batallón que dirigía el maestro pamplonés Celestino Villamizar. Bajo su guía no solo aprendería los rudimentos básicos de la instrumentación para banda, sino que además aprendería a tocar flauta, flautín, saxofón y clarinete. Rozo Contreras permanecería junto al maestro Villamizar por cerca de tres años, pues concluido su servicio militar en 1914, continuó haciendo parte de la orquesta del maestro pamplonés en donde indistintamente interpretaba instrumentos de cuerda como el tiple o la guitarra, el violín o instrumentos de viento.

Su estancia en Pamplona le sirvió de trampolín para viajar a Bucaramanga en donde ejercería labores docentes en el área musical y continuaría sus labores interpretativas y compositivas, pero esta vez al interior del *Sexteto Santander* en donde interpretaba el primer violín, además de ser el arreglista y director.

Es precisamente en esta época que escribe su famosa obra *Victoria* (1922), canción que de inmediato se popularizó en la región hasta el punto de ser interpretada por la soprano mexicana

Carmen García Cornejo en una serie de recitales que haría en esta ciudad a principios de 1923. Fue precisamente esta cantante la que más despertó el interés en el joven artista nortesantandereano por realizar estudios serios de música en Europa o Estados Unidos. Así que, con esta motivación, junto al continuo estímulo de varios de sus colegas y amigos, José Rozo Contreras tomó la decisión de dar el siguiente paso en su formación musical. Ahora el músico debía encontrar los medios y el lugar para emprender un nuevo viaje, y es aquí donde la figura de Olinto Marcucci (1896 – 1982) se hace indispensable. Marcucci fue un gran escultor nortesantandereano que desde muy joven dio muestras de enorme talento; su primera obra importante sería “La Victoria”, una escultura de enormes proporciones que realizaría con el fin de celebrar los primeros 100 años de la Batalla de Boyacá y que el gobierno municipal usaría para adornar el centro del Parque Colón de Cúcuta en donde aún hoy en día puede apreciarse. Es gracias a esta obra que la Gobernación de Norte de Santander le otorgó una beca para realizar estudios artísticos en la Real Academia de Bellas Artes de Roma entre 1919 a 1926.

Este artista sería el puente para que Rozo Contreras pudiera aspirar a que la Gobernación del departamento, en reconocimiento a su trayectoria musical, le otorgara una beca igual para radicarse en Roma y poder realizar allí sus estudios musicales superiores. Y así fue, estaría en esta ciudad desde 1924 hasta 1929, y fue precisamente Olinto Marcucci el hombre clave, pues no solo fue el pretexto para viajar a Italia, sino que además fue él el encargado de recibirlo, de ayudarlo a ubicar en esta ciudad y de orientarlo en la manera de empezar a contactar a algunos maestros de importante trayectoria para iniciar sus estudios musicales de manera particular. Fue gracias a este escultor cucuteño que conoce al Conde Vincenzo Macchi, miembro de la nobleza romana. Este último presentaría al músico bochalemero con Bernardino Molinari, director de la Orquesta Sinfónica de la Academia de Santa Cecilia, quien además de convertirse en su maestro, sería el intermediario para conocer a Alessadro Vasella, quien, finalmente, le abriría todo un universo sonoro, adentrándolo en definitiva en el mundo de la banda sinfónica. Nuevamente las casualidades jugaron a su favor, y es a partir de aquí que el nombre de José Rozo Contreras empezaría adquirir mayor relevancia.

Tabla 1
Un perfil cronológico

1894	El 7 enero nace en la vereda El Raizón del municipio de Bochalema, Norte de Santander.
Ca. 1902	Inicia en Bochalema sus primeros estudios musicales con el aprendizaje básico del tiple.
Ca. 1903	Se radica en Pamplonita (Norte de Santander), allí continúa sus estudios musicales en teoría, solfeo, coro, armonio y violín bajo la tutoría del presbítero Francisco De Paula Rivera.
1907	Se traslada a Tequia, población ya desaparecida del departamento de Santander. Continúa sus estudios musicales con el padre Rivera.
1909	Regresa a Pamplonita donde se desempeña como corista y organista de la parroquia.
1910	Viaja a Mutiscua y Herrán (Norte de Santander) ejerciendo las mismas labores musicales.
1911	Se traslada a la población de Durania (Norte de Santander) en donde organiza y dirige por primera vez una banda de música con 18 integrantes.
1913	Se radica en Pamplona (Norte de Santander) en donde presta servicio militar. Ingres a la Banda del Regimiento Santander N. 5 en donde interpreta indistintamente flauta, flautín, saxofón y clarinete, bajo la dirección del maestro pamplonés Celestino Villamizar. También hace parte de la orquesta dirigida por este último interpretando el violín, amenizando bailes, serenatas y veladas importantes en la ciudad. Su repertorio comprendía valsos, polkas, polonesas y aires andinos colombianos, especialmente bambucos y pasillos. También interpretaban música de cámara de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Grieg, entre otros.
1916	Se traslada a Bucaramanga en donde es nombrado como profesor de música y canto de las escuelas primarias, en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela Normal de Varones. Dirige la banda departamental de Santander con un repertorio de canciones instrumentadas por él mismo. También hace parte del Sexteto Santander interpretando el primer violín.
1922	Compone su canción <i>Victoria</i> .

<p>1923</p>	<p>En Bucaramanga, <i>Victoria</i> es cantada por la soprano mexicana Carmen García Cornejo alcanzando un notable éxito.</p> <p>García Cornejo, Luis C. Sepúlveda y Antonio María Sepúlveda motivan a Roza Contreras a realizar estudios formales de música en Europa o Estados Unidos. Con este motivo se celebra el 29 de diciembre en Bucaramanga una velada benéfica. Igual sucedería en Pamplona y Cúcuta.</p>
<p>1924</p>	<p>Con el auspicio económico de la Gobernación de Norte de Santander y los municipios de Bochalema y Pamplona, en mayo de 1924 parte rumbo a Europa a adelantar estudios musicales.</p> <p>Se radica en Roma en donde inicia estudios particulares con notables músicos italianos: violín con Oscar Zuccarini; piano con Armando Boreggi; música sacra con Rafaele Casimiri; armonía, contrapunto y composición con Cesare Dobici; e instrumentación para banda con Alessandro Vasella.</p>
<p>1928</p>	<p>Compone las romanzas: <i>A ti, Madre y María</i>.</p> <p>El 8 de junio se realiza el estreno de <i>A ti, Madre</i> y el <i>Ave María</i> (a cuatro voces) en la Embajada de Colombia en Roma.</p> <p>Compone la obertura de la suite <i>Tierra colombiana</i>.</p>
<p>1929</p>	<p>Estudia estilo y técnica de la Romanza con Pietro Tirindelli durante los primeros meses del año.</p> <p>Terminados sus estudios en Italia, en julio se traslada a Viena y continúa sus estudios en el Neus Wiener Konservatorium . Allí estudia dirección de orquesta con Rudolf Nilus, composición con Eugene Zador y otras asignaturas como lectura de partituras, audición analítica, estudio práctico y dirección de instrumentos de cuerda, viento y percusión.</p>
<p>1930</p>	<p>El 14 de diciembre se estrena en Viena la Suite Tierra colombiana por la Orquesta Sinfónica de Viena dirigida por Anton Konrath. En el momento de su estreno esta obra fue titulada “Colombia”.</p>

<p>1931</p>	<p>El 29 de marzo dirige en Viena su obra <i>Suite Tierra Colombiana</i> aún bajo el título de “Colombia”. Con este concierto da fin a sus estudios en el Neus Wiener Konservatorium.</p> <p>Regresa a Colombia el 6 de agosto después de una travesía que lo llevó a Amberes, Bruselas, Martinica, La Guaira, Caracas, Curazao, Maracaibo, Bocas del Grita y finalmente, Cúcuta.</p> <p>El 23 de agosto se efectúa en Pamplona (Norte de Santander) un concierto en su homenaje. Se le hace entrega de una medalla de honor por parte del Consejo Municipal.</p> <p>El 30 de noviembre hace su debut en Bogotá al frente de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional con un programa que incluyó obras de Beethoven, Brahms, Rossini y su suite Tierra Colombiana.</p>
<p>1932</p>	<p>Compone el <i>Himno de Norte de Santander</i>.</p> <p>Obtiene el premio Ezequiel Bernal con la obra: Obertura número 2 sobre temas nacionales.</p> <p>Compone la romanza <i>En el brocal</i>.</p>
<p>1933</p>	<p>Es nombrado como director técnico de la Banda Departamental de Norte de Santander</p> <p>El 8 de marzo debuta como director de banda en la ciudad de Cúcuta, en un concierto que agrupó a 60 músicos provenientes de San Cristóbal (Venezuela), Pamplona y miembros de la banda departamental de Norte de Santander.</p> <p>El 8 de octubre estrena su transcripción para banda del Himno Nacional de Colombia.</p> <p>El 15 de diciembre es nombrado como director de la Banda Nacional de Colombia, reorganizando tanto el repertorio, la instrumentación y el número de sus integrantes.</p>
<p>1934</p>	<p>El 15 de julio debuta como director de la Banda Nacional en un concierto realizado en la ciudad de Cartagena con motivo de la visita del presidente norteamericano Franklin Delano Roosevelt.</p> <p>El 3 de agosto debuta en el Teatro Colón de Bogotá al frente de la Banda Nacional.</p> <p>El 4 de agosto se publica su romanza <i>En el brocal</i>, en la colección Mundo al día.</p>

1935	El 15 de enero asiste al Primer Congreso Nacional de Música celebrado en Ibagué.
1936	<p>Realiza un concierto en el Teatro Colón de Bogotá con su transcripción de la Rapsodia de Auvernia de Saint-Saëns actuando como solista el pianista vallecaucano Antonio María Valencia.</p> <p>Inicia sus conciertos didácticos y gratuitos con la Banda Nacional en el Teatro Municipal de Bogotá.</p> <p>Es director invitado de la Orquesta Sinfónica Nacional.</p> <p>El 8 de noviembre por iniciativa del alcalde de Bogotá, su buen amigo Jorge Eliecer Gaitán, inician los conciertos populares al aire libre.</p>
1937	Entre abril y mayo realiza conciertos con la Banda Nacional en Pamplona, Cúcuta y San Cristóbal. Se da inicio a giras nacionales de conciertos con esta agrupación.
1938	El 6 de noviembre es nombrado como inspector general “ad-honorem” de las bandas de música de la República.
1939	El 18 de diciembre contrae matrimonio con Cecilia Forero Ospina.
1943	<p>Es comisionado por el Ministerio de Educación Nacional para realizar una visita a la Escuela de Música de la ciudad de Popayán y al Conservatorio de Cali.</p> <p>Es designado como “profesor honorífico” del Conservatorio de Cali.</p>
1946	El 4 de julio se expide el Decreto número 1963 de 1946 por el cual se adoptan oficialmente las versiones realizadas por José Roza Contreras para canto y piano, y las transcripciones para banda sinfónica y banda militar, del Himno Nacional de Colombia compuesto por Oreste Sindici.
1949	<p>Compone la romanza <i>Día de diciembre</i>.</p> <p>El 20 de noviembre estrena con la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia la romanza <i>Día de Diciembre</i> y su trozo sinfónico <i>Burlesca</i>.</p>

1951	<p>El 2 de diciembre es invitado a dirigir la Orquesta Sinfónica de Venezuela y la Banda Marcial de Caracas con motivo de la celebración de los terceros Juegos Bolivarianos.</p> <p>El 20 de diciembre se estrena el Himno de Manizales compuesto por José Rozo Contreras, con poesía de Eduardo Carranza.</p>
1953	<p>El 13 de enero es nombrado parte del Consejo Directivo de la Orquesta Sinfónica de Colombia.</p> <p>El 13 de febrero es comisionado junto a Guillermo Uribe Holguín para viajar a Europa a contratar músicos para la Orquesta Sinfónica de Colombia, la Banda Nacional y el Conservatorio Nacional.</p>
1954	<p>El 21 de junio es invitado a dirigir la Banda Oficial del Estado Táchira.</p>
1958	<p>Compone las romanzas <i>Exaltación</i> y la canción <i>Caracola</i>.</p> <p>El 6 de junio realiza en el Teatro Colón un concierto con la Orquesta Sinfónica de Colombia en homenaje a la memoria de Antonio María Valencia.</p> <p>Celebra las bodas de plata como director de la Banda Nacional. Recibe la medalla cívica “Camilo Torres” por parte de la Presidencia de la República.</p>
1959	<p>El 27 de abril realiza en Bucaramanga un concierto al frente de la Orquesta Sinfónica de Colombia.</p> <p>El 4 de agosto ofrece en Cúcuta un concierto con motivo del bicentenario de la muerte de Haendel, al frente de la Banda Departamental, la Orquesta y los Coros del Conservatorio de Cúcuta. En este concierto actuaría como solista al órgano el notable músico nortesantandereano Pablo Tarazona.</p>
1960	<p>Se publica su libro “Memorias de un músico de Bochalema”.</p> <p>Continúa sus labores musicales en la composición, adaptación instrumental, la docencia y la dirección.</p>
1971	<p>Recibe la Cruz de Boyacá en la orden de oficial.</p>

<p>1972</p>	<p>El 1 de diciembre es galardonado con el premio "Instituto Colombiano de Cultura". Se realiza para ello un concierto en el Teatro Colón de Bogotá con la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Ernesto Díaz. Este concierto incluiría varias de las canciones del maestro Rozo Contreras interpretadas por la soprano colombiana Carriña Gallo.</p>
<p>1973</p>	<p>Se retira de la dirección titular de la Banda Sinfónica de Colombia, completando 40 años de labores ininterrumpidas.</p>
<p>1976</p>	<p>El 26 de mayo en Cúcuta dirige por última vez la Banda Departamental de Norte de Santander. Este concierto fue dado para la inauguración de la Clínica de los Seguros Sociales y contó con la presencia del presidente de la época, Alfonso López Michelsen. Esta sería la última vez que el maestro visitaría el departamento de Norte de Santander.</p> <p>El 17 de octubre muere en la ciudad de Bogotá, víctima de diabetes.</p>

Fuente: Elaboración propia

2. LA CANCIÓN COMO GÉNERO COMPOSITIVO

Desde el punto de vista compositivo, la canción es una forma de expresión musical más o menos breve y con un esquema formal sencillo en donde la voz humana desempeña el rol principal, siempre sujeta a una melodía y a un texto que, por lo general, está escrito en verso.

En la literatura de la música occidental, históricamente se pueden encontrar algunas formas similares, pero dependiendo de su uso, estructura, lenguaje compositivo o su pertenencia a una obra mayor, bien podría definirse como cantata a solo, aria operística u obras vocales destinadas para el oficio litúrgico. Sin embargo, en la línea que nos compete, tomaremos la definición de este género compositivo bajo la óptica de la canción culta profana, la cual, sobre todo en el siglo XIX, gozó de gran popularidad llamada simplemente *gesang* o *lied* en alemán o *song* en inglés.

En cuanto al texto utilizado en este género compositivo, generalmente es un poema estrófico con versos de rima sencilla, algunas veces con estribillo, de relativamente corta extensión y uniforme en su forma. En relación con la temática utilizada, bien se pueden encontrar textos de amor, de tipo litúrgico, erótico, obsceno, filosófico y sentimental de pleno estilo romántico.

En cuanto a la música escrita para sustentar el texto, exceptuando aquí la canción polifónica, esta tiene una particularidad evidentemente melódica en la que habitualmente se pueden encontrar estos tres aspectos:

- a) Cuando la melodía se ajusta a un texto existente.
- b) Cuando el texto se ajusta a una melodía existente.
- c) Cuando música y texto son creados simultáneamente.

Ahora bien, la relación música texto puede darse también en diversas líneas:

- a) **Forma.** Aquí la música se ajusta a la estructura del poema, es decir, de acuerdo con la estructura de los versos o la estructura de las frases, si es estrófica o tiene estribillos. Aquí música y texto funcionan en un solo engranaje en donde métrica y rima se fusionan con el

ritmo, la armonía y los procesos cadenciales de la obra, creando claramente secciones o subsecciones fácilmente perceptibles y delimitadas.

- b) **Melodía.** El perfil sonoro del texto puede relacionarse directamente con los elementos musicales constitutivos de la melodía, e.g., las sílabas acentuadas pueden colocarse sobre el tiempo fuerte del compás o recibir una duración rítmica mayor o el diseño melódico puede escribirse en directa relación a la inflexión del texto, empleando para ello procedimientos silábicos o melismáticos en las sílabas más importantes o en las vocales largas según sea el caso.
- c) **Significado.** Aquí el modo, el ritmo, el tiempo, la armonía, los recursos dinámicos y agógicos, entre otros, están en directa relación a la semántica, la sintaxis y la fonética del texto. En este punto debe tenerse en cuenta el perfecto equilibrio entre estos aspectos, pues lo ideal es que tanto música y texto funcionen sin opacarse uno a otro.

Las canciones escritas por Rozo Contreras siguen estos aspectos y están escritas, sin duda alguna, bajo la herencia o el estilo romántico de la canción propia de mediados del siglo XIX. Este tipo de canción que se ha denominado en el argot musicológico como canción culta, canción artística o canción de concierto, cumplió un papel fundamental como herramienta expresiva del alto romanticismo europeo, incentivando, por un lado, la divulgación del género gracias a la conformación de nuevos públicos y ediciones musicales, y, por otro, fomentando la proliferación de intérpretes especializados en este estilo vocal.

Es probable que la canción de concierto más importante haya sido la alemana que originaría el *lied* y que llegó a convertirse en un género perfectamente identificable y modélico, gracias al soberbio trabajo de compositores como Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Mahler y Richard Strauss, quienes utilizaban como fuente escrita poemas de la mayor calidad posible para ajustar en ellos un acompañamiento lírico y expresivo en perfecta concordancia con el texto. Es decir, el lenguaje compositivo empleado en el acompañamiento se convertía en un elemento expresivo de complementariedad que sería imitado por muchos compositores de otros países como Francia, España, Rusia o Italia, en donde se pueden encontrar canciones de concierto de una belleza sobrecogedora, aunada, en algunos casos, con tendencias nacionalistas.

3. LA ROMANZA COMO GÉNERO COMPOSITIVO

En la literatura musical el término *romanza* suele unirse por lo general al de *balada* y es utilizado indistintamente para referirse a una obra instrumental o vocal interpretada de forma solista. Ahora bien, en el tema que nos ocupa, es una composición estrófica que tiene sus orígenes en el sentir folclórico alemán de finales del siglo XVIII, y que poco a poco llegó a convertirse en un género compositivo de carácter íntimo y apasionado, desarrollado en un estilo lírico y expresivo, permitiendo al intérprete transmitir las emociones del texto mediante la melodía y su capacidad vocal.

Bajo estas características podemos encontrar la romanza en diversos tipos de música vocal como oratorios, cantatas, música para voz y piano y óperas. En esta última, llegó a ser utilizada por algunos compositores italianos del siglo XIX como una pieza lírica, lenta y romántica, pero de menores proporciones que un aria. Sus temas por lo general son de carácter amoroso, aunque también se pueden encontrar temas históricos, religiosos, de leyenda o incluso domésticos, recurriendo para ello a distintas métricas y modelos de rima, pero procurando la regularidad de frases y semifrases en la melodía. Por razones obvias, este fue el estilo compositivo empleado por Roza Contreras en sus romanzas pues como fue característico en él, su trabajo compositivo se basaba en gran medida en el estudio y análisis del repertorio italiano del siglo XIX y comienzos del XX.

4. LA MÚSICA PARA VOZ Y PIANO EN LA ÉPOCA DE ROZO CONTRERAS

El romance, la copla, el villancico, las canciones nacionales e himnos patrióticos son el *corpus* principal del cancionero colombiano de las últimas décadas del siglo XIX, cuando el país se definía y se auto reconocía como nación independiente. Allí se pueden encontrar poemas de gran factura, musicalizados por notables figuras musicales de la época, con predominio del piano como instrumento acompañante. Fueron obras cuya función y uso fue más relevante que el hecho compositivo en sí mismo; es decir, fueron canciones sencillas, sin mayores pretensiones compositivas de vanguardia, pero cuyo impacto y popularidad estuvo determinado por el momento histórico o el contexto en el que fueron interpretadas.

Vale la pena mencionar, por ejemplo, canciones netamente de acervo popular como La Guaneña, El Miranchurito, La Morena, El Huérfano, entre otras, que compartieron escenario junto a obras compuestas con cierto rigor académico que seguían muy de cerca el modelo europeo como las escritas por Enrique Price, Gabriel Pons, José Joaquín Guarín, José María Ponce de León, por mencionar solo algunos; o las canciones escritas por Oreste Sindici con textos de Rafael Pombo en pleno auge de la construcción narrativa nacionalista en las últimas décadas acabadas de mencionar.

De este grupo de canciones, la mayoría escritas con fines pedagógicos, la más relevante puede ser la que lleva por título “Aire popular N. 1” cuyo texto pertenece a la colección de los “Bambucos patrióticos” escritos por Pombo en la misma época. Fueron obras que gozaron de popularidad en su momento, que llegaron a influir a otros compositores en la creación de obras similares que, bajo el amparo de la misma temática patriótica, poco a poco irían enriqueciendo su trabajo compositivo con nuevas ideas surgidas al interior del discurso nacionalista, con el contacto cultural ocasionado por el exacerbado romanticismo de la época, y con la influencia que empezaban a ejercer otras tendencias compositivas latinoamericanas que atravesaban por un momento similar¹.

¹ Dado lo extenso de esta temática, en este escrito se ha preferido no ahondar demasiado en este tema. Para un mayor acercamiento histórico se recomienda revisar los capítulos comprendidos entre el XVI y el XX del libro de José Ignacio Perdomo Escobar; el capítulo de *Música doméstica, bailes y canciones* del libro de Egberto Bermúdez; los capítulos X - XI del libro de Andrés Pardo Tovar y el capítulo *Los instrumentos y los músicos – la consolidación y la*

Al iniciar la primera década del siglo XX, la idea nacionalista estaba mucho mejor asentada en el pensamiento nacional y desde el punto de vista musical ya era más fácilmente identificable la “canción colombiana” que, sin embargo, aún no estaba libre de polémica. Es un momento en el que intervienen diferentes tramas narrativas en torno al significado que se le quiere asignar a la música nacional. Por un lado, está la propuesta academizante, liderada por el compositor bogotano Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971), que busca dotar a la música nacional de una producción compositiva más ambiciosa y de unos alcances equivalentes a la música europea, y por otro, está la propuesta popular; entendida aquí como la promoción de aquella música de índole tradicional, cuya circulación y presencia en la vida cotidiana capitalina —sobre todo— era mucho mayor y a la que se le asignaba de manera evidente una ostensible carga identitaria.

Esta línea de pensamiento musical agrupaba a varios compositores del interior del país que capitaneados por el compositor bogotano Emilio Murillo (1880 – 1942), no dieron tregua a la hora de defender su postura ideológica, valiéndose para ello de todos los medios de comunicación disponibles en la época. Aunque el debate fue intenso y prolongado y aunque los dos compositores antes mencionados optaban por asumir la creación de una estética compositiva irrefutable, no hubo una posición claramente vencedora que lograra unir bajo un mismo concepto o tendencia compositiva el tan anhelado nacionalismo musical colombiano. Ahora bien, si se revisa el porcentaje de producción musical y lo mediático del repertorio en su momento, claramente la segunda corriente de pensamiento aquí expuesta sería la más relevante y significativa en la sociedad colombiana de las primeras décadas del siglo XX.

Volviendo la mirada a las canciones para voz y piano en la transición de siglo y las décadas siguientes, se puede notar que no son muchas las canciones de esta tipología dentro de la literatura musical académica colombiana en la época que nos ocupa, y bien podríamos afirmar que, aunque no era el más popular de los géneros compositivos, sí fue un tipo de repertorio cultivado por la mayoría de compositores colombianos. Si se revisa el repositorio de partituras relacionadas con esta temática existentes en la Biblioteca Nacional de Colombia, específicamente las compuestas por Guillermo Uribe Holguín, podemos encontrar solo 14 canciones, caracterizadas de manera

legitimación del libro de Jesús Emilio González, los cuales se encuentran perfectamente reseñados en el apartado bibliográfico.

general por el uso de un lenguaje compositivo más bien ecléctico, con un esmerado trabajo melódico, armónico y estructural, sumado a un buen dominio de la escritura vocal y pianística que bajo una clara estética romántica, desarrolla temáticas argumentales donde abordan lo religioso, costumbrista, el amor, desamor, lo idílico, los himnos y lo patriótico —en este último caso recurriendo a un estilizado empleo de elementos rítmico-melódicos de la música popular colombiana—. Los poemas utilizados por este compositor son de primera línea, predominando la figura de Rafael Pombo con 8 poemas musicalizados. Bajo esta misma tendencia compositiva, podemos ubicar también los trabajos de Santos Cifuentes (1870 – 1932) con 31 composiciones, Gonzalo Vidal (1863 – 1946) con 13 composiciones y Antonio María Valencia (1902 – 1952), con 15 composiciones.

En oposición a esto, y como acabamos de mencionar, podemos encontrar otro repertorio vocal cuya procedencia e intención compositiva estaba claramente enmarcada en la música popular. Aunque fueron varios los medios de comunicación escritos y de registro sonoro en donde este tipo de repertorio empezó a publicarse, la mayor evidencia de este trabajo compositivo podemos encontrarla en la colección de partituras publicadas por el diario *Mundo al día* entre 1924 y 1938, probablemente la vitrina más importante de la música colombiana de las primeras décadas del siglo XX, que no solo se convierte en el reflejo sonoro del país en estos años, sino que también se erige como el buque insignia del imaginario sonoro de Emilio Murillo. A causa de ello, las composiciones que fueron publicadas en esas páginas denotan un claro interés y una enorme motivación por encontrar una vía alterna que fuera lo suficientemente fuerte para hacerle contrapeso al pensamiento académico musical que proponía Uribe Holguín. Su colección conformada por 226 obras escritas por 115 compositores², comprenden en un alto porcentaje músicas de la zona andina colombiana y, en inferior medida, otras músicas latinoamericanas que estaban de moda en su momento.

Dentro de esta antología podemos encontrar 58 obras para voz y piano, la mayoría escritas bajo una postura “popularizante”, con una clara intención de uso mediático y de “consumo masivo”, pues es una publicación que busca nutrir el repertorio musical colombiano con obras de fácil

² Jaime Cortés, *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día (1924–1938)* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos, 2004), 11.

acceso y lo suficientemente asequibles para ser interpretadas, incluso, por aficionados. Esto queda mejor ilustrado en las palabras de uno de los compositores publicados:

“En la interpretación de las canciones hemos procurado dar la armonía propia y sencilla que a cada una de ellas corresponde, dentro de la naturalidad estricta, sin inquietarnos para ello alarde alguno de conocimientos polifónicos o armónicos que, a nuestro entender, no harían sino dañar una música que es expresión y trasunto de sentimientos simples y sugestivos. Estas músicas son del pueblo y como él deben ser ingenuas y sencillas”³.

Tomando en cuenta el trabajo realizado por el historiador Jaime Cortés con relación a esta colección musical, encontramos que el repertorio escrito para voz y piano está conformado por 58 obras discriminadas de la siguiente manera: 15 himnos, 7 canciones, 6 pasillos, 6 bambucos, 6 tangos, 4 danzas, 3 torbellinos, 2 canciones religiosas, 1 vals, 1 episodio musical, 1 villancico, 1 tonada, 1 idilio campestre, 1 pasodoble, 1 two-step, 1 zamba y 1 romanza; precisamente esta última escrita por José Rozo Contreras, publicada en esta colección en 1934, probablemente como cortesía hacia el recientemente asignado director de la Banda Nacional de Colombia. Esta obra, que será expuesta con más detalle más adelante, hace parte de un reducido número de composiciones de la colección que se apartan un poco del lenguaje compositivo general utilizado en la misma. Son obras que denotan un criterio de elaboración superior dando como resultado un trabajo de mayor profundidad compositiva. Esto, como se expuso antes, no era el objetivo de la publicación, pero de alguna manera el diario gráfico hacía un reconocimiento ocasional a ciertos compositores de formación académica por los que sentía algún tipo de simpatía y de los que reconocía su actividad artística.

Así las cosas, exceptuando estas últimas obras, en líneas generales podemos decir que las composiciones para voz y piano publicadas en la colección *Mundo al día* son obras que se caracterizan por la utilización del castellano como único idioma, por un predominio de ideas argumentales derivadas de “lo nacional” —lo cual incluye ideas estereotipadas del campesino y su contexto bucólico—; recurriendo directamente a la denominación de un *aire* musical colombiano para dar soporte a su trabajo compositivo, utilizar textos de poca calidad poética, muy

³ Alejandro Willis, «La canción popular es el alma de América», *Mundo al día*, no. 537 (31 de octubre de 1925): 12, citado en Jaime Cortés, *op. cit.*, 145.

sentimentales en ocasiones y con predominio de temática amorosa por su sencillez en la forma y los recursos rítmicos, armónicos, melódicos y pianísticos utilizados.

Por otra parte, junto a este compendio tendríamos que mencionar también el auge que empezarían a tener las primeras grabaciones de música colombiana llevadas a cabo por el sello Columbia y el sello Víctor, que, bajo un formato instrumental de tipo tradicional y recurriendo principalmente al dueto vocal masculino, harían sumamente popular la canción colombiana no solo en el territorio nacional sino en otros países de Latinoamérica. Este repertorio estaba compuesto básicamente por música de la zona andina colombiana como danzas, valeses, pasillos, y bambucos, siendo este último el género predominante, pues era la música nacional por antonomasia. “El tango, las canciones mexicanas (especialmente las yucatecas) así como el naciente bolero cubano y las canciones españolas complementaban esta selección, que era la base de la música que se oía en la ciudad, tanto en el ámbito privado como en los establecimientos públicos”⁴.

Planteada así la cuestión, podemos conjeturar que este panorama musical, más la circulación de discos y música impresa que llegaban de Venezuela, fueron determinando las primeras influencias en el trabajo compositivo de Rozo Contreras. Su actividad como músico de banda, de orquestas de baile, serenatas, violinista y pianista de música de salón, poco a poco le llevaría a la composición de *Victoria* (1922); la primera obra para voz y piano del compositor y la que no solo le abriría las puertas a un nuevo rol como compositor y a otros trabajos similares sino la que, literalmente, le abriría las puertas a un nuevo mundo. Esta obra sigue muy de cerca el estilo de la canción popular en boga en el país y, aunque también se puede apreciar en ella la influencia de la música mexicana de la época, en *Victoria* se pueden encontrar también ciertos elementos estilísticos muy cercanos de la música de Luis A. Calvo (1882 – 1945), especialmente los que este compositor utiliza en sus *danzas* o *intermezzos*. En Rozo Contreras, estos rasgos se irían “depurando” y serían reemplazados por un estilo más refinado en el resto de su producción, donde se evidencia un mayor criterio en la elaboración compositiva, un rigor más estricto en el manejo de los recursos vocales y pianísticos, y un equilibrio perfecto entre ambos. Esto es, sin duda, el resultado de un acercamiento concienzudo al repertorio vocal europeo.

⁴ Egberto Bermúdez, *Historia de la música en Santa Fe y Bogotá, 1538–1938* (Bogotá: Fundación de Música, 2000), 65.

5. PRINCIPIOS EDITORIALES

Los principios editoriales tomados en cuenta para la elaboración de la presente edición son:

5.1 Edición del texto

La presente edición sigue fielmente en ortografía, uso de mayúsculas y signos de puntuación a las fuentes consultadas. Todas aquellas omisiones, modificaciones o variaciones del texto publicado, en relación con el texto empleado por el compositor en la partitura, están plenamente identificadas y aclaradas en las notas críticas de esta edición.

5.2 El texto cantado

En varias ocasiones la ubicación del texto que aparece en el manuscrito de la partitura no se ajusta exactamente a la figuración rítmica utilizada por el compositor, lo que ocasiona cierta confusión en la acentuación natural del poema. En esta edición este aspecto se ha corregido, ajustando el texto correctamente a la figuración rítmica de la composición según los estándares del caso, tomando siempre en cuenta la prosodia del mismo.

5.3 Edición de la partitura general

El orden instrumental establecido en la edición de estas partituras se ha hecho según lo habitual para este tipo de composiciones, ubicando en primer lugar la parte vocal y en seguida la parte del piano, sin incluir nombres ni abreviaciones para cada sistema.

5.4 Letras de ensayo

Tomando en cuenta que el compositor no incluyó letras de ensayo ni en sus manuscritos ni en sus ediciones; para esta edición se tomó la decisión de incluirlas. Para su ubicación se tomaron en cuenta algunos puntos de referencia como el comienzo de una nueva sección, cambios de tempo, cambio del carácter, cambios de armonía, el inicio de un nuevo verso, entre otros, que pueden facilitar la lectura y el montaje de la obra.

5.5 Alteraciones

En esta edición se han respetado fielmente todas las alteraciones escritas por el compositor. Se han dejado todas las alteraciones de precaución propuestas por el mismo y se han agregado otras con el único fin de dar claridad a la partitura y facilitar su montaje. También se ha tomado la decisión de omitir aquellas alteraciones que no presentan utilidad y que pueden dificultar la lectura.

5.6 Indicaciones de tempo

En esta edición se han respetado fielmente todas las indicaciones de tempo sugeridas por el compositor. Aquellas variaciones de tempo que no son del todo claras han sido reportadas con su respectivo comentario en las notas críticas.

5.7 Dinámicas

Todas las dinámicas utilizadas en esta edición han sido tomadas de los manuscritos del compositor o de las ediciones. Sin embargo, muchas de estas dinámicas han sido complementadas con el fin de dar mayor rigor interpretativo, esto es, por ejemplo, especificar la intensidad del inicio y final de un *crescendo* o *diminuendo* o agregar un signo de *forte* o *piano* donde consideramos que se hace necesario. Todas estas particularidades aparecen reportadas y comentadas en las notas críticas respectivas de cada obra.

5.8 Modificaciones interpretativas

En esta edición se han realizado algunas modificaciones en la escritura de determinado compás o compases con el fin de ajustarla a una interpretación técnicamente más lógica del instrumento involucrado. Estas particularidades aparecen reportadas y comentadas en las respectivas notas críticas.

Victoria

1922

Poesía de
PEDRO A. GÓMEZ NARANJO

Música de
JOSÉ ROZO CONTRERAS

A

Moderato

♩ con espressione

Quan-do es - cu - cho con

Moderato

♩ dolcemente

♩ con espressione

6

re - tus pa - la - bras de a - mor tus pa - la - bras sus - jer -

9

12

de u - na in - ten - se pa - sión, te qui -e - ra o - frea - dar a ti la can -

16

ción de ter-ru - ras in - ge - tuas de es-te fiel co-ra - zón.

B

21

con amore

Cuan-do vas a cru - zar con tu por-te gen - til ce-ten san do el en-

26

can - to de tu ris - ni-co an da; sien-ta a - fin de se - guir

Victoria

Cuando escucho con fe
tus palabras de amor
tus palabras mujer
de una intensa pasión,

Te quisiera ofrendar
a ti la canción
de ternuras íngenuas
de este fiel corazón.

Cuando vas a cruzar
con tu porte gentil
ostentando el encanto
de tu rítmico andar,

Siento afán de seguir
tras tu huella ideal,
y a tu lado el vivir
dulcemente pasar.

Si tus ojos alegran mi ser
con su suave mirar,
siento el dulce misterio
fugaz de un divino placer,

Mas si esquiva me niegas mujer
tu mirada vivaz,
se presenta un extraño
pesar en mis horas de paz.

6.1 APARATO CRÍTICO

6.1 APARATO CRÍTICO

1. Obra

Victoria.

2. Abreviaciones

V.: Voz.

P.: Piano.

CDM: Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

3. Numeración de compases

Ninguna de las versiones analizadas y utilizadas como fuente documental presenta número de compases. Para esta edición se ha incluido la numeración respectiva.

4. Fuentes musicales

1) **Vic.1:** Partitura editada en 1922.

2) **Vic.2:** Partitura editada en 193?.

3) **Vic.3:** Partitura editada en 1945.

4) **Vic.4:** Partitura manuscrita publicada en: Colombia Ilustrada Vol. 1 N°3 (julio – diciembre 1970).

5. Fuentes literarias

Ninguna en donde figure el texto de manera independiente.

6. Descripción de las fuentes musicales

1) **Vic.1:** (Bogotá, CDM). Partitura de 2 páginas editada en Cúcuta, Imprenta del trabajo, 1922. Página del título: *José Rozo Contreras. Victoria, Danza para canto y piano. Letra del Dr. Pedro A. Gómez Naranjo. Estrenada con grandioso éxito por la eminente diva mexicana Carmen García Cornejo.*

2) **Vic.2:** (Bogotá, CDM). Partitura de 2 páginas editada en Bogotá, por Eduardo Conti, 193? Página del título: *Victoria, Danza para canto y piano. Letra del Dr. Pedro A. Gómez Naranjo, Música del Sr. José Rozo Contreras. Estrenada con grandioso éxito por la eminente diva mexicana Carmen García Cornejo.* Esta partitura no contiene la parte vocal de forma independiente. Ésta se encuentra integrada en la parte de mano derecha del piano.

- 3) **Vic.3:** (Bogotá, CDM). Partitura de 4 páginas editada en Bogotá, Editorial musical de Humberto Conti, 1945. Página del título: *Victoria, canción colombiana (cuarta edición corregida)*. Poesía de. Pedro A. Gómez Naranjo, Música de José Rozo Contreras.
- 4) **Vic.4:** (Bogotá, CDM). Partitura manuscrita de 3 páginas sin datos del copista (probablemente sea el mismo compositor) publicada en: Colombia Ilustrada Vol. 1 N°3, julio – diciembre 1970. Editorial: Ministerio de Gobierno Relaciones Públicas de COLTEJER/Pinacoteca Colombiana, Medellín. Página del título: *Victoria. Bucaramanga, 1922*.

7. Fuentes secundarias

- 1) **VicLP1.** Victoria (danza), Pedro A. Gómez Naranjo - José Rozo Contreras. LP Himnos, canciones y ritmos de Colombia.
- 2) **VicLP2.** Victoria (danza), Pedro A. Gómez Naranjo - José Rozo Contreras. LP Tierra Colombiana: Suite Sinfónica, Burlesca y una Canción y Tres Romanzas.

8. Descripción de las fuentes secundarias

- 1) Victoria (danza) Pedro A. Gómez Naranjo - José Rozo Contreras. En LP **Himnos, canciones y ritmos de Colombia**. Banda Nacional y Coral de profesores del Distrito Especial. Arreglos corales, instrumentación para banda y dirección: José Rozo Contreras. Discos Bambuco, 196? Colección particular.
- 2) **VicLP2.** Victoria (danza), Pedro A. Gómez Naranjo - José Rozo Contreras. En LP **Orquesta Sinfónica de Colombia. Tierra Colombiana. Suite Sinfónica, Burlesca y una Canción y Tres Romanzas**. Director: José Rozo Contreras. Medellín, Sonolux, 1958. Colección particular.

9. Nota aclaratoria

Las cuatro partituras consultadas denotan varias diferencias entre sí. Si bien existe una edición corregida por el autor datada en 1945, se pudo encontrar una última versión de la obra publicada en 1970 (tal como aparece en la descripción de las fuentes musicales). Dadas las circunstancias, se ha decidido para esta edición seguir entonces esta última partitura, que, en líneas generales, sigue más o menos lo dispuesto por el compositor desde la primera publicación de la obra; es decir, no hay cambios rítmicos sustanciales, no hay variaciones melódicas o armónicas, salvo algunas variaciones en la disposición de los acordes o algunas notas agregadas para enriquecer la armonía propuesta. La mayor diferencia, aunque sutil, la podemos encontrar con la partitura publicada en 1945 cuya primera sección sí difiere en mayor medida con las otras tres. No obstante, como acabamos de citar, hemos decidido seguir la última versión de la obra por considerar que probablemente serían las ideas finales del compositor en relación a esta obra. En el caso de ser necesario hemos incluido algunos elementos interpretativos de la partitura de 1945.

10. Texto

Victoria

(1922)

Música de José Rozo Contreras.

Poema de Pedro A. Gómez Naranjo.

Cuando escucho con fe
tus palabras de amor
tus palabras mujer
de una intensa pasión,

Te quisiera ofrendar
a ti la canción
de ternuras ingenuas
de este fiel corazón.

Cuando vas a cruzar
con tu porte gentil
ostentando el encanto
de tu rítmico andar,

Siento afán de seguir
tras tu huella ideal,
y a tu lado el vivir
dulcemente pasar.

Si tus ojos alegran mi ser
con su suave mirar,
siento el dulce misterio
fugaz de un divino placer,

Mas si esquivo me niegas mujer
tu mirada vivaz,
se presenta un extraño
pesar en mis horas de paz.

Como puede verse se trata de un tipo de poema que no sigue fórmulas clásicas, los versos son de arte menor y fluctúan entre 12 y 16 sílabas. La rima es de tipo consonante en los versos 2, 3 y 4; 6, 8 y 9; y 11 y 12. El poema está dirigido a una mujer. No debe dejarse de lado el título del poema; puede referirse al nombre de la amada “Victoria” o que el poeta espera obtener la victoria en el cortejo y conseguir que su amor sea correspondido plenamente.

El poeta expone sus sentimientos cuando escucha a su amada decir palabras de amor (versos 1 a 3), estas palabras las cree pues tiene “fe” en lo que ella dice. Afirma que ante estas palabras su corazón quiere ofrecerle canciones que él califica como de ternura ingenuas (verso 3 y 4). El quinto verso inicia describiendo características físicas de la mujer, se refiere a su porte y a su andar (verso 5 y 6) que califica como gentil y rítmico. El verla caminando con dicho porte hace que el hombre desee seguir a la mujer y vivir su vida junto a ella (verso 7 y 8). Los versos 9 y 10 se refieren a la mirada de la amada y a la sensación de alegría y placer que producen en el hombre. Los versos 11 y 12, que dan fin al poema, exponen cómo si él no recibe las miradas de ella, siente desasosiego “extraño pesar en mis horas de paz”.

En la primera parte sobresalen los epítetos intensa pasión/ternuras ingenuas, relacionadas, correspondientemente con las palabras de la amada y el corazón del hombre, es decir, lo que ella dice y los sentimientos de él. Esta correspondencia pone a la amada en un lugar diferente al del poeta; el poeta debe confiar en sus palabras y el efecto que en él producen se relaciona con sentimientos nobles de su corazón. En la segunda parte sobresale la sinécdoque: “cruzar con tu porte gentil”: relaciona su cuerpo con su porte y una sinestesia: el rítmico andar de su cuerpo. Puede verse cómo el andar de la mujer es elegante y tiene una cadencia especial: porte gentil y rítmico andar. Esto produce en el hombre deseo de seguirla y estar con ella. Encontramos de nuevo dos epítetos: “huella ideal” y “vivir dulcemente”, estos versos subrayan el sentimiento noble del poeta. Los versos de la tercera parte construyen metáforas relacionadas con lo que siente el hombre al verse “mirado” por la amada. “Tus ojos alegran mi ser con su suave mirar” y quizá la figura más compleja del poema **el dulce misterio fugaz de un divino placer**, formada de dos epítetos: dulce misterio fugaz y divino placer. La figura evoca la brevedad de la mirada de la amada y lo que esta produce en el poeta. Por último, el poeta construye una imagen en oposición a la anterior, compuesta de dos epítetos: mirada vivaz y extraño pesar; el poeta manifiesta que ante la ausencia de la mirada de su amada él se siente intranquilo.

En resumen, puede hablarse de un amor correspondido, en el que el poeta idealiza a su amada y sus pequeños gestos de amor, él cree en ella y en sus palabras, asimismo, se siente seducido por el porte y ritmo de la mujer cuando camina. Se trata de un amor físico, inocente, con

miras a un compromiso serio y con algún miedo e inseguridad por parte del poeta de que su amor no sea correspondido de la misma manera.

6.2 NOTAS CRÍTICAS

Tabla 2

VICTORIA: Comentario crítico, variaciones y observaciones

Compas/sección	Piano	Voz	Lectura de fuentes, observaciones y correcciones
5		•	En Vic.4 no aparece la indicación <i>con espressione</i> . En Vic.3 sí está puesta; por tal razón en esta edición se conservará esta indicación en vista que es fundamental para la intención expresiva de la interpretación.
11 – 12	•	•	En Vic.4 no se especifica dinámica después del signo de <i>crescendo</i> . En esta edición se sugiere <i>f</i> para mayor claridad interpretativa.
13	•	•	En Vic.4 no hay indicación dinámica. En vic.3 aparece la siguiente indicación <i>mp <f></i> por tal razón se conservará esta última para mayor claridad interpretativa.
25	•	•	En Vic.4 no aparece el signo de <i>diminuendo</i> , En Vic.3 sí está puesto. En esta edición se conservará esta indicación, en vista que es fundamental para la intención expresiva de la interpretación.
26	•	•	En Vic.4 no aparecen los signos de <i>crescendo</i> / <i>diminuendo</i> ; en Vic.3 sí están puestos pero no hay indicación dinámica para el punto de llegada en el <i>crescendo</i> ; por tal razón en esta edición se conservará la indicación de Vic.3. También se agregó la indicación de <i>f</i> para para mayor claridad interpretativa.
27	•	•	En Vic.4 no hay indicación dinámica. En Vic.3 solo aparece la indicación de <i>cresc.</i> en las últimas dos

			semicorcheas de la voz, y el signo de — en el piano. En esta edición se conservará la misma indicación y se ha asignado también a la voz. Igualmente se agregará la indicación de p para mayor claridad interpretativa.
28	•	•	En Vic.4 no hay indicación dinámica. Se ha agragado f para mayor claridad en la intensión dinámica de la obra.
33	•	•	En Vic.3 aparece la indicación de <i>poco meno</i> . En esta edición se optó por dejar <i>meno</i> , según Vic.4.
40	•		Tomando en cuenta VicLP., se ha agragado mf para tratar de que la intensión dinámica sea similar a la de la propia interpretación del compositor.
44	•		Ídem
47 - 48	•		Tomando en cuenta VicLP., se ha agragado mp y f para tratar de que la intensión dinámica sea similar a la de la propia interpretación del compositor.
49	•	•	Se ha agragado ff para mayor claridad interpretativa después del signo de <i>crescendo</i> , tomando en cuenta VicLP.
49	•	•	En Vic.4 y Vic.3 aparece el signo de <i>diminuendo</i> después del calderón, pero VicLP. este recurso dinámico no se interpreta. Por tal razón en esta edición se ha omitido este regulador, y se ha agragado un f después del calderón, considerando que así se le otorga mayor fuerza interpretativa a este compás.
51	•	•	En Vic.4 y Vic.3 solo aparece la indicación y el signo de <i>diminuendo</i> . Tomando en cuenta VicLP. se ha agragado el mf y la indicación de <i>molto rit.</i>
52		•	En Vic.4 no aparece ninguna indicación dinámica. En esta edición se ha agregado el pp como punto de llegada del <i>diminuendo</i> .

Fuente: Elaboración propia

Altogether singing Elena Orell

A Te...

1929

Texto de
Sívio Pakrieni

Versión en español de
R. Sáenz

Música de
José Roza Contreras

Andante Moderato *pp*

p *meno mosso*

p *meno mosso*

p *a tempo*

CONTRERAS

2

19 *ff* *eslavo*

Fa fe - do e pio - ve.
Llo - via - na a fe - ra,

21 *f*

Del - la ven - ta ni - a con - tem - plo il cie - lo gri - gio, an - za - vo -
a - bro la per - sia - na, con - tem - plo el cie - lo sur - bio, en - ca - po -

23 *p*

la - to; Un soo - non d'ar - pa vie - ne dal - la vi - a,
na - do. El son de un Ar - pa su - be a mi ven - ta - na,

13 *pppp rit.* *rit.*

Un suo-zo dol - ce, me - sto ap - pes - do -
Un son do - lien - te, tria - te, a - pa - do -

15 *rit.* *pp* *rit.*

na - to. Mi sen - to anal, mi sen - so trist - te. Il
na - do. Me sien - to anal, me in - va - de la a - mar -

17 *f* *pp e tenuto* *rit.*

co - re, e gli oc - chi mi si ve - la - no di pian - to; pen - so che tu per me non sen - ti a -
go - ra, los - o - joi se me mu - bian por el san - to; pien - so que nun - ca sen - ti - rás rer -

29 *rit.* *rit.* *a tempo*

mo-re, per me che so-fro-a-sai, che fa-mo tan-to. —
 na-ra por mí que so - fro-a - sí, que te.a - mo tan - to.

29 *rit.* *a tempo*

col canto *rit.* *a tempo*

vcllo

31 *piú mosso a cresc.*

Co-me scol-pi-to arie ri-messo-in men-te O-gni tuo
 Cual si es-tu-vie-ras a mí la do ve-o re blan-ca

31 *pp piú mosso a cresc.*

32 *stringendo f*

der-so ed o-gni tuo sor-ri-so; e mi dí-vo-ra il de-n-derio ar-den-te
 fien-te y tu ca-be-sa to-ca y me do-mi-na el i-de-al de se-o

32 *stringendo f*

20 *Po tempo* *portando le voci* *p*

Di co-pel-re di ba-ci il tuo bel vi-so.
de be-sar-te en los o-jos y en la bo-ca.

Poco tempo *p*

21

Cresc.
Rit. opp.

22 *p*

Ma tu non sa' - mi.
Ma tu no me a - nsa.

54 *f*

Del - la ma - za an - a con - ten - plo el cie - lo gi - gio, an - za - vo -
 Cle - ro la per - sia - na mi - ran - do el cie - lo sur - bio, en - ca - po -

55 *f*

la - so. Un so - no d'er - pa - ve - ne dal - la vi - a,
 ra - do. El son del ar - pa nue - ve en el ven - ta - na,

56 *pppp rit.* *rit.*

Un so - no dol - ce, me - ro ap - pas - do -
 un son do - len - te ris - te, a - pa - do -

na - co.
na - do.

A Te...

Fa freddo e piove.
Dalla stanza mia contemplo il cielo grigio, annuvolato;
Un suono d'arpa viene dalla via,
Un suono dolce, mesto appassionato.

Mi sento mal, mi sento triste il core,
E gli occhi mi si velano di pianto;
penso che tu per me non senti amore
per me che soffro assai, che t'amo tanto.

Come scolpito mi e rimasto in mente
Ogni tuo detto ed ogni tuo sorriso;
e mi divora il desiderio ardente
Di coprire di baci il tuo bel viso.

Ma tu non t'ami. Dalla stanza mia
contemplo il cielo grigio, annuvolato;
Un suono d'arpa viene dalla via,
Un suono dolce, mesto appassionato

Llovizna a fuera, abro la persiana,
contemplo el cielo turbio, encapotado.
El son de un arpa suena a mi ventana,
Un son doliente, triste, apasionado.

Me siento mal, me invade la amargura,
Los ojos se me nublan por el llanto;
pienso que nunca sentirás ternura por mí
que sufro así, que te amo tanto.

Cual si estuvieras a mi lado
veo tu blanca frente y tu cabeza toca
y me domina el ideal deseo de besarte
en los ojos y en la boca.

Mas tú no me amas. Cierro la persiana
Mirando el cielo turbio, encapotado.
El son del arpa suena en mi ventana
Un son doliente, triste, apasionado.

7.1 APARATO CRÍTICO

1. Obra

A Te.

2. Abreviaciones

V.: Voz.

P.: Piano.

CDM.: Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

3. Numeración de compases

Ninguna de las versiones analizadas y utilizadas como fuente documental presenta número de compases. Para esta edición se ha incluido la numeración respectiva.

4. Fuentes musicales

- 1) **ATe1.** Partitura editada en 1929.
- 2) **ATe2.** Manuscrito s.f.
- 3) **ATe3.** Manuscrito s.f. adaptación para orquesta.

5. Fuentes literarias

Ninguna en donde figure el texto de manera independiente.

6. Descripción de las fuentes musicales

- 1) **ATe1.** (Bogotá, CDM). Partitura de 4 páginas editada en Roma, Edizioni F.lli De Sants, 1929. Página del título: *A Te... Romanza per canto e piano. Música di J. Rozo Contreras. Parole di Silvio Palmieri. Versione Spagnuola di R. Sáenz.*
- 2) **ATe2.** (Bogotá, CDM). Partitura manuscrita de 4 páginas sin fecha ni datos del copista. Título: *A Te. José Rozo Contreras. Poesía de Silvio Palmieri. Traducción de R. Sáenz.*
- 3) **ATe3.** (Bogotá, CDM). Partitura manuscrita de 9 páginas. Copista: Antonio J. Bedoya, Bogotá 1952. Partitura general para orquesta: flauta (2), oboe, clarinete (2), fagot, corno (3), triángulo, carrillón, platillos, voz, piano, violín (2), viola, violonchelo y contrabajo. Página del título: *A Ti...(Romanza). José Rozo Contreras. Poesía de Silvio Palmieri. Versión Española de R. Sáenz.*

7. Fuentes secundarias

AtiLP. A ti (romanza), Silvio Palmieri – José Rozo Contreras. LP Tierra Colombiana: Suite Sinfónica, Burlesca y una Canción y Tres Romanzas.

8. Descripción de las fuentes secundarias

A ti (romanza), Silvio Palmieri – José Rozo Contreras. En LP **Tierra Colombiana. Suite Sinfónica, Burlesca y una Canción y Tres Romanzas.** Orquesta Sinfónica de Colombia. Director: José Rozo Contreras. Medellín, Sonolux, 1958. Colección particular.

9. Texto

A Te

(1928)

Música de José Rozo Contreras.

Poema de Silvio Palmieri.

Fa fredo e piove.
Dalla stanza mia
contemplo il cielo grigio, annuvolato;
Un suonon d'arpa viene dalla via,
Un suono dolce, mesto appassionato.

Mi sento mal, mi sento triste il core,
E gli occhi mi si velano di pianto;
apenso che tu per me non senti amore
per me che soffro assai, che t'amo tanto.

Come scolpito mi e rimasto in mente
Ogni tuo detto ed ogni tuo sorriso;
e mi divora il desiderio ardente
Di coprire di baci il tuo bel viso.

Ma tu non m'ami.
Dalla stanza mia
contemplo il cielo grigio, annuvolato;
Un suono d'arpa viene dalla via,
Un suono dolce, mesto appassionato

Versión en español: R. Sáenz.

Llovizna a fuera, abro la persiana,
contemplo el cielo turbio, encapotado.
El son de un arpa sube a mi ventana,
Un son doliente, triste, apasionado.

Cual si estuvieras a mi lado
veo tu blanca frente y tu cabeza toca
y me domina el ideal deseo de besarte
en los ojos y en la boca.

Me siento mal, me invade la amargura,
Los ojos se me nublan por el llanto;
pienso que nunca sentirás ternura por mi
que sufro así, que te amo tanto.

Mas tú no me amas. Cierro la persiana
Mirando el cielo turbio, encapotado.
El son del arpa muere en mi ventana
Un son doliente, triste, apasionado.

Al revisar la versión original en italiano encontramos que las estrofas tienen rima consonante en el primer y tercer verso de cada estrofa, es decir, siguiendo el esquema métrico ABAB. En dos estrofas hay un verso adicional; el que encabeza la primera y última estrofa, es decir, la primera y la cuarta estrofa tienen cinco versos y la segunda y tercera tienen cuatro versos o podría tratarse de dos versos sueltos, aunque no tenemos acceso a la versión original del poema para corroborarlo.

En la versión española la métrica es diferente. Se trata de cuatro estrofas de cuatro versos cada una, con rima consonante tipo ABAB. En la primera y cuarta estrofa se repiten varios versos, con una leve variación en la cuarta estrofa; como se desglosará más adelante.

Para el análisis de este poema se analizará cada estrofa de manera independiente.

Llovizna afuera, abro la persiana,
contemplo el cielo turbio, encapotado.
El son de un arpa sube a mi ventana,
Un son doliente, triste, apasionado.

Se trata de un cuarteto con rima ABAB. El poeta describe el paisaje y el estado del tiempo; llueve, está nublado y escucha el sonido de un arpa que le parece “un son doliente, triste apasionado”.

Me siento mal, me invade la amargura,
Los ojos se me nublan por el llanto;
pienso que nunca sentirás ternura por mí
que sufro así, que te amo tanto.

La segunda estrofa es también un cuarteto con un encabalgamiento en el tercer verso. En esta estrofa el poeta detalla su estado anímico potenciado por la música triste y la lluvia. Se usa una metáfora que equipara la lluvia y las lágrimas: “los ojos se me nublan por el llanto”. El estado de ánimo, según lo indica en el tercero y cuarto verso se debe a que su amor no es correspondido y sufre por esta causa.

En la tercera estrofa, la transcripción recibida aparece de la siguiente manera:

Cual si estuvieras a mi lado
veo tu blanca frente y tu cabeza toca
y me domina el ideal deseo de besarte
en los ojos y en la boca.

No obstante, para seguir la métrica que impone el poema, proponemos esta estructura:

Cual si estuvieras a mi lado veo
tu blanca frente y tu cabeza toca
y me domina el ideal deseo
de besarte en los ojos y en la boca.

Así, la tercera estrofa sería también un cuarteto con rima ABAB (veo-deseo; toca-boca). En esta estrofa el poeta invoca a su amada y el amor no correspondido, que nombra en la segunda estrofa, aquí se hace real, y él puede tenerla a su lado, acercarse y besarla.

Mas tú no me amas. Cierro la persiana
mirando el cielo turbio, encapotado.
El son del arpa muere en mi ventana
Un son doliente, triste, apasionado.

La estrofa que cierra el poema es una repetición de la primera estrofa, con una ligera variación, como se puede observar en las palabras en negrita. A la izquierda está la cuarta estrofa, a la derecha la primera.

Mas tú no me amas. **Cierro** la persiana / Llovizna afuera, **abro** la persiana,
mirando el cielo turbio, encapotado. / mirando el cielo turbio, encapotado.
El son del arpa **muere** en mi ventana / El son de un arpa **sube** a mi ventana,
Un son doliente, triste, apasionado. / Un son doliente, triste, apasionado.

En resumen, se trata de una estructura circular que cierra a la situación presentada. El poeta acepta la realidad: “mas tu no me amas” y acto seguido cierra la persiana, para no tener que seguir escuchando el sonido del arpa. Encontramos el contraste en los verbos abro/cierro y sube/muere.

El poema alinea el estado del tiempo con el estado anímico del poeta. La música del arpa abre su ensoñación poética y evoca a su amada; el amor se vuelve tangible y real, el poeta se deja llevar por el sentimiento que le inspira la música. No obstante, acepta que se trata de un amor no correspondido, por ello cierra la posibilidad de dejarse llevar por el sonido del arpa y cierra la persiana para no seguir escuchando.

7.2 NOTAS CRÍTICAS

Tabla 3

A TE: comentario crítico, variaciones y observaciones

Compas/sección	Piano	Voz	Lectura de fuentes, observaciones y correcciones
1 - 5	•		En ATe1. las plicas de la parte más grave aparecen orientadas hacia arriba; en esta edición se han dispuesto hacia abajo para facilitar la lectura.
5 - 6	•		En ATe1. no aparece la indicación de tresillo para la segunda voz; aquí se ha especificado para hacer más clara la lectura.
8	•		En ATe1. aparecen los signos de <i>crescendo</i> y <i>diminuendo</i> de manera poco precisa. En esta edición hemos considerado que para dar mayor claridad al efecto dinámico de este compás, es más lógico la indicación de <i>f</i> después del <i>crescendo</i> , seguido de la indicación de <i>p</i> .
10	•		En ATe1. la indicación de <i>calmo</i> aparece escrita solo en el pentagrama de la voz. En esta edición se ha asignado a la parte del piano también, en vista que es fundamental para la intención expresiva del instrumento acompañante.
10	•		En ATe1. no hay indicación dinámica después del <i>crescendo</i> . El <i>forte</i> aparece en el primer tiempo del compás 11. En esta edición se ha asignado la indicación de <i>f</i> después del regulador dinámico para mayor claridad interpretativa.
13	•		En ATe1. no hay indicación dinámica después del final de <i>diminuendo</i> . En ATe3 aparece la indicación de <i>pp</i> en el compás 14. En esta edición esta última indicación dinámica se ha adelantado al compás 13 para mayor claridad interpretativa.
17	•		En ATe1. no aparece indicación dinámica después del <i>diminuendo</i> . En ATe3 aparece <i>p</i> después de este mismo signo. Por esta razón en esta edición se ha

			agregado esta indicación dinámica para mayor claridad interpretativa.
28	•	•	En esta edición se ha agregado la indicación de <i>ff</i> después del <i>crescendo</i> por considerarse que hay mayor claridad en la intensidad dinámica de la interpretación.
33	•		En ATe1. la indicación de <i>ff</i> está en el compás siguiente (34). En esta edición esta indicación se ha adelantado al compás 33 después del <i>crescendo</i> , por considerarse que hay mayor claridad en la intensidad dinámica de la interpretación.
38	•		<p>En ATe1. aparece la siguiente disposición gráfica:</p>  <p>En ATe2. se sigue exactamente la misma disposición la cual genera cierto ruido visual, dificultando la claridad de lectura de estos dos compases. Por tal razón en esta edición este pasaje se ha dispuesto de otra manera para evitar esta dificultad y mejorar la estética de la partitura.</p>

Fuente: Elaboración propia

Madre

Lozano
1928

Texto de
Juan Lozano y Lozano

Música de
José Razo Contreras

A

Moderato

quasi religioso

To - do lo que hay de tris - te so - bre el

quasi religioso

con molto agrestivo

mon - do en tu es - pi - ri - ta, ma - dre, re - su - mis - te, por - que no se di - je - ra que lo

con molto agrestivo

tris - te de - ja de ser, por mis - ri - co, fe - cun - do. A tu in

B

ten - so ani - rar ase - di - sa - ban - do tal e - so - ción de

cresc. e agitato

cresc. e agitato

tras - pa - ren - cia de - te, co - iso pa - ra ex - pli - car por - qué - coe - sis - te

lento

lento

lo dis - ta - na, en el mar, con lo pro - fan do.

mf molto rit.

f a tempo

più mosso

mf molto rit.

f a tempo

più mosso

C

28 *mf* *f*

Y hay tal va - lor en ma - c - ted su - a - ni - sa,

31 *mf* *f*

tal de - ci - sión en tu pa - la - bra len - ta, y tan aus-

34 *mf*

re - ri - dad en tu son - ri - sa, por - que la hu

4

42

cresc.

na - ni - dad se dic - ra cuen - ta de por qué se es - cre -

42

cresc.

D

43

rit. e piano

acelerando e lentamente

se ocu - re la bei - ta el ben - bí que re - sis - te a la tor -

43

rit. e piano

acelerando e lentamente

31

ma- dre

31

ritmo a piacere

31

Madre

Todo lo que hay de triste sobre el mundo
 en tu espíritu, madre, resumiste,
 porque no se dijera que lo triste
 deja de ser, por místico, fecundo.

A tu intenso mirar meditabundo
 tal emoción de transparencia diste
 como para explicar por qué coexisten
 lo diáfano, en el mar, con lo profundo.

Y hay tal valor en tu actitud sumisa,
 tal decisión en tu palabra lenta,
 y tanta autoridad en tu sonrisa,
 porque la humanidad se diera cuenta
 de por qué se estremece ante la brisa
 el bambú que resiste a la tormenta.

8.1 APARATO CRÍTICO

1. Obra

Madre.

2. Abreviaciones

V.: Voz.

P.: Piano.

CDM.: Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

3. Numeración de compases

Ninguna de las versiones analizadas y utilizadas como fuente documental presenta número de compases. Para esta edición se ha incluido la numeración respectiva.

4. Fuentes musicales

1) **Mad1.:** Manuscrito [s.f.]

2) **Mad2.:** Manuscrito [s.f.]

5. Fuentes literarias

Ninguna en donde figure el texto de manera independiente.

6. Descripción de las fuentes musicales

1) **Mad1.:** (Bogotá, CDM). Partitura manuscrita de 6 páginas sin fecha ni datos del copista. Página del título: *Madre. J. Rozo Contreras*. Aparece apuntado en lápiz la denominación de *Romanza. Texto: de Juan Lozano y Lozano*.

2) **Mad2.:** (Bogotá, CDM). Partitura manuscrita de 5 páginas sin fecha ni datos del copista. Página del título: *Madre. José Rozo Contreras*.

7. Fuentes secundarias

MadP. *Madre* (poema). Juan Lozano y Lozano. En: *Cuadernillo de poesía colombiana*.

8. Descripción de las fuentes secundarias

Madre (poema). Juan Lozano y Lozano. En: Henao Mejía, Gabriel. «Cuadernillos de poesía Colombiana. No. 66 - Juan Lozano y Lozano». *Revista Institucional* |

9. Texto

Madre

(1928)

Música de José Rozo Contreras.

Poema de Juan Lozano y Lozano.

Todo lo que hay de triste sobre el mundo
en tu espíritu, madre, resumiste,
porque no se dijera que lo triste
deja de ser, por místico, fecundo.

A tu intenso mirar meditabundo
tal emoción de transparencia diste
como para explicar por qué coexiste
lo diáfano, en el mar, con lo profundo.

Y hay tal valor en tu actitud sumisa,
tal decisión en tu palabra lenta,
y tanta autoridad en tu sonrisa,
porque la humanidad se diera cuenta
de por qué se estremece ante la brisa
el bambú que resiste a la tormenta.

Juan Lozano y Lozano fue un dirigente e intelectual colombiano conocido, entre otras acciones, por su trayectoria política en el partido liberal. Fue diputado de su región, concejal en Bogotá, ministro de educación y embajador. En 1932, y por su formación en la Escuela de Cadetes, participa en la guerra contra Perú.

En cuanto a su labor periodística, dirigió publicaciones periódicas entre las que se destaca *La Razón*, de la que fue fundador y director de la Revista *Semana*. Desde 1933 tuvo una columna denominada “El Jardín de Cándido” en el diario *El Tiempo* que publicó hasta el fin de sus días.

Una faceta menos estudiada ha sido la de escritor y poeta. Lozano pertenece al grupo de poetas denominados los “Poetas nuevos”, junto con León de Greiff, Germán Arciniegas, Rafael Maya, Alberto Ángel Montoya, Francisco Umaña Bernal y Germán Pardo García. La generación de Los nuevos, de acuerdo con la historiografía literaria colombiana, surge en 1925 con la publicación de la revista “Los nuevos”, aunque recientemente algunos autores mencionan que tal grupo de poetas viene de tiempo atrás⁵, lo que puede observarse a través de otras publicaciones, entre ellas una carta de Carlos Pellicer a German Arciniegas “Recuerde que nuestra misión es difícil y que nuestro deber es orientar las actividades de los nuevos en nuestras patrias, para unificar”⁶. Dicha carta también resalta que más que una actitud estética frente a la poesía se trata de una actitud política, que, para el momento, resalta la necesidad de seguir trabajando en el desarrollo de las nuevas naciones americanas. Salgado resalta como antecedente de “Los nuevos” a la Revista Azul (1919), fundada por Juan Lozano y Lozano. La revista llegó a tener cinco números publicados y pese a su popularidad en su momento, no suele ser recogida en los compendios sobre poesía colombiana⁷.

Lozano era cultor del soneto al que denominaba una forma “clásica y perfecta”⁸ que le exige al poeta un ejercicio de selección y de eliminación, como indica Lozano, “Hay que reemplazar la narración por el golpe de vista, hay que sustituir las sensaciones menos típicas

⁵ Salgado P., Sergio Andrés. «Revista Azul (1919) de Juan Lozano y Lozano: otra publicación olvidada de la generación de Los Nuevos». Ponencia presentada en el XIX Congreso de la Asociación de Colombianistas, *Colombia: Tradiciones y rupturas*, Universidad de Antioquia y Universidad EAFIT, Medellín, 1-3 de julio de 2015. Consultado el 7 de septiembre de 2023.

https://colombianistas.org/wordpress/wpcontent/themes/pleasant/biblioteca%20colombianista/03%20ponencias/19/Salgado%20Pabon_Sergio%20Andres_ponencia.pdf.

⁶ *Ibid.*, 6.

⁷ *Ibid.*, 4 – 5.

⁸ Henao Mejía, Gabriel. «Cuadernillos de poesía Colombiana. No. 66 - Juan Lozano y Lozano». *Revista Institucional | UPB* 25, n.º 88-89 (enero-diciembre 1961): 2. Consultado el 20 de abril de 2023. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/revista-institucional/article/view/3263>.

por las más típicas, hay que descartar las palabras menos expresivas por las más expresivas”⁹. En esa “economía de espacio” el poeta consigue elaborar la imagen poética.

El poema “Madre” aparece publicado en el Cuadernillo de poesía No, 66 del año 1961, se trata de un soneto clásico, en forma endecasílabo con rima ABBA CDC DCD.

En el primer cuarteto se nos presenta el tema, que es la figura de la madre con un tono lacónico que destaca su figura sumisa y silenciosa. El poeta nos dice que la madre, en su espíritu, “resume” lo “triste del mundo”, pero a continuación nos aclara que relacionarla con la tristeza no quiere decir que sea inútil o superficial, sino todo lo contrario, o para usar las palabras del poeta, lo triste del mundo es “místico, fecundo”.

En el segundo cuarteto se amplía esta línea temática y se sitúa en un aspecto específico de la madre y es su mirada meditabunda que transmite transparencia, y esta mirada se compara con el mar, y a su vez, capaz de transmitir como el mar, lo diáfano y lo profundo. En este sentido, el primer cuarteto presenta el tema que será ampliado en el segundo cuarteto.

En el primer terceto el poeta se centra en un retrato en forma de etopeya, es decir, que resalta los valores de la mujer y su modo de ser, sumiso, lento y autoritario. Finalmente, en el segundo terceto, el poema se centra en la imagen de un bambú en una aparente explicación de su fragilidad: “se estremece ante la brisa” con la fortaleza “resiste a la tormenta”, que se corresponde con la imagen resiliente de la madre que el poeta quiere transmitir. Como puede verse, en este soneto se resalta la imagen de la madre desde un tono melancólico que resalta la figura de la progenitora como una mujer que no refleja alegría, sino ha pasado su vida en actitud contemplativa y despertando emociones no relacionada con la felicidad. Puede tratarse de una madre que ha callado secretos y, como explica el poeta, ha escogido la sumisión como forma de asumir su condición de madre, pero no por su pasividad deja de ser una persona que representa la autoridad. Aunque no es claro, podría decirse que la imagen de madre descrita por Lozano sería más bien la de una mujer que ha sido madre hace ya bastante tiempo, una matrona, si se quiere, y ha mantenido su resiliencia a pesar de las vicisitudes que se le han presentado.

⁹ Ibid.

El tono triste y melancólico del poema está fundamentado también en el primer cuarteto cuando el poeta dice “Todo lo que hay de triste sobre el mundo / en tu espíritu, madre, resumiste” y esa tristeza se representa como una forma mística y fecunda de asumir el mundo; es decir que esa actitud de la madre se relaciona con una forma de reflexionar y de sentir - como indicamos antes- es una forma valiosa de ser y una visión tradicional de la maternidad relacionada con el sacrificio que ello conlleva.

En los demás versos encontramos imágenes que describen la actitud de la madre pensativa, frágil y autoritaria a través de figuras como el epíteto: “mirar meditando”, sinécdoques: “palabra lenta” y “autoridad en tu sonrisa”. Hay también hipérbaton para construir el ritmo del poema: “Todo lo que hay de triste sobre el mundo /en tu espíritu, madre, resumiste” y no: Madre, resumiste en tu espíritu todo lo que hay de triste sobre el mundo; o, “A tu intenso mirar meditando / tal emoción de transparencia diste” en vez de: diste emoción de transparencia a tu intenso mirar meditando. Entre otras figuras retóricas podemos mencionar la anáfora con la reiteración de “tal” en el verso 6, 9 y 10.

La imagen principal se consigue a través del terceto final del poema, en el que el bambú es una representación de lo que la figura de la madre es para el poeta, es decir una mujer frágil, pero a su vez fuerte. Esta imagen se corresponde con la poética de Lozano, pues como se escribió antes, él se inclinaba por la elección de figuras certeras, en un golpe de vista más que descriptivas; esto lo logra con la imagen del bambú como representación de la resiliencia, asociación familiar, tal vez para algunos, ya que existe un proverbio japonés que elabora el mismo símil: “El bambú que se dobla es más fuerte que el roble que resiste”, es decir, podría ser una imagen ya conocida por el lector y, en todo caso, se trata de una imagen gráfica que permite al lector hacer rápidamente la asociación de las características del bambú con las de la maternidad.

8.2 NOTAS CRÍTICAS

Tabla 4

MADRE: comentario crítico, variaciones y observaciones

Compas/sección	Piano	Voz	Lectura de fuentes, observaciones y correcciones
1	•		La indicación de <i>mf</i> solo aparece en Mad1.
3		•	Ni en Mad1. ni Mad2. aparece indicación dinámica para la voz. En esta edición hemos asignado la misma dinámica inicial del piano.
3	•	•	La indicación de <i>quasi religioso</i> solo aparece en Mad.1.
4	•		La indicación de <i>con molto espressione</i> solo aparece en Mad.1.
8 - 9		•	En MadP. El texto dice: “porque no se dijera que lo triste, no es, además de místico, fecundo”.
10		•	La indicación de <i>mf</i> solo aparece en Mad.1.
11		•	Ni en Mad1. ni Mad2. aparece indicación dinámica para la voz. En esta edición hemos asignado la misma dinámica del piano por considerarse que hay mayor claridad en la intensión de la interpretación.
11	•	•	La indicación de <i>crescendo</i> solo aparece anotada en Mad.1.
12	•	•	Ni en Mad1. ni Mad2. aparece indicación dinámica para este compás. En esta edición hemos asignado respectivamente <i>ff</i> y <i>mf</i> por considerarse que hay mayor claridad en la intensión de la interpretación.
29	•	•	Ni en Mad1. ni Mad2. aparece indicación dinámica para este compás después del signo de <i>crescendo</i> . En esta edición hemos asignado <i>f</i> para mayor claridad interpretativa.
33	•	•	Ídem
46	•	•	En Mad1. y Mad 2. solo aparece el signo de <i>crescendo</i> en la voz sin indicación dinámica inicial. En esta edición se ha agregado este signo también en el piano y se ha puesto <i>mf</i> como dinámica inicial para mayor claridad interpretativa.

52	•	Ni en Mad1. ni Mad2. aparece indicación de pedal. En esta edición se ha agragado para mayor claridad interpretativa.
----	---	---

Fuente: Elaboración propia

A Homenaje a María

María

Romance
1928

Poesía de
Francisco de Nerdo

Música de
José Razo Contreras

A

Andantino

Quan-do per ca-so a fan-co ra mi pas - si ri den te in

Andantino

rit. *a tempo*

vi-vo, co-me un vi-vo flo - re; quan-do res-sae pen-so sa gliocchi ab - bes - ti

rit. *a tempo*

B

sen - so la vi-ta mi - a tut - to un do - lo - rei

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

crac. con sordina

13

Quan-do mi fa - vi

17

dol-ce men - te in vi - so. e trib - te e mo - ta,

21

mi so - cri - dia ta - di; sen - so la vi - ta mi - a

23

ret - tu - um so - ri - so. Sen - to la vi - tu - mi - a

28

ric - ca di be - di.

C

Lento Tempo I

33

Quan - do na -

37 *rit.* *al tempo*

con-do in aie su-to nel cor, qual-che do-lor, op-pur qual-che tor-men - so, pen-san-do a

41 *f* *p*

te Ma ri - a suo pri-mo a - mor. Mi sen-to tor-to tu - o

43 *rit. molto*

mi sen-to tor-to tu o e son con-ten-to.



Maria

Quando per casa fianco tu mi
passi ridente in viso, come un vivo fiore;
quando mesta e penso sa gli occhi abbassi
sento la vita mia tutto un dolore!

Quando mi fissi dolcemente in viso
E triste e triste e muta,
mi sorridi e taci; sento la vita mia tutta un sorriso.
Sento la vita mia ricca di baci.

Quando nascondo in me muto nel cor,
qualche dolor, oppur qualche tormento,
pensando a te Maria mio primo amor.
Mi sento tutto tuo mi sento tutto tuo e son contento.

9.1 APARATO CRÍTICO

1. Obra

María.

2. Abreviaciones

V.: Voz.

P.: Piano.

CDM.: Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

3. Numeración de compases

La partitura utilizada como fuente documental no presenta número de compases. Para esta edición se ha incluido la numeración respectiva.

4. Fuentes musicales

Mar.: Partitura editada [s.f.].

5. Fuentes literarias

Ninguna en donde figure el texto de manera independiente.

6. Descripción de las fuentes musicales

Mar.: (Bogotá, CDM). Partitura de 6 páginas sin información de la editorial ni fecha de su publicación. Página del título: *PAGINA MUSICAL. MARÍA. ROMANZA A HELENITA MALLARINO. Música di J. Rozo Contreras. Parole di Francesco de Nardo.*

7. Fuentes secundarias

Ninguna.

8. Texto

María

(1928)

Música de José Rozo Contreras.

Poema de Francesco de Nardo.

Quando per caso a fianco tu mi
passi ridente in viso, come un vivo fiore;
quando mestae penso sa gliocchi abbassi
sento la vita mia tutto un ¡dolore!

Quando mi fissi dolcemente in viso
E triste e triste e muta,
mi sorridi e taci; sento la vita mía tutta un sorriso.
Sento la vita mía ricca di baci.

Quando nascondo in me muto nel cor,
qualche dolor, oppur qualche tormento,
pensando a te María mio prim amor.
Mi sento tutto tuo mi sento tutto tuo e son contento.

El poema está escrito originalmente en italiano. Podemos ver que se trata de un poema de tres estrofas, cada una conformada por cuatro versos. Al hacer el análisis métrico notamos que no hay una métrica regular: la primera estrofa tiene rima consonante entre el segundo y cuarto verso, pero asonante entre el primero y el tercero; en la segunda estrofa la rima es ABAC y la tercera ABAB. En su mayoría son versos endecasílabos.

A continuación, presentamos el poema siguiendo su estructura por versos y con una transcripción literal del poema al español.

Primera estrofa

Quando per caso a fianco tu mi (11 sílabas)
Cuando por casualidad estás a mi lado
passi ridente in viso, come un vivo fiore; (11 sílabas)
pasas con una sonrisa en el rostro, como una flor viva;

quando mestae penso sa gliocchi abbassi (11 sílabas)
cuando lo pienso bajo mi mirada

sento la vita mia tutto un ¡dolore! (11 sílabas)
¡siento en mi vida un dolor!

Segunda estrofa

Quando mi fissi dolcemente in viso (11 sílabas)
Cuando me miras suavemente a la cara

E triste e triste e muta, (7 sílabas)
Y triste y triste y silencioso,

mi sorridi e taci; sento la vita mía (11 sílabas)
me sonrías y te quedas en silencio; siento mi vida

tutta un sorriso. Sento la vita mía ricca di baci. (11 sílabas)
Todo sonrisas. Siento mi vida llena de besos.

Tercera estrofa

Quando nascondo in me muto nel cor, (11 sílabas)
Cuando me escondo en mí mismo guardo silencio en mi corazón,

qualche dolor, oppur qualche tormento, (11 sílabas)
algún dolor, o algún tormento,

pensando a te María mio primo amor. (11 sílabas)
pensando en ti María mi primer amor.

"Mi sento tutto tuo mi sento tutto tuo e son contento." (11 sílabas)
Me siento todo tuyo. Me siento todo tuyo y soy feliz.

Puede concluirse que el poema tiene una estructura métrica regular conformada en su mayoría de versos endecasílabos, sin embargo, el tercer verso de la segunda estrofa es heptasílabo. Con base en esta irregularidad, más la rima que es también irregular, surge la pregunta de si este poema no estaría originalmente siguiendo una estructura diferente.

Al revisar algunas formas populares, podemos observar que no se trataría originalmente de un soneto pues en esta forma se necesitan 14 versos de 11 sílabas y al proponer otra estructura para completar los 14 versos, se perdería la estructura de 11 sílabas. Si cambiamos todos los versos a forma heptasílabo, buscando una estructura general de 7 versos, el poema deja de funcionar a nivel de rima. Por tanto, no podemos concluir que el poema haya sido transcrito de forma inadecuada. Concluimos entonces, que el poema tiene una estructura irregular.

En cuanto a la temática, puede decirse que cada estrofa aborda una emoción diferente, aunque siempre enfocada en la amada, cuyo nombre como nos lo indica el poema es María. En la primera situación presentada en la primera estrofa, hay un encuentro entre los amantes, pero al parecer el gesto de sonrisa de ella no va dirigido exactamente para el poeta; éste siente dolor ante el rostro feliz de la amada, seguramente porque la sabe bella, pero ella no nota los sentimientos que él siente hacia ella.

En la segunda estrofa el intercambio de sonrisas entre los amantes es diferente, ella dirige su sonrisa hacia él y para el poeta este momento es como si fuese un beso, es decir, el gesto se convierte en una muestra física para los amantes, aunque el poeta usa un símil: “como si”,

subrayando que se trata de un cruce de miradas y sonrisas; no hay contacto físico entre los amantes.

La tercera estrofa invoca el amor que el poeta siente hacia su amada María, quien -aquí los lectores se enteran- fue su primer amor. El poema termina con nostalgia porque los amantes no están juntos, pero el poeta recuerda la alegría que le producía la presencia de su amada. El recuerdo del amor que sintió otrora por María le devuelve la felicidad.

El poema subraya especialmente la mirada y concretamente la sonrisa de la amada. No conocemos sus rasgos físicos ni espirituales. El poema se enfoca en los gestos de la amada, su mirada “suave” y en especial el poder de su sonrisa: cuando “pasas con una sonrisa en el rostro, como una flor viva”. El motivo de la sonrisa aparece en tres ocasiones en el poema: verso 1, 7 y 8. Es este gesto el que se vuelve expresión de la belleza y de la vida representada en la “flor viva”, de esta manera la sonrisa se convierte en el motivo central del poema, que es el que permite que el poeta en su evocación, recuerde la sonrisa de la amada y que ésta se transmute en felicidad al ser recordada.

9.2 NOTAS CRÍTICAS

Tabla 5

MARÍA: comentario crítico, variaciones y observaciones

Compas/sección	Piano	Voz	Lectura de fuentes, observaciones y correcciones
11		•	En Mar. no aparece indicación de apertura del signo de admiración, solo aparece el signo de cierre al final de la palabra <i>dolore</i> . Así las cosas, en esta edición se ha dejado de la siguiente forma: <i>¡dolore!</i>
15	•		En Mar. aparecen dos negras en la mano izquierda. En esta edición se ha decidido dejar el ritmo de blanca – negra, en concordancia con el compás anterior. También se ha agregado la indicación de ligado.
20	•		En Mar. hay un error de escritura en la mano derecha. Aparece, después del silencio de corchea, la blanca ligada a una negra. En esta edición se ha

			hecho la corrección necesaria, pues la última nota debe ser una corchea
24	•		En esta edición se ha agregado el signo de resc después del <i>resc.</i> para mayor claridad interpretativa.
25	•		En Mar. no hay indicación dinámica después del <i>dim.</i> . En esta edición se ha asignado <i>p</i> a este compás para mayor claridad interpretativa.
26	•		En esta edición se ha agregado el silencio de negra en el primer tiempo de la mano izquierda. En Mar. este silencio no parece, lo cual no hace clara la lectura rítmica. De igual forma la nota Mi blanca no está escrita sobre la segunda línea adicional de la clave de Fa; así las cosas bien podría indicar un Do. No obstante, dada la ubicación de esta nota en el pentagrama (en el mismo sitio del Mi de la corchea) en esta edición se ha decidido indicarla apropiadamente como un Mi.
34		•	En Mar. aparece un calderón sobre el silencio de este compás. En esta edición esta indicación se ha omitido por considerarse ambigua. La <i>fermata</i> se ha ubicado sobre la línea del compás siguiente para unificarse con la indicación de este mismo signo en el piano.
40		•	En Mar. la indicación de <i>a tempo</i> de la parte vocal está posicionada sobre la segunda corchea del segundo tiempo de la parte vocal, no coincidiendo con la parte del piano, quién a su vez presenta esta misma indicación sobre el último tiempo del compás. Esto puede generar confusión e imprecisión en la interpretación de la obra. Por tal razón y, por considerar que tiene mayor sentido dejar el <i>a tempo</i> en el último tiempo del compás, en esta edición se ha unificado la posición de esta indicación.
41 - 42		•	En Mar. no hay ninguna indicación dinámica para estos dos compases. En esta edición se ha agregado la misma indicación dinámica del piano por considerarse que hay mayor claridad en la intensidad interpretativa.

43		•	En Mar. no hay indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>mf</i> para unificar la intensidad dinámica de la voz y el piano.
47		•	En Mar. no hay indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>f</i> para unificar la intensidad dinámica de la voz y el piano.
49	•		En Mar. la indicación de <i>pp</i> aparece en el compás 51. En esta edición se ha asignado al último tiempo del compás 50 por ser la posición más adecuada para su interpretación.

Fuente: Elaboración propia

En el Brocal

Romance

1932

Texto de
Ismael Enrique Arciniegas

Música de
José roso Contreras

Andante Moderato

En el bro-

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

cal del po-zo te vi en di - a, fra-gan-cias en el huer-to y na - ci -

The second system continues the vocal line with a half note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The key signature and time signature remain the same.

po - ses, y tu cas-a her-mo-so-ra con-re - i - a en-tre las ma - dre-

The third system continues the vocal line with a half note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The piano accompaniment includes a section marked *Andante* in the right hand. The key signature and time signature remain the same.

2

19

allegro

più mosso

rit.

sel - va y la ro - ma. Y

Y

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a measure rest, followed by the lyrics "sel - va y la ro - ma." and "Y". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, including arpeggiated chords and rapid runs. Dynamic markings include *f* and *p*. The system concludes with a double bar line.

23

allegro

poco mosso

be - Bay so - ñ - ta - ra,

y de la tar - de al

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a measure rest, followed by the lyrics "be - Bay so - ñ - ta - ra," and "y de la tar - de al". The piano accompaniment continues with similar rhythmic complexity, featuring arpeggiated figures and rapid passages. Dynamic markings include *f* and *p*. The system ends with a double bar line.

29

allegro

da - ros - cu - ros - si - gno pa - re - ci - as

la li - ja de m -

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a measure rest, followed by the lyrics "da - ros - cu - ros - si - gno pa - re - ci - as" and "la li - ja de m -". The piano accompaniment maintains its intricate texture with arpeggiated patterns and rapid runs. Dynamic markings include *f* and *mp*. The system concludes with a double bar line.

23 *f*

ma - ria en la vi - ta de un ni - ño en -

24

ti geo. Y tu ca - ta ber - mo - ni - ra non - re -

25 *Andamento* *f* *allegro*

i — a en - tre las ma - dre - cel - vas y las ro - sas, ma - dre

4

sel - vas y las ro - sas.

molto rit. *a tempo*

molto rit. *a tempo*

a tempo *mf*

En el Brocal

En el brocal del pozo te vi un día,
 fragancias en el huerto y mariposas,
 y tu casta hermosura sonreía
 entre las madre selvas y las rosas.

Y bella y solitaria,
 y de la tarde al claroscuro exiguo
 parecías la hija de samaria
 en la viñeta de un misal antiguo

Y tú hija de samaria
 casta hermosa
 sonreía entre las madre selvas y las rosas,
 madre selvas y las rosas.

10.1 APARATO CRÍTICO

1. Obra

En el brocal.

2. Abreviaciones

V.: Voz.

P.: Piano.

CDM.: Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

3. Numeración de compases

Ninguna de las versiones analizadas y utilizadas como fuente documental presenta número de compases. Para esta edición se ha incluido la numeración respectiva.

4. Fuentes musicales

- 1) **Br1.:** Partitura editada en 1934.
- 2) **Br2.:** Manuscrito [s.f.].
- 3) **Br3.:** Manuscrito [s.f.].
- 4) **Br4.:** Partitura editada en 1944.

5. Fuentes literarias

Ninguna en donde figure el texto de manera independiente.

6. Descripción de las fuentes musicales

- 1) **Br1.:** (Bogotá, CDM). Partitura de 1 página publicada en el diario gráfico Mundo al día, N° 2.988, Bogotá: agosto 4 de 1934. Página del título: *En el Brocal. Romanza para piano del célebre compositor santandereano José Rozo Contreras.*
- 2) **Br2.:** (Bogotá, CDM). Partitura manuscrita de 3 páginas sin fecha. Copista: Antonio J. Bedoya. Página del título: *En el Brocal. Romanza. Palabras de Ismael Enrique Arciniegas. Música de José Rozo Contreras.*
- 3) **Br3.:** (Bogotá, CDM). Partitura manuscrita de 2 páginas sin fecha ni datos del copista. Página del título: *En el Brocal (Romanza). José Rozo Contreras.*
- 4) **Br4.:** (Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia). Partitura de 2 páginas publicada en la revista *Micro*, n° 59, (septiembre de 1944), 20 - 21. Página del título: *EN EL BROCAL. Romanza. J. Rozo Contreras.*

7. Fuentes secundarias

BrCD. *En el brocal* (romanza para canto y piano). Ismael Enrique Arciniegas – José Rozo Contreras. En *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938* [CD 2].

8. Descripción de las fuentes secundarias

En el brocal (romanza para canto y piano). Letra: Ismael Enrique Arciniegas; Música: José Rozo Contreras. Intérprete: Carlos Godoy, tenor; Helvia Mendoza, piano. En *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*. Egberto Bermúdez, Bogotá: Fundación de Música, 2000. [CD 2]. Colección particular.

9. Texto

En el brocal

(1932)

Música de José Rozo Contreras.

Poema de Ismael Enrique Arciniegas.

En el brocal del pozo te vi un día,
fragancias en el huerto y mariposas,
y tu casta hermosura sonreía
entre las madre selvas y las rosas.

Y bella y solitaria,
y de la tarde al claroscuro exiguo
parecías la hija de Samaria
en la viñeta de un misal antiguo.

Y tú hija de Samaria
casta hermosura
sonreía entre las madre selvas y las rosas,
madre selvas y las rosas.

Ismael Enrique Arciniegas (1865 – 1938) es de origen santandereano, nacido en Curití. Estudió en Bogotá y allí hizo carrera política que combinó con el periodismo y su oficio de poeta. En Santander fundó el periódico *El impulso* y dirigió *La República*. Más adelante, siendo fiel a sus ideales políticos conservadores se dedicó al periodismo a través de *El Nuevo mundo*; periódico que marcó gran influencia en la política colombiana de las primeras tres décadas del siglo XX. Arciniegas realizó también una fructífera carrera militar, llegando a ser coronel durante la Guerra Civil de 1895. Apoyó abiertamente a Miguel Antonio Caro y se destacó en la carrera diplomática sirviendo en tres países: Venezuela, Chile y Ecuador. Menos estudiada ha sido su carrera como traductor literario, no obstante, sus biografías destacan sus traducciones del francés y el italiano. Sin embargo, Arciniegas es recordado principalmente como uno de los primeros grandes poetas del país.

Los primeros trabajos de Arciniegas se publicaron en el libro *La lira Nueva*, una compilación realizada por José María Rivas Groot en 1886 que recogía la voz de la naciente poesía nacional y se ha considerado un volumen clave en la historiografía literaria colombiana. Su poema “A solas” es uno de los más populares de la poesía colombiana, recitado por varias generaciones y todavía presente en antologías de poesía colombiana.

De acuerdo con Fernando de la Vega, su poesía tiene influencia clásica, de la literatura francesa italiana y portuguesa¹⁰. Por otra parte, también se considera que la influencia principal del poeta es el romanticismo francés alemán y español, así como su ideario político: “En el contenido de la idea de patria, en los sentimientos de amor, de recuerdo y de dolor y en la incorporación de lo infinito y trascendente a la temática de su mundo poético”¹¹. En cuanto a las temáticas de su poesía, destaca Bejarano la naturaleza, la patria, el amor, el arte, el recuerdo y el infinito¹².

¹⁰ de la Vega, Fernando. «Cuadernillos de poesía Colombiana No. 11 - Ismael Enrique Arciniegas». *Revista Institucional | UPB* 7, n.º 23 (octubre-diciembre 1941): 2-3. Consultado el 20 de abril de 2023. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/revista-institucional/article/view/4582>.

¹¹ Bejarano Díaz, Horacio. «Ismael Enrique Arciniegas (1865-1938)». *Boletín Cultural y Bibliográfico* 8, n.º 1 (1965): 48. Consultado el 20 de abril de 2023. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/5219.

¹² *Ibíd.*, 49.

Hoy en día el nombre de Ismael Enrique Arciniegas se enlaza con cuatro poemas muy conocidos, aunque no siempre valorados por la crítica: “En Colonia”, “Inmortalidad”, “Patria” y el ya citado “A Solas”. Arciniegas reconocía su interés por las normas poéticas y por seguir los preceptos del canon. “El verso debe tener rito, ritmo sin ninguna aspereza”¹³, sin embargo, también considera que su poesía tiene “los ojos abiertos a lo nuevo, siempre que lo nuevo sea emoción y armonía”¹⁴.

“En el brocal” se encuentra publicado en la Antología poética publicada en Quito en 1932; hace parte del apartado denominado *Otoño* que recoge poemas escritos entre 1927 y 1932 y contiene una parte llamada *Cromos*. Este se compone de doce poemas. Es decir, que “En el brocal” hace parte de este conjunto de poemas y su estructura difiere un poco al de la versión musicalizada. Podemos ver que la versión impresa es la siguiente:

En el brocal del pozo te vi un día.
Fragancias en el huerto y mariposas,
Y tu casta hermosura sonreía
Entre las madre selvas y las rosas.

Y bella y solitaria,
Y de la tarde al claroscuro exiguo,
Parecías la hija de Samaria
En la viñeta de un misal antiguo.

La composición la forman dos estrofas distribuidas en cuartetos con rima ABAB CDCD con versos endecasílabos exceptuando el verso 5 y 7 que tienen, respectivamente 7 y 10 sílabas. Al comparar con la composición musical, observamos que se agrega una estrofa adicional:

Y tú hija de Samaria
casta hermosura

¹³ Ismael Enrique Arciniegas, *Antología poética* (Quito: Artes Gráficas, 1932), VII.

¹⁴ *Ibíd.*, IX.

sonreía entre las madre selvas y las rosas,
madre selvas y las rosas.

Se trata de un cuarteto con rima ABCC y versos de 7, 5, 14 y 8 sílabas. Esta última estrofa recoge versos de las estrofas anteriores. Se toma el verso tres de la segunda estrofa, parte del tercero de la primera estrofa y el tercero y cuarto de la primera estrofa, el último verso repite parte del verso tres. Como vemos se trata de aliteraciones a partir de otros versos del poema.

Al analizar los versos podemos decir que el poema sigue los motivos típicos de la poesía de Arciniegas: el recuerdo y la naturaleza. El poeta ve sentada a una mujer en el brocal de un pozo y la visión se mezcla con el entorno natural: fragancia en el huerto y mariposas, además expone que su belleza sonríe entre otras flores: madre selvas y rosas. La contemplación de la amada le evoca una imagen que dice haber visto en un libro antiguo, un misal, y la visión se trata de una mujer de Samaria: “La hija de Samaria”. Este verso nos evoca entonces el pasaje bíblico de Jesús y la samaritana, relatada en el evangelio de Juan (4, 5 - 43) en el que Cristo conversa con una mujer de Samaria quien se encuentra muy sorprendida de que un hombre judío le hable. En la conversación que sostienen Jesús le pide agua a la samaritana y aprovecha para anunciarle que “el que beba de esta agua no volverá a tener sed” (Jn. 4, 13 – 14).

El poema podría interpretarse desde el plano espiritual, pero más bien tiene que ver con la representación gráfica de dicho encuentro ya que los misales suelen incluir la representación de este momento, retratando a la samaritana como una mujer joven de pelo negro y largo que bien podría equipararse con la visión de una mujer colombiana por el color del pelo y de su piel (puede verse, por ejemplo, la ilustración de este episodio bíblico realizada por Gustave Doré hacia 1870).

La última estrofa de la versión musical resalta las características de esta mujer: la hija de Samaria, con casta hermosura cuya sonrisa se funde con las flores del lugar, es decir, que la mujer se funde con la belleza de la naturaleza.

En cuanto a las figuras retóricas, las principales son la metáfora: “tu casta hermosura sonreía” del tercer verso y la comparación de la mujer casta con la mujer de Samaria que es la imagen central del poema y que tiene una fuerte intención evocadora. Finalmente, se debe resaltar las aliteraciones de la última estrofa, que tienen, a lo mejor, una función meramente musical, aunque podría decirse que esta última estrofa recoge las comparaciones que hace el poeta de la mujer con el arte (la viñeta de la samaritana) y la naturaleza (las flores).

10.2 NOTAS CRÍTICAS

Tabla 6

EN EL BROCAL: comentario crítico, variaciones y observaciones

Compas/sección	Piano	Voz	Lectura de fuentes, observaciones y correcciones
1	•		En Br2. y Br4. aparece indicado un acento sobre el primer tiempo de la mano derecha. En Br1. y Br3. Esta articulación no aparece. Con base en esto y tomando en cuenta que Br4. es la edición más tardía, en esta edición hemos decidido dejar esta indicación.
5	•	•	En ninguna de las fuentes hay indicación dinámica después del <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>f</i> a este compás para mayor claridad interpretativa.
10 - 13	•		En ninguna de las 4 partituras que tomamos como fuente para esta edición hay indicación dinámica después de cada signo de <i>cresc.</i> y <i>dim.</i> En esta edición se ha asignado <i>p</i> y <i>f</i> respectivamente para una mayor claridad interpretativa.
17 - 18	•		En ninguna de las 4 partituras que tomamos como fuente para esta edición hay indicación dinámica después de cada signo de <i>cresc.</i> y <i>dim.</i> En esta edición se ha asignado <i>pymf</i> respectivamente para una mayor claridad interpretativa.
17 - 18	•	•	En ninguna de las 4 partituras que tomamos como fuente para esta edición hay indicación dinámica en la voz para estos compases. En esta edición se han agragado las mismas indicaciones del piano para mayor claridad interpretativa.

19 - 20	•		En ninguna de las 4 partituras que tomamos como fuente para esta edición hay indicación dinámica ni antes ni después de cada signo de <i>cresc.</i> y <i>dim.</i> En esta edición se ha asignado <i>mp</i> respectivamente para una mayor claridad interpretativa.
19 - 20		•	En ninguna de las 4 partituras que tomamos como fuente para esta edición hay indicación dinámica en la voz para estos compases. En esta edición se han agragado las mismas indicaciones del piano para mayor claridad interpretativa.
24 - 25		•	En Br1. Br2. y Br4. el signo de <i>dim.</i> está ubicado solamente en el copas 24. En esta edición lo hemos porlongado hasta el copas 25 concatenándolo con un <i>p</i> , por considerarse que hay mayor claridad en la intensión de la interpretación.
24 - 25	•		En las fuentes cunsultadas aparece el signo de <i>dim.</i> después de la indicación de <i>mf</i> . En esta edición se ha suprimido por considerarse innecesario, y se ha agregado la indicación de <i>p</i> para mayor claridad interpretativa.
27	•		En ninguna de las fuentes consultadas hay indicación dinámica después del <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>mf</i> a este compás para mayor claridad interpretativa.
29	•		En ninguna de las fuentes consultadas hay indicación dinámica después del <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>mf</i> , para después agregar <i>p</i> al final del signo de <i>dim.</i> Con esto se pretende dar una mayor claridad interpretativa.
29		•	Ídem
31	•		En ninguna de las tres partituras que tomamos como fuente para esta edición aparece indicación dinámica después del signo de <i>dim.</i> . En esta edición se ha agregado <i>pp</i> para mayor claridad interpretativa.
32 - 34		•	En ninguna de las fuentes consultadas hay indicación dinámica en la voz para estos compases. En esta edición se han agragado estos recursos dinámicos considerando que estas indicaciones son más

			cercanas al discurso musical que plantea esta sección final.
32	•		En las fuentes consultadas aparece el signo de <i>cresc.</i> en este compás. En esta edición se ha suprimido por considerarse que no es clara la intensidad que se busca al llegar al compás 33. Por tanto se sugiere que, tomando en cuenta el discurso melódico, se mantenga el <i>f</i> en todo el compás y la mitad del siguiente.

Fuente: Elaboración propia

A la memoria de mi madre
Día de diciembre
Evocación
1948

Tercio de
Carlos Villafañe

Música de
José roso Contreras

A *Andante mezzo*

Es - te

sol, es - te cie - lo y es - te

di - a y es - tos

2

ár - bo - les ple - nes de ver - da - ra

y.es - ta ma - ña - na a - mí y.es - ta la - ra en don-de

22

Dios en-dien-de su a-le - gri - a, en don-de Dios en-dien-de su a-le -

24 *allegro* B 3

gri - a. Es - toe cam-poe en

28 *rit. con maestria*

fior y es-ta ar-den - sí - a del sol pri-ma-ve - ral y la dul-

31

za - ra de la cam - pa - na que en la tar - de pa - ra des-

4

ho-je en blan-de vos fa-ve Ma - ri - a.

C

non troppo agitato.

To - do es-ti coe-li a - yet so - do la

50

nom - bra: el de - bol ter - ti de re - pi - da

53

son - bra, la risa con la tua

54

con la risa-tes - te - ra, y ba-jo el sue - ño de los ver-des

55

ma - ces el a-gua-a - sal en los flo-ri-dos ces - ces tam-bién la

6

*meno mosso e con
ritorno sostenuto*

molto rit.

nom - bra... pe - ro fal - ta ¡E - lla!

*meno mosso e con
ritorno sostenuto*

molto rit.

pedalante

rit.

The musical score is for the song 'Día de diciembre'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'nom - bra... pe - ro fal - ta ¡E - lla!' and includes dynamic markings such as 'meno mosso e con ritorno sostenuto' and 'molto rit.'. The piano accompaniment includes a 'pedalante' section and a 'rit.' marking. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Día de diciembre

Este sol, este cielo y este día
Y estos árboles llenos de verdura
Y esta mañana azul y esta llanura
En donde Dios enciende su alegría.

Estos campos en flor y esta ardentía
Del sol primaveral y la dulzura
De la campana que en la tarde pura
Deshoja en blanda voz l'Ave María.

Todo está como ayer, todo la nombra:
El árbol fértil de tupida sombra,
La misma luna con la misma estrella,

Y bajo el sueño de los verdes sauces
El agua azul en los floridos cauces
También la nombra... pero falta ¡Ella!

11.1 APARATO CRÍTICO

1. Obra

Día de diciembre.

2. Abreviaciones

V.: Voz.

P.: Piano.

CDM.: Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

3. Numeración de compases

Ninguna de las versiones analizadas y utilizadas como fuente documental presenta número de compases. Para esta edición se ha incluido la numeración respectiva.

4. Fuentes musicales

- 5) **Ddd1.**: Partitura editada en 1992.
- 6) **Ddd2.**: Manuscrito [s.f.].
- 7) **Ddd3.**: Manuscrito [s.f.] versión orquesta sinfónica.

5. Descripción de las fuentes musicales

- 4) **Ddd1.**: Partitura de 4 páginas publicada en: Música Colombiana – La canción culta, Vol. 1. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá: 1992. pp. 68 – 72. Página del título: *DÍA DE DICIEMBRE. Romanza. A la memoria de mi madre. Música: José Rozo Contreras. Texto: Carlos Villafañe.*
- 5) **Ddd2.**: (Bogotá, CDM). Partitura manuscrita de 4 páginas sin fecha ni datos del copista. Página del título: “*Día de Diciembre*”. “*Romanza*”. “*A la memoria de mi madre*”. “*Poesía de Carlos Villafañe*”. “*Música de José Rozo Contreras*”. *Reducción para piano (del autor).*
- 6) **Ddd3.**: (Bogotá, CDM). Partitura manuscrita de 12 páginas sin fecha ni datos del copista. Partitura general para orquesta: flauta (2), oboe (2), corno inglés, clarinete (2), fagotes (2), corno en Eb (4), trompetas (2), trombones (2), trombón bajo, timbales, campanas tubulares, celesta, arpa, voz, violines (2), viola, violonchelo y contrabajo. Página del título: *Día de Diciembre. Romanza para voz y orquesta. (A la memoria de mi madre). Poesía de Carlos Villafañe*. *Música de José Rozo Contreras.*

6. Fuentes literarias

DddP. *Día de diciembre* (poema). Carlos Villafañe. En: *Cuadernillo de poesía colombiana* N° 63.

7. Descripción de las fuentes literarias

Carranza, Eduardo. «Cuadernillos de poesía Colombiana. No. 63 - Carlos Villafañe». *Revista Institucional | UPB*, vol. 24, n° 85 (enero – abril 1960), 10. Consultado abril 4 de 2023. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/revista-institucional/article/view/3326>.

8. Texto

Día de diciembre

(1949)

Música de José Rozo Contreras.

Poema de Carlos Villafañe.

Este sol, este cielo y este día
Y estos árboles plenos de verdura
Y esta mañana azul y esta llanura
En donde Dios enciende su alegría.

Estos campos en flor y esta ardentía
Del sol primaveral y la dulzura
De la campana que en la tarde pura
Deshoja en blanda voz l'Ave María.

Todo está como ayer, todo la nombra:
El árbol fértil de tupida sombra,
La misma luna con la misma estrella,
Y bajo el sueño de los verdes sauces
El agua azul en los floridos cauces
También la nombra... pero falta ¡Ella!

Se trata de un poema de catorce versos endecasílabos divididos en dos cuartetos y 2 tercetos, es decir, que el poema es un soneto de estructura clásica. Los cuartetos tienen rima consonante ABBA y los tercetos CCD EED siguen la estructura del soneto francés. Este tipo de soneto fue popular en la poesía latinoamericana de las primeras décadas del siglo XX, usado en especial por los poetas del modernismo.

De acuerdo con el análisis de este tipo de poemas, en un soneto la primera estrofa enuncia el tema del soneto y la segunda, desarrolla el planteamiento del tema. La tercera y cuarta estrofa se encargan de reflexionar y/o profundizar en el tema y la última, es decir, la cuarta estrofa, ofrece una conclusión.

La primera estrofa inicia con un canto a la naturaleza: reflejado en palabras como *verdura*, *sol* y *llanura*. En la segunda estrofa siguen los vocablos referentes a la naturaleza: *campos* en *flor*, *sol* *primaveral*. Por la descripción podemos afirmar que se trata de un poema que canta al tiempo *primaveral* y que está situado en un lugar que no es *montañoso*, lo que tendría sentido ya que el poeta le canta constantemente a su región natal, el *Valle del Cauca*.

Observamos que en los dos últimos versos, tanto de la primera como de la segunda estrofa, hay una alusión a la divinidad: “Dios enciende su alegría” y “deshoja en blanda voz el Ave María”. Encontramos también en este último verso una sinestesia “Deshoja en blanda voz” que remite al sonido de una campana en el verso tres, es decir, que el paisaje natural se ve ahora complementado con el sonido de una campana que invita en la tarde al rezo del Ave María.

En los dos tercetos el tema se matiza y el canto a la naturaleza se ve alternado con una presencia, como anuncia el verso 1 del primer terceto: “todo la nombra” y el verso final “pero falta ella”. En estos dos tercetos podemos entonces notar la ausencia de su amada, lo que pone en contraste las dos partes del poema, es decir, en la primera parte -en los cuartetos- se canta a la naturaleza *primaveral* y en la segunda- en los tercetos- se canta a la amada ausente cuya ausencia se enuncia apenas en el último verso, lo que le da un final contundente. Pese a que la naturaleza sigue siendo fértil: “el árbol fértil de tupida sombra”, “el agua en los

floridos cauces” la amada no está presente, lo que menguaría la felicidad del poeta. No obstante, el poema se centra en la descripción de una naturaleza bella.

Destacan la aliteración en el tercer verso del primer terceto: “la misma luna con la misma estrella” y los epítetos: verdes sauces, agua azul, floridos cauces del último terceto. En resumen, podemos decir que se trata de un soneto tradicional que sigue la forma francesa y que canta a la naturaleza en los cuartetos; gira y matiza la ausencia de la amada en los dos tercetos. Bejarano Díaz afirma que en este poema “el paisaje primaveral lleno de luz, de color y de aromas en vez de penetrar en su alma para saturarla de alegría, le infunde el dolor amargo de la ausencia”¹⁵, es decir, como se enunció antes, hay una oposición entre los elementos: paisaje primaveral versus dolor de la ausencia.

El poema parece ser uno de los más conocidos de este escritor vallecaucano. Eduardo Carranza se refiere a esta obra como un soneto con “sosegado movimiento”¹⁶ que tipifica la poesía de Villafañe: “se entretejen, bellamente, naturaleza añorada y amor nostálgico de la mujer”¹⁷.

Carlos Villafañe fue un poeta colombiano perteneciente a “La gruta simbólica”. Su poesía está entre la estética romántica y simbolista, predomina el tema amoroso y el paisaje. Se le considera un “poeta del amor y del paisaje” y cantor del “paisaje nativo”, como indica Bejarano Díaz en “El poeta y su tierra”¹⁸. El poeta nació en el Valle del Cauca en 1881; su poesía se publicó en distintos periódicos y fue recopilada en un volumen que salió a la luz en 1943. El poema analizado en estas líneas figura en la primera parte de los poemas de dicho volumen en la parte titulada “De otros tiempos”. Elegías, Poesía y paisaje y Poemas ligeros son las otras partes de dicho volumen.

¹⁵ Bejarano Díaz, Horacio. «Carlos Villafañe». *Revista Institucional | UPB* 23, n.º 84 (septiembre-diciembre de 1959): 285. Consultado el 4 de abril de 2023. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/revista-institucional/article/view/3329>.

¹⁶ Carranza, Eduardo. «Carlos Villafañe». *Boletín Cultural y Bibliográfico* 4, n.º 9 (1961): 843. Consultado el 4 de abril de 2023. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/6197.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Bejarano. *Op. cit.*, 284.

De acuerdo con Eduardo Carranza, Villafañe es un poeta equilibrado, ni parnasiano, ni posromántico. Se trata de una poesía que se destaca por “su decoro formal, por su esbelta factura, por su elegancia expresiva”¹⁹, se pueden encontrar influencias de poetas como Eduardo Castillo, Rubén Darío o Amado Nervo. En sus obras se destacan los que tienen forma de soneto, Carranza se refiere al poeta vallecaucano como un “sonetista afortunado”²⁰.

El poeta Villafañe también fue un cronista destacado en su época; sus crónicas taurinas eran muy reconocidas por los bogotanos. Publicaba sus artículos usando el seudónimo “Tic-Tac”. Sus textos critican con un lenguaje incisivo e irónico la vida política de Bogotá de las dos primeras décadas del siglo XX. Muy conocido entre intelectuales, políticos y artistas colombianos de su tiempo. Fue amigo personal del presidente Marco Fidel Suárez y del artista vallecaucano Omar Rayo.

Finalmente, conviene resaltar que antes de este trabajo compositivo de Roza Contreras, otros dos de los poemas de Villafañe también fueron objeto de otro célebre compositor colombiano; hablamos del vallecaucano Pedro Morales Pino (1863 – 1926), quien musicalizó en ritmo de *danza* andina colombiana los poemas “Onda fugaz” y “Divagación”. Estas dos obras serían estrenadas en el Teatro Municipal de Bogotá el 27 de mayo de 1915 por el afamado dueto vocal Willis y Escobar, quienes así mismo grabarían el último en mención para el sello Víctor en 1919²¹.

11.2 NOTAS CRÍTICAS

Tabla 7

DÍA DE DICIEMBRE: comentario crítico, variaciones y observaciones

Compas/sección	Piano	Voz	Lectura de fuentes, observaciones y correcciones
1 – 2	•		En Ddd1. no hay indicación de ligado ni de pedal. Tomando en cuenta Dddd2. hemos puesto la indicación de ligado además de la indicación de

¹⁹ Carranza. *Op. cit.*, 843.

²⁰ *Ibid.*, 844.

²¹ Jaime Rico Salazar, *La canción colombiana: su historia, sus compositores y sus mejores intérpretes* (Bogotá: Editorial Norma, 2004), 54.

			pedal, para mayor claridad interpretativa.
3	•	•	Ni en Ddd1. ni en Ddd2. hay indicación dinámica al inicio del regulador. En Ddd3. la indicación va de <i>mf</i> a <i>p</i> pero obviamente hay que tomar en cuenta la textura orquestal. Así las cosas, en esta edición se ha asignado <i>f</i> tomando en cuenta que se ajusta más a este formato instrumental y da mayor claridad a la interpretación.
3	•		Ni en Ddd1. ni en Ddd2. hay indicación de pedal. En esta edición se ha puesto este signo para mayor claridad interpretativa.
14	•		Ídem
20	•		Ídem
22	•		En Ddd1. aparece omitido el becuadro del <i>mi</i> , lo cual, evidentemente, parece ser un descuido del editor, ya que esta alteración sí está ubicada en Ddd2. y Ddd3. por esta razón en esta edición hemos decidido dejarla.
24	•		En Ddd1. aparece un bemol sobre el <i>la</i> ; no obstante, cotejando Ddd2. y Ddd3. se puede constatar que el bemol corresponde al <i>sol</i> . Por esta razón en esta edición se ha ubicado en su respectivo sitio.
25 – 27	•		Ni en Ddd1. ni en Ddd2. hay indicación de pedal. En esta edición se ha puesto este signo para mayor claridad interpretativa.
27	•		En Ddd1. aparece un bemol sobre el <i>si</i> (blanca); no obstante, cotejando Ddd2. y Ddd3. allí debe aparecer realmente un becuadro. Por esta razón en esta edición esta indicación aparece en su respectivo sitio.
29	•		En Ddd1. el <i>f</i> aparece escrito en la última corchea del compás 28; no obstante, cotejando Ddd2. y Ddd3. esta indicación aparece ubicada al inicio del compás 29, tal y como en esta edición hemos decidido dejarla.
38 – 39	•	•	En ninguna de las fuentes consultadas se especifica alguna indicación dinámica después de los signos de <i>diminuendo</i> y <i>crescendo</i> . En esta edición se han agragado

Exaltación

Marcha
1838

Texto de
Andrés Bardo Tovar

Música de
José roso Contreras

Moderato $\text{♩} = 63$

Li-rio so-na y jes - us; ho - ja de a - can - so en el

con molto delicata

so - to ca - mí - no de mi vi - de; trans - lí - gu - ra - da su - ro - ra pre - sen

ti - da en ho - ras de do - lor y de - sen - cen - so.

2
14

mf *rit.*

E - res ri - mo y pié - dad e - res el can - so que a per - do - nar — y que a ol - vi - dar con -

mf *rit.*

17

pp *rit.*

vi - da: que im - por - tan los ren - co - res de la he - ri - da que san - gra en el ve -

pp *rit.*

20

mf *a tempo*

ne - zo de mí lla - to? Sur -

mf *appassionato a tempo*

24 *più mosso e agitato* *crem.* *a tempo e pomposo*

gís-te tras la no-che cual lu - ce - ro que a la lu - na se - ña - la se sen -

27 *crem.* *opere*

de - ro y bei-lla en el crís-tal de la al-bo - ra - da pa - ra e - sal -

30 *2*

tar sus-jer lo que yo quie - ro; pa - ra e - le - gir — mi a - mor, lo que pre -

4
33

canto *poco rit. e molto sentito*

de - ro e.i-la-mi - nar — de paz nos- tra jor - na - da.

canto *poco rit. e molto sentito*

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line starts with a measure rest, then has notes for 'de - ro e.i-la-mi - nar — de paz nos- tra jor - na - da.' The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands. The second system continues the vocal line with a long note for 'mi.' and the piano accompaniment. Performance markings include 'canto' and 'poco rit. e molto sentito' above and below the staves.

Exaltación

Lirio rosay jazmín;
hoja de acanto en el roto camino de mi vida;
transfigurada aurora presentida
en horas de dolor y desencanto.

Eres ritmo y piedad
eres el canto que a perdonar y que a olvidar convida:
Que importan los rencores de la herida
que sangra en el veneno de mi llanto?

Surgiste tras la noche cual lucero
que a la luna señala su sendero
y brilla en el cristal de la alborada
para exaltar mujer lo que yo quiero;
Para elegir mi amor, lo que prefiero
e iluminar de paz nuestra jornada.

12.1 APARATO CRÍTICO

1. Obra

Exaltación.

2. Abreviaciones

V.: Voz.

P.: Piano.

CDM.: Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

3. Numeración de compases

Ninguna de las versiones analizadas y utilizadas como fuente documental presenta número de compases. Para esta edición se ha incluido la numeración respectiva.

4. Fuentes musicales

8) **Ex1.**: Manuscrito [s.f.].

5. Fuentes literarias

Ninguna en donde figure el texto de manera independiente.

6. Descripción de las fuentes musicales

7) **Ex1.**: (Bogotá, CDM). Partitura manuscrita de 3 páginas sin fecha. Copista: Antonio J. Bedoya. Página del título: *Exaltación. Romanza. Textos de Andrés Pardo Tovar. Música de José Rozo Contreras.*

7. Fuentes secundarias

En el transcurso de esta investigación no se hallaron otras fuentes complementarias a esta obra.

8. Texto

Exaltación

(1958)

Música de José Rozo Contreras.

Poema de Andrés Pardo Tovar.

Lirio rosa y jazmín; hoja de acanto
en el roto camino de mi vida;
transfigurada aurora presentida
en horas de dolor y desencanto.

Eres ritmo y piedad eres el canto
que a perdonar y que a olvidar convida:
¿Qué importan los rencores de la herida
que sangra en el veneno de mi llanto?

Surgiste tras la noche cual lucero
que a la luna señala su sendero
y brilla en el cristal de la alborada

para exaltar mujer lo que yo quiero;
para elegir mi amor, lo que prefiero
e iluminar de paz nuestra jornada.

Este poema tiene una estructura inusual, no obstante, sigue la estructura rítmica de tipo endecasílabo; lo que hace pensar que se trata de un soneto con rima ABBA ABBA CCD CCD. No obstante, no podemos concluir si se trata de una versión escrita directamente para ser musicalizada o Pardo Tovar la había escrito con otro fin, sin embargo, presentamos aquí la propuesta del poema en forma de soneto.

En el primer cuarteto se presenta la situación. El poeta ha tenido diversas dificultades en su vida: “en el roto camino de mi vida”, y “horas de dolor y desencanto”, no obstante, presiente que algo pasará.

En la segunda estrofa el poeta se dirige a alguien más: “Eres ritmo y piedad eres el canto” que contrasta con los sentimientos que el autor trae consigo: rencores, llanto. En el segundo verso nos indica que esta presencia, que compara con el ritmo y el canto, invita a perdonar y a olvidar. Es decir, le ayuda a cambiar la mirada que el poeta tiene acerca de su vida y le abre nuevas oportunidades para no pensar en las heridas que lleva consigo. Aunque no se dice de forma explícita, podría suponerse que el poeta no ha llevado una existencia feliz y ha sido traicionado y todavía no se ha recuperado “rencores de la herida que sangran en el veneno de mi llanto”.

Los dos tercetos ayudan a comprender mejor la intención del poema “Exaltación”; en los versos del primer terceto encontramos cómo el poeta dice que esta persona apareció para, como el lucero, brillar y señalarle el camino a la luna. Podemos entender que está agradeciendo a esta persona por llegar e indicarle un camino diferente a seguir.

La última estrofa anuncia quién es la persona a quien se exalta: se trata de una mujer que le ha permitido al poeta continuar un sendero distinto, con amor y armonía, en un camino que ya no seguirá solo, sino al contrario lo hará en pareja: “nuestra jornada”.

El poema tiene varias metáforas y símiles identificados solo hasta el último terceto, refiriéndose a una mujer que ha ayudado a que el hombre deje el camino del dolor y llanto por uno de amor y armonía. El poeta se presenta como solo y perdido, en el segundo cuarteto y primer terceto se dirige a un tú, y, por último, cierra el poema con un “nosotros”. Lo que indicaría, como dice el poema, que sobre el rencor el autor elige y prefiere el amor. Finalmente, el símil principal lo encontramos en el primer terceto “surgiste tras la noche cual lucero”, que indica cómo la aparición de la mujer es un cambio de vida para el mismo.

12.2 NOTAS CRÍTICAS

Tabla 8

EXALTACIÓN: comentario crítico, variaciones y observaciones

Compas/sección	Piano	Voz	Lectura de fuentes, observaciones y correcciones
7	•		En esta edición hemos asignado la indicación de pedal para mayor claridad interpretativa.
11	•		En Ex1. aparece el signo de <i>diminuendo</i> ; en esta edición lo hemos omitido por considerarse innecesario.
12	•		En Ex1. no aparece indicación dinámica para este compás. En esta edición hemos asignado <i>mp</i> debido a la correlación con los dos primeros compases de la obra.
16	•		En esta edición hemos asignado la indicación de pedal para mayor claridad interpretativa.
34		•	La indicación de <i>cresc.</i> solo aparece indicada en Car1. Por ende se ha asignado en esta edición.
30	•	•	En Ex1. no hay indicación dinámica después de los signos de <i>cresc.</i> y <i>dim.</i> En esta edición se ha asignado respectivamente <i>ff</i> y <i>p</i> a este compás para mayor claridad interpretativa.
33 – 34	•		En Ex1. aparecen indicados los signos de <i>cresc.</i> y <i>dim.</i> no obstante, en esta edición consideramos que estas indicaciones son poco precisas; por consiguiente, se han reemplazado por indicaciones dinámicas concretas con el fin de dar una mayor claridad interpretativa.

Fuente: Elaboración propia

A Cuello, en espasa, en el día de su muerte

Caracola

Canción

1958

Texto de
Carlos López Narváez

Música de
José rozo Contreras

A *Lento*

The musical score is written for voice and piano. It begins with a piano introduction marked 'A' and 'Lento'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. The vocal line enters at measure 7 with the lyrics: 'El cielo sin una nube, la tierra sin un can-'. The tempo remains 'Lento'. At measure 11, the tempo changes to 'poco ritmato sostenuto', indicated by a 'B' in a box. The vocal line continues with the lyrics: 'maz la mar de sin un lu-ce-ro, y sin una ve-la el mar; la'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, though the bass line becomes more active with eighth-note runs.

B *poco ritmato sostenuto*

El cielo sin una nube, la tierra sin un can -

maz la mar de sin un lu-ce-ro, y sin una ve-la el mar; la

2
13

C

meno *meno rit.* *a tempo*

mar-de-din un lu-ce-ro, y din u-na-ve-la el mar:

19

D

Pa-ra no ver-me ma so-lo le

23

di-je tu nom-bre al mar, y el mar hi-so de su nom-bre lu-ce-ro, ve-la y can-

30 *s* *con molte emozioni è più mosso*

tar; y el mar hi-so de su non-bre la ce-ro ve-la y can - tar.

Caracola

El cielo sin una nube,
la brisa sin un cantar,
la tarde sin un lucero
y sin una vela el mar.

Para no verme tan solo
le dije tu nombre al mar,
y el mar hizo de tu nombre
lucero, vela y cantar.

13.1 APARATO CRÍTICO

1. Obra

Caracola.

2. Abreviaciones

V.: Voz.

P.: Piano.

CDM.: Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

3. Numeración de compases

Ninguna de las versiones analizadas y utilizadas como fuente documental presenta número de compases. Para esta edición se ha incluido la numeración respectiva.

4. Fuentes musicales

9) **Car1.**: Partitura manuscrita fechada en 1958.

10) **Car2.**: Partitura manuscrita fechada en 1958.

5. Fuentes literarias

Ninguna en donde figure el texto de manera independiente.

6. Descripción de las fuentes musicales

8) **Car1.**: (Bogotá, CDM). Partitura manuscrita de 2 páginas fechada en 1958 sin datos del copista (probablemente sea el mismo compositor). Página del título: *Caracola = Canción. Poesía de Carlos López Narváez. Música de José Rozo Contreras. A Cecilia, mi esposa, en el día de su santo. José Rozo Contreras. Bogotá, noviembre 22 de 1958.*

9) **Car2.**: (Bogotá, CDM). Partitura manuscrita de 2 páginas fechada en 1958 sin datos del copista (probablemente sea el mismo compositor) publicada en: Colombia Ilustrada Vol. 1 N°3, julio – diciembre 1970. Editorial: Ministerio de Gobierno Relaciones Públicas de COLTEJER/Pinacoteca Colombiana, Medellín. Página del título: *Caracola. Bogotá, 1958.*

7. Fuentes secundarias

CarLP.: Caracola (canción), Carlos López Narváez - José Rozo Contreras. LP Himnos, canciones y ritmos de Colombia.

8. Descripción de las fuentes secundarias

Caracola (canción), Carlos López Narváez - José Rozo Contreras. En LP **Himnos, canciones y ritmos de Colombia**. Banda Nacional y Coral de profesores del Distrito Especial. Arreglos corales, instrumentación para banda y dirección: José Rozo Contreras. Discos Bambuco, 196? Colección particular.

9. Texto

Caracola

(1958)

Música de José Rozo Contreras.

Poema de Carlos López Narváez.

El cielo sin una nube,
la brisa sin un cantar,
la tarde sin un lucero
y sin una vela el mar.

Para no verme tan solo
le dije tu nombre al mar,
y el mar hizo de tu nombre
lucero, vela y cantar.

López Narváez (1897 – 1971) nació en Popayán donde recibió su educación inicial. Es contemporáneo de Guillermo Valencia y Rafael Maya, dos de las grandes figuras de la poesía colombiana. Fue precisamente Valencia quien lo inició en la poesía: “fueron su voz, su mano y su gesto los primeros que vi alzarse ante mi asombro, desde mi anhelo y sobre mi fe estética para mostrarme los divinos retablos y enseñarme a balbucir los sacros ritmos”²². López se destacó como traductor literario y fue director de la Radiodifusora Nacional, entre otros cargos públicos.

²² Carlos López Narváez, «Algo sobre alguien», *Revista Micro*, n.º 55 (enero 1944): 6.

En cuanto a “Caracola”; se trata de un poema de arte menor, de verso octosílabo con rima ABCB DBEB. El poema se divide en dos cuartetos. En el primero, el poeta nos presenta su situación y en el segundo cuarteto la conclusión, es decir, que las dos estrofas presentan una situación de contraste otorgándole intensidad poética al texto.

El poema se sitúa en un espacio marítimo. Presenta en la primera parte un espacio tranquilo y silencioso, sin nubes, sin canciones, sin luceros y sin barcos, esto lo presenta a través de la repetición de “sin”. En el segundo cuarteto, expone que se siente solo y nos presenta a través de un breve verso la razón de su soledad y es que alguien no está a su lado: “para no verme tan solo / le dije tu nombre al mar”, como respuesta, el mar a través del clamor del poeta, trae los objetos faltantes del primer verso.

En el segundo cuarteto puede interpretarse al mar como medio que mitiga la sensación de soledad del poeta; puede que el sonido del mar, del oleaje, le traiga compañía, y de ahí el título del poema “Caracola”, en alusión a que en la caracola está el eco del sonido del mar. El mar no está contenido allí, sino que el sonido lo evoca. Es decir, en la contemplación del paisaje vacío, sin la presencia de un alguien amado, surge el eco de su presencia: dice el nombre del ausente, y esto modifica el panorama, al menos en un plano metafórico.

El segundo cuarteto termina con la repetición de tres elementos ausentes: lucero, vela y cantar, resaltando así el motivo evocador del poema.

13.2 NOTAS CRÍTICAS

Tabla 9

CARACOLA: comentario crítico, variaciones y observaciones

Compas/sección	Piano	Voz	Lectura de fuentes, observaciones y correcciones
Dedicatoria			En Car2. no aparece dedicatoria. En Car1. ésta aparece en la página de portada. En esta edición se ha decidido ubicarla directamente en la partitura.
6	•		En Car1. y Car2. no aparece indicación dinámica después del <i>cresc.</i> Tomando en cuenta CarLP. Se ha

			asignado a este compás la indicación de <i>f</i> .
6	•		En Car1. y Car2. aparece el signo de <i>dim</i> . No obstante en CarLP. esta regulación dinámica no se hace; se mantiene el <i>f</i> hasta el inicio del compás 8. En esta edición hemos considerado que esta indicación es mucho más cercana al discurso musical que plantea esta sección, por tal razón ha quedado indicado de esta forma.
13	•		En Car1. y Car2. no hay indicación dinámica después del <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>f</i> a este compás para mayor claridad interpretativa.
29		•	La indicación de <i>cresc.</i> solo aparece indicada en Car1. Por ende se ha asignado en esta edición.
30	•	•	En Car1. y Car2. no hay indicación dinámica después del <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>f</i> a este compás para mayor claridad interpretativa.

Fuente: Elaboración propia

BIBLIOGRAFÍA

Arciniegas, Ismael Enrique. *Antología poética*. Quito: Artes Gráficas, 1932.

Arias, Albeiro. «Poesía del Tolima (1905-1955): bibliografía y panorama de autores». Tesis de maestría en Literatura. Universidad Tecnológica de Pereira, 2012. <https://poesiadeltolima.wordpress.com/3-panorama-de-autores/3-5-juan-lozano-y-lozano-un-nuevo-no-tan-nuevo/>.

Bejarano Díaz, Horacio. «Carlos Villafañe». *Revista Institucional* | UPB, vol. 23, n° 84 (septiembre – diciembre de 1959), 284 - 294. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/revista-institucional/article/view/3329>.

_____ «Ismael Enrique Arciniegas (1865-1938)». *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, vol. 8, n° 01(1965), 48 – 60. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/5219.

Bermúdez, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*. Bogotá: FVNDACIÓN DE MVSICA, 2000.

Carranza, Eduardo. «Carlos Villafañe». *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, vol. 4, n° 09 (1961), 843 - 844. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/6197

Cortés Polanía, Jaime. *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día (1924 – 1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos, 2004.

Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «Biografía de Ismael Enrique Arciniegas». En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, España: 2004. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/arciniegas_ismael.htm.

González Espinosa, Jesús Emilio. *La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco durante el siglo XIX*. Pamplona, Colombia: Editorial Universidad de Pamplona, 2012.

Henaó Mejía, Gabriel. «Cuadernillos de poesía Colombiana. No. 66 - Juan Lozano y Lozano». *Revista Institucional | UPB*, vol. 25, n° 88-89 (enero – diciembre 1961). <https://revistas.upb.edu.co/index.php/revista-institucional/article/view/3263>.

López Narváez, Carlos. «Algo sobre alguien». *Revista Micro*, n° 55 (enero 1944), 6 - 7.

Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1991.

Pardo Tovar, Andrés. *La cultura musical en Colombia*. (Historia extensa de Colombia, vol. XX, tomo 6). Bogotá: Ediciones Lerner, 1966.

Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: ABC, 1963.

Rico Salazar, Jaime. *La canción colombiana: su historia, sus compositores y sus mejores intérpretes*. Bogotá: Editorial Norma, 2004.

Rozo Contreras, José. *Memorias de un músico de Bochalema*. Cúcuta: Imprenta Departamental, 1960.

Salgado Pabón, Sergio Andrés. «Revista Azul (1919) de Juan Lozano y Lozano: otra publicación olvidada de la generación de Los Nuevos». Ponencia presentada en el XIX Congreso de la Asociación de Colombianistas. Colombia: Tradiciones y rupturas, realizado en la Universidad de Antioquia y en la Universidad EAFIT (Medellín, 1 - 3 de julio de 2015). https://colombianistas.org/wordpress/wpcontent/themes/pleasant/biblioteca%20colombianistas/03%20ponencias/19/Salgado%20Pabon_Sergio%20Andres_ponencia.pdf.

Vega, Fernando de la. «Cuadernillos de poesía Colombiana No. 11 - Ismael Enrique Arciniegas». *Revista Institucional | UPB*, vol. 7, n° 23 (octubre – diciembre 1941). <https://revistas.upb.edu.co/index.php/revista-institucional/article/view/4582>.



José Rozo Contreras, *Victoria* [primera página], 1922, Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá. Fotografía de Jesús E. González. .

CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACION MUSICAL
COLOMBIANA

A TE...

ROMANZA PER CANTO E PIANO

Parole di SILVIO PALMIERI
Versione Spagnuola di R. SAENZ

Musica di

J. ROZO CONTRERAS

L. 5

*Para la celebre pianista
y gentil amiga escripta
Lucia Pérez, cariñosamente.*

*J. Rozo Contreras
Bogotá, noviembre de 1931*



EDIZIONI F.^{LLI} DE SANTIS
Ditta Alberto De Santis
ROMA - Corso Umberto I, N. 450

José Rozo Contreras, *A te...* [primera página], 1929, Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá. Fotografía de Jesús E. González.



José Rozo Contreras, *Madre* [primera página], [s.f.], Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá. Fotografía de Jesús E. González.

PAGINA



MUSICAL

MARIA

ROMANZA. A HELENITA MALLARINO.

Parole di
FRANCESCO DE NARDO

Música di
J. ROZO CONTRERAS

Andantino.

Canto

Quan-do per ca-so a fian-co tu mi

Pianoforte

rit. a tempo

pas-si Ri-den-te in vi-so, co-me un vi-vo fio-re; Quan-do

rit. a tempo.

José Rozo Contreras, *María* [primera página], [s.f.], Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá. Fotografía de Jesús E. González.

ROMANZA PARA PIANO POR EL CELEBRE MAESTRO SANTANDERIANO JOSÉ ROZO CONTRERAS

Andante sostenuto

En el beo cal del pozoteviun di a. Fra

Andante sostenuto *a tempo* *piu mosso*

gancias en el huertay man po sas. Y tu cas tahemosu san re i a en tres madre sel vas y las ro las

Andante sostenuto *a tempo* *piu mosso*

rit *a tempo* *piu agitato*

bellay soli ta y de la

calor *cresc*

tar de al cla ros cu negi guo pare ci as la hi ja de Se ma rie

calor *cresc*

En la vi ñe la de un miselan ti guo. Y tu cas tahemosu san re

Andante sostenuto *a tempo* *molto rit* *a tempo*

i a En tres madre sel vas y las ro sas, madre sel vas y las ro sas.

Andante sostenuto *a tempo* *molto rit* *a tempo*

José Rozo Contreras, *En el brocal*, 1934, Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.
Fotografía de Jesús E. González.

"Día de Diciembre." Romanza. José R. Contreras.

Andante mosso

CENTRO CULTURAL
 DOCUMENTATION MUSICAL
 CULTURA

Voce.

mf

Es-te sol es-te

cie-lo yes-te di-a yes-tos ar-bo-les

flie-nos de ver- da yes-ta ma-ña-na

cresc. f
 -zul yes-ta lia-ni-ra en don-de Dios en-cien-de sua-le

cresc. f
 ella ella ella ella

José Roza Contreras, *Día de diciembre* [primera página], [s.f.], Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá. Fotografía de Jesús E. González.

Tardo Cover. EXALTACION (1) Jose Roza Contreras. 1914-1932
Romanza.
 Moderato Molto (♩ = 63)

Li-rio ro-say jaz-min; ho - ja dea
 can-to en el ro - to ca-mi-no de mi vi - da; trans-fi - gu -
 ra - do all-to-ra pre-sen-ti - da en ho-ras de do - lor y de sen -
 can - to. E - res rit - mo y pie - dad è - res el

Con molta delicatezza
oppure cresce.
cresc.
dim. P
oppure

José Roza Contreras, *Exaltación* [primera página], [s.f.], Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá. Fotografía de Jesús E. González.

reción
 ARTES
 Nacional

Caracola
 Bogotá, 1958

CENTRO COLOMBIANO
 DOCUMENTACIÓN
 CULTURAL

completo
Senzimento
 P *el* Cielo no me da, la brisa sin un can - tar, la

P *zar-de* sin un lu-ce-ro, Y sin u-na ve-la el mar; la

cresc.
cresc.
 P *zar-de* sin un lu-ce-ro, Y sin u-na ve-la el mar.

mezzo *poco rit.* *al tempo*
 P *zar-de* sin un lu-ce-ro, Y sin u-na ve-la el mar.

Ped. * Ped. * Ped. *

José Roza Contreras, *Caracola*, 1958, Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá. Fotografía de Jesús E. González.

LOS AUTORES

Jesús Emilio González Espinosa

jesusemilio@unipamplona.edu.co

ORCID: 0009-0009-0091-7488

Es licenciado en Pedagogía Musical por la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, donde estudió guitarra clásica con el maestro Gentil Montaña. Durante su formación, fue guitarrista, compositor y arreglista en agrupaciones de música andina colombiana, participando en múltiples conciertos a nivel nacional. En 1998 ganó el concurso nacional de interpretación musical en la modalidad de guitarra solista en Neiva, lo que le permitió presentarse en diversas salas del país.

Posteriormente, se trasladó a España para perfeccionar sus estudios en guitarra, dirección orquestal y musicología. En 2006 obtiene su doctorado en Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona, con una tesis sobre la música andina colombiana del siglo XIX. Ha publicado dos libros sobre este tema y ha participado en encuentros académicos en América y Europa.

Como guitarrista, ha ofrecido conciertos en importantes salas de Bogotá y en otros países. Ha obtenido tres premios nacionales de composición y otros reconocimientos en música andina. Actualmente, dirige el Ensamble Monteadentro y es profesor de guitarra clásica en la Universidad de Pamplona, donde integra el grupo de investigación en Música, Educación, Cultura y Sociedad.

Sergio Andrés Torres Ruiz

sergio.torres3@unipamplona.edu.co

ORCID: 0000-0003-2110-5605

Es Maestro en Música y Magíster en Educación, bajista, compositor y docente nacido en El Socorro, Santander. Inició su formación con el maestro Benjamín López Niño y continuó en la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB), donde se especializó en bajo eléctrico con Álvaro Martín Gómez Acevedo y en composición con Rubén Darío Gómez, graduándose

Cum Laude en 2010. En 2018 obtuvo su maestría en Educación con tesis laureada por su investigación sobre la enseñanza del bajo eléctrico basada en ritmos folclóricos colombianos. Como resultado, publicó el libro *Colombia en Clave de Fa* en 2021 con el Sello Editorial de la Universidad de Pamplona, trabajo que le ha permitido ser ponente en eventos nacionales e internacionales.

Ha complementado su formación en armonía, composición e improvisación con cursos en el Berklee College of Music. Ha sido bajista en agrupaciones de rock, jazz y folclor colombiano, como Ensamble Cinco Cuartos, Na' Morales y Ensamble Tres pa' Tres, participando en festivales y concursos nacionales. Entre 2012 y 2016 integró Septófono, con quienes grabó dos discos y recibió múltiples reconocimientos en prestigiosos festivales musicales a nivel nacional.

Desde 2016, se desempeña como docente en la Universidad de Pamplona y, desde 2019, en la Corporación Universitaria Minuto de Dios. Actualmente, es bajista y arreglista del Ensamble Monteadentro, con el que ha representado a Colombia en festivales en México, Ecuador y su país natal.



José Rozo Contreras
(1894 – 1976)

*Dibujo al carboncillo de Emilio
González A.*
(colección particular)

La producción compositiva de José Rozo Contreras ha gozado del aprecio del público, de la crítica musical colombiana y ha sido un repertorio siempre vigente en el panorama interpretativo del país. Del grupo de obras que conforman su corpus artístico tiene un notable significado su trabajo para voz y piano, el cual está conformado por 2 canciones y 6 romanzas, producción que hace parte fundamental de la literatura lírica colombiana. Pero a pese a su popularidad y a su continua presencia en recitales de cantantes profesionales y en formación, acceder a este repertorio es sumamente complicado pues la mayoría de estas obras aún permanecen en manuscrito y otras que lograron publicarse, hace ya bastante tiempo, no tienen ningún tipo de circulación editorial actual. Es por ello, que este trabajo investigativo desarrollado al interior de la Convocatoria Interna de Banco de Proyectos 2021 de la Universidad de Pamplona, se propuso como objetivo compilar en un único volumen la obra para voz y piano de Rozo Contreras bajo el concepto musicológico de la *edición crítica*.

Así pues, cada una de las composiciones aquí incluidas tendrá una partitura en óptimas condiciones editoriales, su respectivo aparato crítico, una descripción completa de las fuentes documentales utilizadas y un análisis del texto poético. Todo esto con el fin de proporcionar algunas herramientas teóricas que puedan ilustrar mejor cada pieza e incidir en su interpretación.

ISBN (Digital): 978-628-7656-56-7