Edición crítica de la

*Sonata para violín
y piano en re mayor*

de

Luis Carlos
Figueroa

Julián Montaña Rodríguez

Edición crítica de la
*Sonata para violín
y piano en re mayor*
de
Luis Carlos
Figueroa

Julián Montaña Rodríguez

LIBRO DE INVESTIGACIÓN

Montaña Rodríguez, Julián

Edición crítica de la Sonata para violín y piano en re mayor de Luis Carlos Figueroa / Julián Montaña Rodríguez; revisión de partituras y notas críticas Julián Montaña Rodríguez, Diana Marcela Rodríguez Vivas, Pedro Mejía – Bogotá: Universidad Sergio Arboleda. Escuela de Artes y Música. Proyecto del grupo de investigación “Creación Artística y Acción Cultural”, 2018 88 p.

ISBN: 978-958-5511-37-8 (rústica)

ISBN: 978-958-5511-38-5 (.pdf)

1. MÚSICOS COLOMBIANOS 2. SONATAS (VIOLÍN Y PIANO) – PARTITURAS 3. FIGUEROA, LUIS CARLOS – BIOGRAFÍA 4. FIGUEROA, LUIS CARLOS – COMPOSICIONES MUSICALES - PARTITURAS 5. FIGUEROA, LUIS CARLOS – CRÍTICA E INTERPRETACIÓN I. Rodríguez Vivas, Diana Marcela II. Mejía, Pedro SCDD 780.9861 ed. 22

**Edición crítica de la Sonata para violín y piano
en re mayor de Luis Carlos Figueroa**

© Universidad Sergio Arboleda

Escuela de Artes y Música

© Luis Carlos Figueroa

Julián Montaña Rodríguez

Diana Marcela Rodríguez Vivas

Pedro Mejía

ISBN: 978-958-5511-37-8 (*rústica*)

ISBN: 978-958-5511-38-5 (*.pdf*)

Edición: Diciembre de 2018.

Fondo de Publicaciones de la Universidad Sergio Arboleda.

Calle 74 No. 14-14.

Teléfono: (571) 325 7500 ext. 2131/2260.

Bogotá, D. C.

www.usergioarboleda.edu.co

Queda prohibida toda reproducción por cualquier medio sin
previa autorización escrita del editor.

El contenido del libro no representa la opinión de la
Universidad Sergio Arboleda y es responsabilidad del autor.

Edición:

Diana Patricia Niño Muñoz

Deisy Janeth Osorio Gómez

Dirección de Publicaciones Científicas

Corrección de estilo:

Logomante, industrias de la creatividad y el lenguaje

Diego Ávila Jacobo

Cristina Jáuregui Piñeros

Director del Fondo de Publicaciones:

Jaime Arturo Barahona Caicedo

jaime.barahona@usa.edu.co

Diagramación musical:

Carlos Alberto Durán

caduranz0810@gmail.com

Diseño y diagramación:

Taller Agosto

www.talleragosto.com

Impresión:

DGP Editores

Bogotá, D.C.

Tabla de contenido

Introducción **9**

Prólogo de Mario Gómez-Vignes **11**

Luis Carlos Figueroa y su *Sonata para violín
y piano en re mayor* **15**

El pianista, el compositor, el director y el gestor **15**

La *Sonata para violín y piano en re mayor* en la obra
de cámara de Figueroa **20**

La Sonata **21**

Interpretaciones y grabación **23**

Edición crítica **26**

Lista de referencias **28**

Notas críticas **35**

A ellos

Luis Carlos Figueroa (1923) es uno de los personajes más destacados de la música académica del siglo XX en Colombia. Sus aportes como intérprete, compositor, director, gestor y pedagogo fueron determinantes en la consolidación de diversos proyectos musicales de carácter formativo y artístico en Cali. Al igual que otros compositores de la primera mitad del siglo pasado, Figueroa se reconoce por ser un notable exponente del nacionalismo musical y del uso de la estética impresionista.

La formación musical de Luis Carlos Figueroa se destaca por su vinculación a importantes instituciones nacionales e internacionales. Entre 1933 y 1941 realizó estudios superiores de piano en el Conservatorio de Cali (Valle del Cauca, Colombia) con Antonio María Valencia. Entre 1950 y 1959, estudió en París (Francia) en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, en la Escuela César Franck –donde adelantó, entre otros, estudios en composición con Guy de Lioncourt–, y en la Escuela Normal de Música de París. También, estuvo bajo la guía de personalidades como Vitto Frazzi en la Academia Musical Chigiana (Italia).

Como compositor, Figueroa ha configurado un catálogo de obra robusto con más de cien composiciones para diferentes géneros y formatos. Sobresalen sus canciones, su obra para piano, la obra de cámara para instrumentos de cuerda y obras orquestales como el *Concierto para piano y orquesta en la menor* (1986), el *Concertino para flauta, orquesta de cámara y timbales* (1971) y la cantata profana *El Boga, boga, bogando* (1964).

Su labor artística como pianista y director coral y orquestal tuvo lugar sobre todo en Cali. Allí dirigió, entre otras, dos agrupaciones creadas por Antonio María Valencia: la Coral Palestrina y la Orquesta Sinfónica de Cali. Además, en esa misma ciudad, es reconocido por su rol como gestor cultural, fundamental en la creación de la Orquesta de Cuerdas de Cali, conocida después como la Orquesta Sinfónica del Valle, y su participación en la mesa artística de las primeras ediciones del Festival Nacional de Arte.

Luis Carlos Figueroa (1923) is one of the most prominent figures in the XX century classical music in Colombia. His contributions to the musical environment as a pianist, composer, conductor, cultural manager and pedagogue were decisive in the consolidation of various projects in music in Cali, both formative and artistic fields. Like other composers of the first half of the XX century, Figueroa stands out as an important representative of musical nationalism associated with impressionist aesthetics.

Figueroa's musical training includes an important association with well-known local and global institutions. He studied in Colombia between 1933 and 1941 at the Cali Conservatory where he had Antonio María Valencia as his piano teacher. Between 1950 and 1959, in France and Italy in great institutions such as the National Superior Conservatory of Paris for Music and Dance, the César Franck School, the École Normale de Musique de Paris and the Chigiana Musical Academy, under the guidance of personalities like Guy de Lioncourt and Vitto Frazzi.

Figueroa manages to build a robust body of work with more than a hundred compositions for different genres and formats. Standing examples are his songs, his pieces for piano, the chamber works for string instruments and orchestral works such as the *Concerto for Piano and Orchestra in A Minor* (1986), the *Concertino for Flute, Chamber Orchestra and Timpani* (1971) and the profane cantata *El Boga, boga, bogando* (1964).

Despite the fact he performed as pianist, choral and orchestral conductor in different cities of the country, his artistic activity was developed mainly in Cali. There, he conducted, among others, two ensembles created by Antonio María Valencia: the Palestrina Choral and the Symphony Orchestra of Cali. Additionally, as cultural manager, he was very well known during the creation of the Cali String Orchestra, which would later be known as the Symphonic Orchestra of Valle, and as a member of the National Art Festival first editions Board.

Introducción

Esta publicación nace del interés por sumarse a los procesos de rescate del patrimonio documental musical de Colombia que se han emprendido en las últimas décadas, especialmente a aquellos ligados con la música académica del siglo XX. Esta iniciativa de investigación pretende documentar, de manera reflexiva, repertorios importantes en la historia musical del país que han sido escasamente historiados y que, además, tienen acceso y circulación limitada, entre otras cosas, debido a que reposan en archivos privados. Igualmente, busca hacer visibles unas composiciones que corren el riesgo de desaparecer, ya que las condiciones de conservación y resguardo del formato documental no son las más apropiadas.

La *Edición crítica de la Sonata para violín y piano en re mayor de Luis Carlos Figueroa* es resultado de una investigación que desea contribuir a la musicología y a la historiografía musical de Colombia. Desde un principio se buscó ir más allá de la mera divulgación. Se proyectó pasar la frontera de la edición facsimilar o de la transcripción literal del manuscrito (edición tipo urtext) -la práctica común en la edición de música en Colombia-, y aterrizar en una edición crítica donde de manera estructurada se caracterizara la creación y se reflexionara sobre sus rasgos y transformaciones en el tiempo.

Esta edición analítica se compone de dos grandes secciones. La primera es un apartado histórico en el que se incluyen la biografía del compositor y la historia de la composición. A este se suma un aparato crítico que resulta del análisis de la composición y de la comparación de las fuentes musicales revisadas.

En nombre de mis compañeros de trabajo quiero agradecer a todas las personas que con su apoyo hicieron posible esta publicación. Especialmente al maestro Luis Carlos Figueroa por su música, su disposición y el acompañamiento a esta empresa. También, a su esposa Julieta y a su hijo Luis Carlos, por estar siempre prestos a facilitarnos materiales del archivo personal del compositor. Al violinista Juan Carlos Higuíta y a los pianistas Mac McClure y Mauricio Arias por sus oportunas recomendaciones y observaciones. A Ricardo Márquez y a Eliana Echeverry por sus aportes durante el proceso de digitalización. Y finalmente, a la Escuela de Artes y Música de la Universidad Sergio Arboleda por respaldar este tipo de productos de investigación.

Julián Montaña Rodríguez

Prólogo de Mario Gómez-Vignes

Haciendo memoria, recuerdo que mi primer contacto con el maestro Luis Carlos Figueroa fue hace la friolera de cincuenta y nueve años. Yo visitaba Cali por primera vez y me dirigí al Conservatorio en busca de obras para piano de autores colombianos y en especial caleños. El maestro, a la sazón, era el flamante director del plantel y tuvo la gentileza de facilitarme en préstamo una obra de Antonio María Valencia, titulada *Berceuse*. Ese fue el primer contacto que yo tuve con ese autor y jamás se me pasó por la mente que yo escribiría un cuarto de siglo más tarde su biografía.

Pasados los años, nos volvimos a encontrar en mayo de 1968, en Medellín, durante la III Conferencia Interamericana de Educación Musical. Él asistía como delegado del Conservatorio de Cali, en su calidad de director. Yo asistía a las conferencias y talleres como simple invitado, en mi rol de docente del Conservatorio de Música de la Universidad de Antioquia. En aquella ocasión puse en sus manos una de mis obras para orquesta de cuerdas, derivada de un Trío para violín, viola y violoncello del año 1965, titulada *Concerto Grosso*, y que no hacía mucho, en ese nuevo formato, se había realizado el estreno mundial en Río de Janeiro (Brasil).

Al año siguiente, el maestro Figueroa tuvo la amabilidad de llevar a efecto el estreno caleño de mi *Concerto Grosso*, a cargo de la Orquesta de Cuerdas del Conservatorio, el 24 de septiembre de 1969, en el Teatro Municipal, durante el IX Festival Nacional de Arte de Cali, acontecimiento de mucho relieve en aquella época celebrado año a año en la capital vallecaucana. Recuerdo que él con antelación me lo comunicó por carta –que aun conservo–, anunciando el evento e invitándome a hacerme presente en la ciudad. Lamentablemente mis ocupaciones docentes en Medellín me lo impidieron.

En 1974 nos volvimos a encontrar cuando tanto él como yo trabajamos en el Departamento de Música de la Universidad del Cauca, en Popayán. Él viajaba semanalmente a esa ciudad; yo, en cambio, era residente en ella. Hicimos música juntos. Recuerdo una versión lujosísima del *Concerto Brandenburgoés n.º 5* de Johann Sebastian Bach realizada en el Paraninfo de la Universidad con Luz Elvira Espinosa (violín), Jorge Humberto Valencia (flauta) y el maestro en la parte de piano.

Y algo que no quiero dejar de consignar es que, en esos años míos en Popayán, pude devolver las atenciones al apreciado maestro, haciendo su *Concertino para flauta, cuerdas y timbales*, con la Orquesta de Cuerdas del Departamento de Música y Jorge Humberto Valencia en la parte solista.

No recuerdo en este momento cuál escritor de los insignes dijo algo así como: la familiaridad con personajes de renombre y reconocido prestigio (como artistas, pensadores, científicos), que siendo nuestros contemporáneos y habitantes del mismo entorno geográfico, al frecuentarlos, no digamos a diario, pero sí con alguna asiduidad, va generando en su entorno una suerte indeseable de *confianzudez* (perdone el lector este neologismo) mal avenida con la altura artística, en este caso, del personaje. No es,

desde luego, falta de respeto, ni mucho menos, sino una especie de llaneza en el trato que no se aviene con su importancia y valimiento.

Eso, precisamente, ha ocurrido con figuras prestantes de las artes y la literatura en nuestros medios capitalinos y provincianos. Y Luis Carlos Figueroa, en su sencillo y nada ampuloso deambular por estos pagos, ha estado a punto de convertirse en un miembro más de ese grupo preterido.

Ahora bien, cuando ese derroche de confianza se torna un mal endémico, pero no en gentes del común sino practicado por figuras que representan autoridad de orden político o empresarial, ya se convierte en motivo de preocupación para muchos de nosotros. ¿Por qué? Para ellos las artes, las ciencias, las actividades humanas del intelecto que hacen grande, importante y llevadero este mundo, son distractivos secundarios que no merecen tanta atención. Esa actitud despectiva es la que genera ayudas famélicas, presupuestos magros e irrisorios, y por ende, el desinterés hacia las “labores que nacen del espíritu” más la indolencia hacia todo lo que tenga el rótulo de cultura.

Luis Carlos Figueroa no es —como podrían figurarse esos individuos despistados ajenos a los medios artísticos— un señor a quien se le ocurrió la peregrina idea de ser músico en lugar de dedicarse al agio para ganar dinero a manos llenas, perpetuarse en una chanfaina o candidatizarse para concejal “a ver si se nos mejora la situación”. De allí al olvido, a la postergación y a la negligencia, no hay sino un paso. El maestro Figueroa ha sido, en cierta forma, una excepción; varios e importantes son los galardones que ha recibido a lo largo de su carrera. No obstante, no nos llamemos a engaño, todos esos merecimientos han sido recomendados, y por ende conferidos gracias a presiones de gentes “dueñas de un cerebro” que reconocen los valores inherentes a la persona y no a su vacua labia ni a la costumbre abyecta de abrirse paso a punta de codazos.

La obra musical *in toto* que esgrime el maestro Figueroa a la fecha es, en su integridad, patrimonio no ya de Cali, ni del Valle del Cauca, sino de Colombia toda y sus gentes; las gentes de alcurnia que aquilatan y defienden y preservan los bienes que hacen grande a una nación y le confieren identidad, valía y un lugar digno en la historia. La política en manos de los políticos de la hora, con lo desacreditados que están en todo el orbe, no son la imagen neta, conspicua e identificadora de una nación. Cuando se dice España, uno piensa en Cervantes, no en Franco; o en el inenarrable Adolph cuando se menciona a la Alemania de los años treinta del pasado siglo. La impronta imperecedera de un pueblo la estampan los cerebros pensantes no la fuerza bruta.

De aquí se desprende el singular y enorme valor que encierra el presente trabajo del musicólogo Julián Montaña Rodríguez y el equipo de artistas que lo acompañan: la edición crítica de una de las obras del género de cámara de Luis Carlos Figueroa; en el caso presente, su *Sonata para violín y piano en re mayor*. Es un importante comienzo que deberá, así lo espero, tener continuidad con el resto de su obra y, de ser posible, con la producción de todos los compositores de real valía del pasado y del presente en Colombia.

Los tiempos que corren están presenciando el fuerte y bienvenido incremento de las juventudes dedicadas a la música en su mejor expresión. Para ellas son estos esfuerzos editoriales. Un país que no divulga de manera digna, respetuosa y profesional la

música de sus creadores está condenado a vegetar en un vórtice de inútiles repeticiones o en el peor de los casos, al silencio.

La edición de esta Sonata de Figueroa deberá marcar un hito en la historiografía musicológica en Colombia. Me explico, en Colombia hay publicaciones esporádicas de música —no en abundancia, aunque sí se da— pero que ostenten el aditamento de ser comentadas por un profesional, no es algo que se dé silvestre ni mucho menos. Es posible que este rasgo exegetico no ofrezca importancia para algunos, dado que podría interpretarse como algo que se antoja limitado a la exclusiva opinión del autor del comentario; es posible, repito; sin embargo, y esto es lo atendible, su interés radica en que arroja luz sobre la obra, le confiere entidad, presencia y con ello facilita la labor del intérprete.

El trabajo del profesor Montaña, que valoro en toda su importante dimensión, es un ejemplo para las demás instituciones universitarias que están en la tarea de la divulgación cultural. Lástima que en nuestros claustros se albergan con harta frecuencia las dificultades y las limitaciones presupuestales. La altura intelectual de nuestros gobernantes es de tal tamaño que no alcanza a percibir que el intelecto, el saber, la academia, también hacen parte prioritaria de un programa de gobierno *comme il faut*.

Felicito muy de veras al profesor Montaña, a su equipo de colaboradores y, desde luego, y de manera muy destacada, a la Universidad Sergio Arboleda y su Escuela de Artes y Música, que apoyaron tan magno trabajo y permitieron con ello el ser llevado a tan feliz término.

1. Fotografía de Luis Carlos Figueroa tomada en París. Archivo del compositor.

Luis Carlos Figueroa y su *Sonata para violín y piano en re mayor*

Julián Montaña Rodríguez

El pianista, el compositor, el director y el gestor

Luis Carlos Figueroa nació en Santiago de Cali (Valle del Cauca, Colombia) el 12 de octubre de 1923. Su primer contacto con la música, según él mismo lo manifiesta, se dio cuando tenía alrededor de cuatro años. En dicha época reproducía a oído las canciones que sonaban en una pianola que tenía en casa –su tía Angélica Sierra Arizabaleta la había comprado en el almacén de Alejandro Garcés Patiño, para el Colegio de María, del cual era dueña–. La tía Angélica era, además, la persona con la cual convivía Figueroa, puesto que su madre padecía de tifus. Para cuando su sobrino tenía siete años, Angélica decidió contratar a Trini de Sacasas como profesora de piano, con el objetivo de fomentar el interés del niño en ese instrumento. Sin embargo, tras la segunda clase, Sacasas desistió de su labor porque su alumno no se mostraba para nada disciplinado. Ante esto, la tía Angélica optó por recibir las clases ella misma, y poder así enseñarle a Figueroa por su cuenta. Un año después, Luis Carlos empezó a estudiar con René Buitrago de Bermúdez, prima de Antonio María Valencia, quien fue la encargada de prepararlo para el ingreso al Conservatorio de Cali (Quintero, 2015), (Rodríguez, 2006, p. 57) (Roldán, 2016, p. 59).

Figueroa comenzó sus estudios formales en música en 1933, cuando ingresó becado por concurso al Conservatorio de Cali¹. Allí estudió los grados elemental e intermedio de piano con Camilo Correa

y, finalmente, el grado superior con Antonio María Valencia. Asimismo, estudió solfeo, historia de la música, historia del arte, historia de la literatura española, música de cámara, armonía, contrapunto y práctica coral con los profesores Alfonso Borrero Sinisterra, Beatriz O'Byrne, Wolfgang Schneider, Antonio María Benavides, Luis Carlos Espinosa, Armando Romero Lozano y Antonio Llanos² (Roldán, 2016, pp. 66-67).

2. Diploma de Fin de Estudios Superiores obtenido en el Conservatorio de Cali (1941). Archivo del compositor.

En 1939, a sus 16 años y sin abandonar sus estudios superiores, se vinculó como profesor de solfeo del Conservatorio, donde, posteriormente, también se desempeñó como profesor de piano. Figueroa representó a su institución como estudiante y profesor, en varias ocasiones, en recitales a solo, a dos pianos (con otros exestudiantes destacados), e incluso compartió escenario con Valencia tanto en Cali como en otras ciudades del país.

De esa época sobresalen los siguientes conciertos: el que ofreció junto a la Coral Palestrina en el Congreso Nacional de Música en Ibagué en 1936; su primer concierto como recitalista en Cali en 1941³ (Gärtner y Moncada, 2006); el concierto junto a Mary Fernández y Antonio María Valencia en Medellín en 1944 (Sociedad Amigos del Arte, 1944); y el recital en la Sala Beethoven del Conservatorio de Cali el 23 de

1 Antonio María Valencia fundó el Conservatorio de Cali en 1932. Inicialmente el Conservatorio contó con apoyo del municipio, pero en 1936 pasó a manos del departamento, tal como consta en la ordenanza n.º 8 de ese año, de la Asamblea del Valle del Cauca. Esta ordenanza cambió también el nombre de la institución por "Conservatorio de Cali. Escuela Departamental de Bellas Artes". Luego de la muerte de Valencia, como homenaje a este compositor y pianista, el Conservatorio de Cali recibió el nombre de "Conservatorio de música Antonio María Valencia".

2 Según el Diploma de Fin de Estudios Superiores, Figueroa asistió a los siguientes cursos: Gramática musical, Conjuntos vocales, Conjuntos instrumentales (música de cámara) e Historia de la música, obteniendo siempre calificaciones por encima de la media.

3 Figueroa afirma que este concierto se llevó a cabo en el Teatro Municipal. Según el compositor, interpretó la *Tocata y fuga en re menor*, BWV 565 de J. S. Bach y la *Sonata n.º 3 en do mayor*, op. 2 de L. V. Beethoven. Fue también en 1941 cuando Figueroa obtuvo su Diploma de Estudios Superiores en el Conservatorio.

agosto de 1946 (Conservatorio de Cali, 1946)⁴. Este último fue anunciado como el 'primer concierto del eminente pianista caleño' (Figueroa en ese momento tenía 22 años). En el programa de mano de este concierto, Antonio María Valencia hace una mención especial acerca del joven músico:

Para honor de la verdad hay que decir que Figueroa es una personalidad pianística y artística absolutamente excepcional. Hoy se coloca a la vanguardia de los pianistas jóvenes de Colombia; aún más, ya puede medirse, ventajosamente, con muchos de mayor experiencia de Norte y Sur-América, que se dedican al concierto. (Conservatorio de Cali, 1946)⁵

3. Anuncio de prensa de los conciertos ofrecidos por Fernández, Figueroa y Valencia en Medellín en 1944. Fuente: El Pueblo (1944, 3 de septiembre). La embajada artística del Valle. *El Pueblo*.

Los vínculos que Antonio María Valencia tenía con Francia fueron los que, con seguridad, sembraron en Figueroa el interés por especializarse en París, su siguiente y trascendental destino académico. Aunque Figueroa no viajó a la capital francesa sino hasta 1949, la idea de estudiar allí estaba en su mente desde un tiempo atrás, como lo sugiere un texto que

4 Si bien este no fue realmente el primer concierto de Figueroa, así se anunció. Llama la atención, además, la grandilocuencia del título. Figueroa interpretó en esa oportunidad la *Tocata y fuga en re menor, BWV 565* –venía tocándola en público desde 1941–; la *Sonata n.º 3 en fa menor, op. 57, “Appassionata”* de L. V. Beethoven; dos Mazurcas, los Estudios n.º 5 y n.º 7 del op. 25 y el n.º 12 op. 10, estas últimas, obras de F. Chopin; los preludios *La niña de los cabellos de lino* y *La catedral entre la bruma* [sic] de C. Debussy; *Córdoba y Asturias* de la *Suite Iberia* de Albeniz; y finalmente, *Chirimía y Bambuco sotaño* de A. Valencia.

5 Este texto de Valencia fue utilizado con frecuencia en los programas de mano de los conciertos que Figueroa ofreció los siguientes años.

aparece en el programa de mano de un concierto que realizó en 1947:

Se presenta hoy al culto público payanés por primera vez el joven pianista, alumno del Maestro Antonio María Valencia. El pianista Figueroa, que a los 23 años constituye la más grande esperanza artística para los colombianos, viajará en breve plazo hacia la ciudad de París donde terminará sus estudios y alcanzará la más alta culminación como intérprete de la música para piano. (Universidad del Cauca, 1947)

4. Programa de mano de un concierto en el Conservatorio de Cali en 1946. Archivo del compositor.

En 1949, antes de viajar a París, Figueroa ofreció varios recitales y conciertos en Cali: en enero actuó como solista con la Orquesta Sinfónica de Cali (Teatro Municipal, 1949a); unos días después, en el marco del Congreso Eucarístico, dirigió esa orquesta acompañándole a Antonio María Valencia un concierto para piano (Teatro Municipal, 1949b); y finalmente, en julio y octubre ofreció sendos recitales en el Teatro Municipal (Teatro Municipal, 1949c). El recital de octubre fue anunciado como el 'recital de despedida con motivo de su viaje a París'⁶.

Figueroa salió de Buenaventura, en barco, el 4 de febrero de 1950. Luego de una corta escala en Nueva York, retomó su viaje hacia Francia a bordo del transatlántico británico RMS Queen Mary, de Cunard Line. Arribó al puerto de Cherbourg en las costas

6 Con la Orquesta Sinfónica de Cali actuó como solista tocando el *Concierto para piano n.º 3 en do menor, op. 37* de L. V. Beethoven. En el concierto donde Valencia fue solista, dirigió el *Concierto para piano n.º 1 en sol menor, op. 25* de F. Mendelssohn. Y en los recitales de julio y octubre, interpretó un programa similar al de 1946 en Cali.

de Normandía entre el 20 y el 22 febrero de 1950 (Roldán, 2016, p. 102). A París llegó en tren sin haber sido admitido aún en ningún centro de estudios. Una vez establecido, gestionó el ingreso al Conservatorio Nacional de Música. Acompañado por el agregado cultural de la Embajada de Colombia en Francia, Francisco Vernaza, a quien había conocido en Cali, se presentó en el Conservatorio ante el profesor Jean Batallà, de quien Antonio Benavides le había hablado. En la audición de ingreso, Figueroa interpretó la *Balada n.º 1 en sol menor, op. 23*, el *Estudio n.º 12, op. 25* de F. Chopin y, además, la *Rapsodia n.º 2 en sol menor, op. 79* de J. Brahms (Figueroa, comunicación personal, 3 de septiembre de 2016)⁷.

Sus estudios en París fueron posibles gracias a una beca concedida por el gobierno municipal de Cali en 1950, gestionada por Elvira Garcés de Hannaford⁸. Pese al apoyo económico recibido de diferentes instituciones, es importante resaltar que Figueroa llegó a París por sus propios medios, motivado por la ilusión de formarse en la ciudad donde había estudiado su maestro Antonio María Valencia, quien era su principal y más significativo referente musical. Así pues, financió su viaje con el dinero de las cesantías que había recibido por su trabajo en el Conservatorio de Cali.

Además del Conservatorio Nacional de Música, donde obtuvo dos diplomas en piano⁹, Figueroa también estudió en la Escuela Cesar Frank¹⁰. Allí recibió diplomas en música de cámara y armonía

(1951), contrapunto y fuga (1954), composición (1955) y dirección de orquesta (1956). Complementó estos estudios con los cursos de composición que realizó con Vito Frazzi en la Academia Musical Chigiana, una escuela de verano que se llevaba a cabo en Siena (Italia) y que era dirigida y financiada por el Conde Guido Chigi Saracini¹¹. Figueroa participó en cuatro ediciones consecutivas de este curso y algunas de sus obras fueron interpretadas en los conciertos finales de la clase de composición¹². Sumado a lo anterior, Figueroa realizó estudios de especialización pedagógica en la Escuela Normal Superior de París.

Durante los primeros seis meses en París, Luis Carlos Figueroa contó con el apoyo de la familia Eder, en especial de Harold Eder y su esposa Cecilia Caicedo de Eder. Esta familia acogió a Figueroa en su apartamento y le permitió hacer uso del piano que se encontraba en allí. Luego, Figueroa se estableció en una pensión de estudiantes y tuvo que rentar un piano para practicar¹³.

De sus actuaciones en París se destacan: su participación en el concierto “La Fiesta de la Raza”¹⁴, celebrado el 21 de octubre de 1954 en el Palais de Chaillot (Palais de Chaillot, 1954), y el concierto del 26 de octubre de 1959 en la Escuela Normal de Música (Le Tryptique, 1959). Este último fue su recital de despedida y contó con el patrocinio de la Embajada de Colombia en Francia. Allí interpretó obras para piano en la primera parte, y al final se escuchó su cuarteto de cuerdas, estrenado unos meses atrás en Siena.

7 Estas obras las había tocado Figueroa varias veces en conciertos previos tanto en Cali como en Popayán. Figueroa ingresó oficialmente al Conservatorio en abril de 1950 (Roldán, 2016, p. 109).

8 Figueroa recibió de parte del gobierno municipal 3000 mil pesos anuales durante los nueve años que vivió en París. Según cuenta el músico, el cheque que le giraba el gobierno municipal lo cambiaba por francos en el mercado negro. Adicionalmente, Figueroa obtuvo otras dos becas: una que le otorgó la Alianza Francesa (con esta cubría los costos de la matrícula en la Escuela César Frank); y, al final de su estancia, el Gobierno Nacional de Colombia le traspasó la beca que disfrutaba Antonio María Benavides (profesor de armonía y contrapunto de Figueroa en Cali) ya que este se regresaba a Colombia. (Figueroa, comunicación personal, 3 de septiembre de 2016).

9 El compositor, en su archivo, guarda dos diplomas del Conservatorio Nacional de Música de París: el primero es un Diploma en Piano del periodo de estudios 1949-50 fechado 27 de junio de 1950; y, el segundo, un Diploma en Piano del periodo de estudios 1950-51 fechado el 26 de junio de 1951.

10 Esta escuela superior de música fue fundada en 1935 por los profesores y estudiantes de la Schola Cantorum. En esta última fue donde estudió Antonio María Valencia.

11 Esta Academia se crea en 1932. Compositores como Sergei Prokofiev, Maurice Ravel, Anton Webern, Paul Hindemith y Manuel de Falla estrenaron obras allí y figuras como Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Claudio Abbado y Salvatore Accardo participaron como estudiantes. Este último, fue el violinista que interpretó el primer violín cuando Figueroa estrenó su cuarteto de cuerdas en la edición de 1959.

12 En el archivo personal del compositor se conservan dos programas de mano de dos conciertos finales de estos cursos. Por ellos sabemos que Figueroa estrenó allí, en 1957, su *Suite para violín y piano*, y en 1958, *Evocaciones para guitarra y Cuatro canciones para voz y piano*. En una reseña periodística escrita por Otto de Greiff en 1959 se reseñó el estreno de la *Sonata para violín y piano* en la edición de ese mismo año.

13 En una entrevista, Figueroa contó que el clavecinista colombiano Rafael Puyana le pagó el alquiler de un piano de la Pleyel durante un año.

14 Una gala filantrópica a beneficio de los huérfanos hispano-americanos del Asilo de San Fernando en Neuilly que contó con la participación de diferentes representaciones musicales de Iberoamérica. Figueroa actuó en este concierto por invitación de la Embajada colombiana como representante de nuestro país.

Figueroa vivió en París hasta noviembre de 1959. Su regreso a Colombia se dio a petición del entonces alcalde de Cali, Carlos Garcés Córdoba, hermano de Elvira Garcés, quien “consideraba que debía regresar a enseñar lo aprendido” (Quintero, 2015). El 27 de mayo de 1960 ofreció su primer recital en Cali. Este primer concierto fue reseñado en *La Unidad* en un artículo titulado “Luis Carlos Figueroa. Gloria de Cali para el Arte Nacional. Primer Recital a su regreso de París”. Luego de su regreso, su actividad artística resultó de los compromisos profesionales que asumió. En 1960, al ser nombrado director del Conservatorio de Música Antonio María Valencia¹⁵, se hizo cargo también de la dirección de la Orquesta de Bellas Artes, de la Orquesta de Cuerdas de Cali y de la renombrada Coral Palestrina. En esa misma época, además de su actividad como director de orquesta, se desempeñó como recitalista, solista¹⁶ y como acompañante en recitales para voz y piano¹⁷.

A lo largo de su carrera musical, Luis Carlos Figueroa ha sido reconocido con diferentes distinciones y homenajes. Entre estos se destacan: el homenaje por sus 30 años de servicio en el Conservatorio de Música de Cali, ofrecido por el Instituto

Departamental de Bellas Artes (1981); La Cruz de Caballero, conferida por el Canciller de la Orden de la Independencia de Santiago de Cali (1981); el título académico Doctor Honoris Causa en música, otorgado por la Universidad del Valle del Cauca (1985); la Condecoración en el grado de Cruz de Caballero, conferida por el Canciller de la Orden al Mérito Vallecaucano Benjamín Herrera (1988); la medalla Antonio María Valencia, otorgada por el Instituto Departamental de Bellas Artes y el Conservatorio de Cali (1989); la Orden de las Ciudades Confederadas del Valle del Cauca en la Categoría de Oficial, conferida por el Canciller de la Orden de Las Ciudades Confederadas del Valle del Cauca (1992); la condecoración Premio a la Cultura Santiago de Cali (1992); el título Profesor distinguido, otorgado por la Universidad del Valle (2005); la Medalla al Mérito Cultural en Música, otorgada por Proartes (2005); el Concurso de música iberoamericana para piano Luis Carlos Figueroa, creado por la Universidad del Valle (2005); la mención de reconocimiento otorgada por el Congreso de la República de Colombia (2012); y la condecoración Medalla Ciudades Confederadas del Valle del Cauca en el grado Gran Cruz de Plata (2016).

¹⁵ Igualmente, fue profesor de piano (intermedio y superior), de solfeo superior y de armonía. Figueroa estuvo en la dirección del Conservatorio hasta 1975.

¹⁶ El 22 de mayo de 1984 interpreta e interpretó el *Concierto para piano y orquesta n.º 3 en do menor, op. 37* de L.V. Beethoven junto a la Orquesta Sinfónica del Valle. Vuelve a tocar este concierto el siguiente año, el 11 de octubre, junto a la Orquesta Sinfónica de Colombia en el Teatro Colón en Bogotá.

¹⁷ En el archivo del compositor reposan programas de mano de recitales que ofreció con Gilberto Escobar (1963), María Eugenia Zambrano (1964) y Emperatriz Figueroa (1986).

5. Luis Carlos Figueroa (de pie, tercero de izquierda a derecha) en 1955 en la clase de composición de Guy de Lioncourt (al piano) en la Escuela César Franck. Archivo de José David Roldán.

La Sonata para violín y piano en re mayor en la obra de cámara de Figueroa

6. Portada del programa de mano del concierto que los estudiantes de composición de Vito Frazzi ofrecieron al cierre de la versión de 1957 de la Academia Musical Chigiana. Archivo del compositor.

El repertorio instrumental para pequeño formato es representativo en el catálogo del compositor colombiano Luis Carlos Figueroa. Compuesto por 18 obras, siete de ellas son para violín y piano; una para viola y piano; dos para violonchelo y piano; una para viola y guitarra¹⁸; dos para oboe y piano; tres para flauta y guitarra¹⁸; una para dos flautas y guitarra; y una para cuarteto de cuerdas. La mayor parte de este repertorio de cámara está influenciado por la estética impresionista, a la que se suma, en algunos casos puntuales, el interés nacionalista, evidente en las creaciones inspiradas en ritmos y melodías de la región andina colombiana.

¹⁸ Estas composiciones suelen ser interpretadas a manera de suite, ya que, además de haber sido compuestas el mismo año, coinciden estilísticamente.

Como ocurre con todo su catálogo, el repertorio de cámara instrumental de Figueroa se clasifica en tres grandes grupos: el primero lo integran las obras que escribió en Colombia al término de sus estudios en el Conservatorio de Cali; el segundo corresponde a las composiciones escritas durante su paso por París y Siena; y el último, lo componen las creaciones concebidas a su regreso al país. Los estudios de Figueroa en Europa, como vemos, marcan un antes y un después en su obra.

Sus siete composiciones para violín y piano se distribuyen entre los dos primeros grupos. En el primero encontramos *Remembranza* (1945), *Marcha* (1948) y *Allegro Assai y canción* (1949). Estas tres composiciones breves son algunas de las primeras creaciones de su catálogo y se caracterizan por el lirismo, la poca complejidad y por su carácter exploratorio. Figueroa afirma que cuando empezó a componer, además de las canciones, se interesó por las obras para violín y piano ya que para esa época “solía tocar mucho con [su] primo Kurt Bieler, quien era violinista, y con quien interpretaba música de cámara” (Gärtner y Moncada, 2006, p. 2).

En el segundo grupo se encuentra la primera composición que podría ser considerada como un trabajo mayor en la obra de cámara instrumental de Figueroa: la *Sonata para violín y piano en re mayor*¹⁹. Fechada en 1955, la Sonata es un ejercicio de composición escrito durante sus estudios en la Academia César Franck (Francia). Las otras obras para violín y piano de este periodo son: *Melodía* (1957) y *Colombiana*²⁰ (1957). Estas piezas fueron compuestas en Siena y presentadas a manera de suite, con otras dos composiciones, en el concierto de los estudiantes de composición de Vito Frazzi en la Academia Musical Chigiana de 1957 (Concierto estudiantes del maestro Vito Frazzi, 1957). Las piezas que acompañaron a *Melodía* y a *Colombiana* en este concierto fueron: *Marcha* (1948) y la transcripción para violín y piano de una de sus primeras composiciones, la canción *Berceuse* (1945). A las anteriores obras para violín y piano hay que sumarles *Cántico*, una obra listada por Figueroa en su catálogo, pero de la cual no se tiene fecha de composición.

¹⁹ En este segundo grupo encontramos también su *Cuarteto de cuerdas* (1956), que junto con la *Sonata para violín y piano* y la *Sonatina para violonchelo y piano* (1981), se convierten en las obras mayores de su repertorio de cámara instrumental

²⁰ Figueroa afirma que *Colombiana* es la primera versión de la obra que en 1975 denominaría *Colombiana n.º 2* para violín y piano (Roldán, 2016, p. 210).

PROGRAMMA

PRIMA PARTE

1. BOGDAN OAJIC - Concertino per pianoforte e orchestra (riduzione per Jugoslavia)
2 Pianoforti
I^o Tempo (Allegretto)
I^o Pianoforte: *I' Autore*
II^o Pianoforte: *Desiré N'Kaoua* (Corso di Pianoforte del M^o Agosti)
2. LEOPOLDO GAMBERINI - « Dormono le cime dei monti » (Italia)
Soprano: *Carla Vannini* (Corso di Arte vocale da Concerto del M^o Favaretto)
Pianista: *Elisa Vallarino*
3. LUIS CARLOS FIGUEROA - Suite per violino e pianoforte (Colombia)
Melodia - A la marcha - Berceuse - Colombiana
Violino: *Maryse Regard*
Pianoforte: *I' Autore*
4. FRANCE LAMPRET - « Notturmo » per pianoforte
Desiré N'Kaoua
5. RUOGERO LOLINI - Quartetto per archi (Italia)
Allegro molto deciso - Intermezzo (Molto lento) - Allegro vivace
I^o Violino: *W'judevit Pap* (Corso di Violino di M.me Astruc)
II^o Violino: *Milivoje Ciric* (Corso di Violino di M.me Astruc)
Viola: *Gavin Saunders* (Corso di Musica d'insieme del M^o de Bavier)
Violoncello: *Gilles Pons* (Corso di Violoncello del M^o Navarra)

SECONDA PARTE

6. ALOJZ SREBOTNJAK - « Madre », Cielo per mezzo soprano e Quartetto d' Archi (Jugoslavia)
a) La madre attende
b) Un motivo di Richépin
c) Mattino d'autunno
d) Mia madre
Mezzo soprano: *Alice Anibal* (Corso di Arte vocale da Concerto del M^o Favaretto)
I^o Violino: *Aleksander Bahumiravich*
II^o Violino: *Dorothea Deuchler*
Viola: *Michèle Gallien* (Corso di Musica d'insieme del M^o de Bavier)
Violoncello: *Srecko Zager* (Corso di Violoncello del M^o Navarra)
7. PAOLO CASTALDI - « Suite classica » per pianoforte (Italia)
Preludio - Allemanda - Arioso - Minuetto - Finale
Pianoforte: *Domenica Brunetta* (Corso di Pianoforte del M^o Agosti)
8. CHANG HAO - « Sul Ruscello » Scena campestre per 3 voci concertanti e solo di soprano con accompagnamento di Pianoforte (Testo di Chou Ling) (Cina)
Soprano solista: *Jeanne Meriggioli* (Corso di Arte vocale da Concerto del M^o Favaretto)
Voci concertanti: *Floriane Cotnoir* (Corso di Scena Lirica della M.a Cigna)
Darlene Hirst * *
Maria Moscardini * *
Pianoforte: *Michele Bias* (Corso di Pianoforte del M^o Agosti)
Direttore: *I' Autore*

7. Programa del concierto que los estudiantes de composición de Vito Frazzi ofrecieron al cierre de la edición de 1957 de la Academia Musical Chigiana. Archivo del compositor.

La Sonata

La *Sonata para violín y piano en re mayor*²¹ fue concebida como un ejercicio creativo con el que Luis Carlos Figueroa clausuró sus estudios de composición con Guy de Lioncourt en la Escuela César Franck (Francia)²². Durante el desarrollo de esta investigación, Figueroa manifestó que la primera vez que presentó la Sonata fue en el examen de fin de curso del quinto año de estudios, a mediados de 1955, momento que se corresponde con la fecha que aparece en el

manuscrito de París: “mayo 1955”²³. La Sonata se estrenó en el concierto de fin de curso de los estudiantes de composición de Lioncourt, en el anfiteatro del Instituto de Arquitectura. En el concierto participó la violinista francesa Marie-Thérèse Raabe, también estudiante de la Escuela, acompañada al piano por Figueroa²⁴ (Cartagena VI Festival Internacional de Música, 2012).

La *Sonata para violín y piano en re mayor* es una composición en tres movimientos: *Allegro*, *Andante espressivo* y *Allegro*. Su estructura es conservadora y todos los movimientos tienen forma ternaria. En el primero y en el tercero el diseño se corresponde con la forma

21 El compositor indicó que deseaba que este fuera el título de la Sonata.

22 Figueroa estudió en la Academia César Franck desde 1950 hasta 1956. Allí se diplomó en Estudios Superiores en Composición Musical. Este título es relevante debido a que es el único título oficial obtenido tras los diferentes estudios que realizó en Europa (composición con Tony Aubin el Conservatorio Superior de París y con Vito Frazzi en los cursos de verano de la Academia Musical Chigiana en Siena entre 1956 y 1958).

23 Roldán (2016, p. 137) afirma que la Sonata se presentó en el cierre del cuarto año de estudios, esto es a mediados de 1954.

24 Las notas al programa para este concierto, en el caso de la Sonata, fueron escritas por el propio Figueroa. Por otro lado, existen algunas dudas respecto al lugar donde fue realizado el concierto, ya que en una entrevista del 2016 el compositor manifestó que este había tenido lugar en el Instituto de Arte y Arqueología de París.

8. Fragmento inicial de la Sonata donde se muestra el primer tema del primer movimiento.

sonata y en el segundo con la forma lied. El lenguaje es tonal con algunos momentos modales. El tratamiento armónico se alinea a la estética impresionista y son comunes las armonías nutridas que aportan color.

Figueroa cuenta que la inspiración para escribir la *Sonata* le sobrevino al final de un aguacero:

Después del aguacero quedaron unas gotas que caían al pie de mi ventana, y dije 've, ha quedado goteando el aguacero'; eso continuaba, cuando de repente observé más la cosa y dije 'hombre aquí me suena algo'. Eran tres notas: la, mi, sol. Me fui al piano y así fue saliendo el tema de la Sonata. (Figueroa, comunicación personal, 11 de marzo de 2017)

El compositor ubicó este tema al inicio de la obra –es el primer tema de la Exposición–. El tema es presentado solo por el piano durante los primeros seis compases y repetido por el violín cuando este último comienza su intervención en el c. 7. Llama la atención el carácter dinámico y rítmico de la sección, que se logra con el diseño propuesto de acentuación y fraseo; también que la melodía de este fragmento resulta de un encadenamiento de acordes en estado fundamental. El segundo tema (c. 58-68) es muy lírico, está escrito en La mayor y es presentado por el violín. Algunos motivos y estructuras de estos dos temas son utilizados por Figueroa en el Desarrollo (c. 89-153). La Reexposición la encontramos en el c. 154 donde se muestran los temas de la Exposición en la tónica. Finalmente, el primer movimiento concluye con una pequeña coda.

El segundo movimiento es breve, solo dura 46 compases, y tiene un carácter lírico. La primera sección

tiene un tema que se caracteriza por presentar una melodía construida a partir del desplazamiento constante de la acentuación. La segunda sección es llamativa por el acompañamiento en seisillos arpegiados en el piano a la melodía del violín.

La Sonata cierra con un tercer movimiento que tiene rasgos especiales. Entre ellos, los visos de pasillo colombiano y, en algunos casos, de vals (ver esquema de acompañamiento en el piano en los cc. 64-92). Los esquemas rítmicos y melódicos asociados al pasillo, uno de los géneros tradicionales más relevantes de la zona andina colombiana, son reconocibles desde el comienzo de la composición. Por ejemplo, el piano presenta en el c. 1 una idea rítmica y de acentuación (ritmo tipo) típica en los modelos de acompañamiento de este género. Esta idea aparece en diferentes oportunidades y, además, será presentada también por el violín, entre otras, en el c. 3. Otra idea importante, en este caso ligada a los esquemas melódicos del pasillo (melo tipo), es la que presenta el violín en los cc. 5, 6 y 7, y que se convierte en el esquema temático del movimiento.

La primera vez que Figueroa exploró la forma sonata fue en una composición anterior a la *Sonata para violín y piano en re mayor*. Según Roldán (2016, p. 137), para el examen de fin de curso del periodo académico 1952-1953, Figueroa compuso un movimiento de una sonata para piano que se encuentra desaparecido. Agrega Roldán que este ejercicio de composición se corresponde con la temática del tercer año de los cursos de Lioncourt, dado que en estos se seguía la estructura del Curso de composición de Vincent d'Indy.

9. Esquema rítmico del piano asociado al ritmo tipo de acompañamiento característico del pasillo.

Interpretaciones y grabación

La *Sonata para violín y piano en re mayor* de Luis Carlos Figueroa ha sido interpretada en diversas ocasiones desde su estreno en 1955. Sobresalen: (i) la ofrecida por Isabel O'Byrne de Bieler junto a Helvia Mendoza el 15 de octubre de 1965 (Biblioteca Luis Ángel Arango, 1969); (ii) la de Luis Martín Niño y Harold Martina, en el concierto monográfico alrededor de la obra de cámara de Figueroa, el 26 de julio de 1995 (Biblioteca Luis Ángel Arango, 1995); (iii) la de Ala Voronkova y Mac McClure²⁵ en la 3ra Semana Colombo Catalana de música contemporánea el 21 de abril del 2005 (Universidad EAFIT, 2005); (iv) la de Steven Copes y Blanca Uribe el 8 de enero de 2012

(Cartagena Festival Internacional de Música, 2012); (v) la de Juan Carlos Higueta y Mac McClure durante la sesión de entrega de una mención por parte del Congreso de la República de Colombia, el 14 de agosto de 2012 (Congreso de la República, 2012); y, finalmente, (vi) la de Juan Carlos Higueta y Mauricio Arias en el concierto monográfico en torno a la obra de cámara de Figueroa, el 31 de octubre de 2018 (Biblioteca Luis Ángel Arango, 2018).

El Banco de la República prepara para este año el lanzamiento del disco del concierto monográfico que se realizó en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango el 31 de octubre de 2018. Esta producción discográfica se convertirá en la primera publicación de esta composición.

²⁵ Ellos ofrecieron, una semana después, una interpretación de esta Sonata en un concierto en Cali en la Fundación Hispanoamericana.

Manuscript page 2 of a sonata for Violin and Piano. The title "Sonate" is written in a large, elegant script. Below it, "pour Violon et piano" is written in a smaller script. The composer's name, "Luis Carlos Tigueron", is written in the bottom right corner. The page contains musical notation for the Violon and Piano parts, with the tempo marking "Allegro (20-4)" and the time signature "4/4".

Manuscript page 3 of a sonata for Violin and Piano. The page contains musical notation for the Violon and Piano parts. The tempo marking "Allegro (20-4)" and the time signature "4/4" are visible. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Manuscript page 4 of a sonata for Violin and Piano. The page contains musical notation for the Violon and Piano parts. The tempo marking "Allegro (20-4)" and the time signature "4/4" are visible. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

10. Miniaturas del manuscrito escrito en 1955 en París (M-PAR).

11. Miniaturas del manuscrito escrito en Colombia (M-COL), versión de la Sonata posterior a 1960.

Edición crítica

La edición crítica de la *Sonata para violín y piano en re mayor* de Luis Carlos Figueroa se desarrolló de acuerdo con el siguiente plan metodológico: ubicación y caracterización de las fuentes; comparación, reconocimiento de las diferencias y cambios; análisis musical de la obra; contextualización histórica y estilística de la composición, en el marco tanto del catálogo de obra del compositor, como de las propuestas musicales de otros compositores contemporáneos y de las corrientes estéticas del momento; y, finalmente, valoración de los hallazgos para la toma de las decisiones editoriales. A continuación, se presenta una descripción de los hallazgos y las observaciones generales reconocidas en el proceso de investigación.

De la *Sonata para violín y piano en re mayor* se conocen tres fuentes²⁶: (i) un manuscrito autógrafo fechado en mayo de 1955 en París, gracias al cual se pueden establecer las cualidades del trabajo en el momento de su gestación; (ii) un manuscrito de un tercero (con diferente caligrafía o punto) sin fecha, pero que según Figueroa se realizó en una época posterior a 1960, tras su regreso a Colombia al término de sus estudios en Europa; y (iii) una parte manuscrita para violín, también escrita después de 1960. El manuscrito autógrafo, que será denominado de ahora en adelante **M-PAR**, tiene los títulos e indicaciones agógicas escritos en francés. Los otros manuscritos, hechos en Colombia, ahora **M-COL** y **P-COL**, respectivamente, tienen en su mayoría los textos escritos en español, con algunas indicaciones en italiano.

El contraste de las fuentes permitió reconocer que la música de la Sonata (notas y ritmo) se conserva, en un alto porcentaje, igual en todas las partituras. Las diferencias más notorias se hallan en otros aspectos, entre ellos, en el diseño de articulación, fraseo y dinámicas. En este sentido, se observa que en **M-COL** hay más indicaciones respecto a: acentos, *staccati*, *tenutos*, arpegiados y ligaduras de fraseo. Estos cambios son ampliamente visibles en el segundo tema del primer

movimiento (c. 58): en **M-PAR** no hay indicación alguna, mientras que en **M-COL** son abundantes.

Además de lo anterior, en **M-COL** se incluyen, entre otras: letras de ensayo, un compás de más en el primer movimiento (ver c. 57), un cambio en la indicación de tiempo del tercer movimiento (*Allegro* por *Scherzo*), la modificación rítmica de algunos fragmentos (ver primer movimiento cc. 99 y 219; tercer movimiento c. 10), y la transformación enarmónica de algunos pasajes –intuimos que para facilitar la interpretación– (ver segundo movimiento c. 44 y tercer movimiento cc. 92 y 155). Esto nos lleva a considerar que **M-COL** no es solo una réplica de **M-PAR**, sino una revisión hecha en Colombia de la composición escrita en París, un intento del compositor por definir con mayor precisión aspectos interpretativos. Se advierte, finalmente, en todas las fuentes, la escritura de los armónicos (tercer movimiento c. 161) y de los trémolos (tercer movimiento c. 115) es errónea.

Ahora bien, debido a la atención al detalle y al espíritu de revisión que se percibe en **M-COL**, se podría pensar que la edición final de esta Sonata debería hacerse teniendo en cuenta solo lo escrito en esta fuente. Sin embargo, **M-COL** no está exenta de errores, el copista incurrió en omisiones o descuidos: encontramos ritmos inexactos (ver primer movimiento c. 54; segundo movimiento cc. 3, 5, 31 y 42; tercer movimiento c. 17), ausencia de ligaduras de prolongación entre compases (ver segundo movimiento c. 44 y 46) e irregularidad en la escritura de acentos y ligaduras (ver tercer movimiento c. 136-146). Estas circunstancias hacen primordial que se considere también **M-PAR** para efectos de la revisión crítica. El análisis exhaustivo de **M-COL** mostró que el diseño de fraseo también es irregular. Las propuestas de articulación, aun entre patrones o motivos similares en la obra, incluso entre temas hermanados en secciones similares como la Exposición y la Reexposición, son variables –así sucede en el primer y tercer movimiento–.

Esta situación fue la que nos condujo a realizar el proceso conocido como normalización en el terreno de la edición crítica. En ese proceso se regularizaron factores como esquemas rítmicos, articulaciones y dinámicas, y se tuvieron en cuenta elementos formales e idiomáticos. Por ejemplo, en el tema del primer movimiento, que va del c. 1 al 6 en **M-COL**, el motivo , que aparece en el primer compás, se presenta ligando solo las semicorcheas. Este diseño se presenta de esa manera únicamente al inicio de **M-COL**, en las demás oportunidades se muestra con un esquema de articulación diferente: se ligan las

²⁶ **M-COL** es la fuente que ha circulado en los últimos años entre los intérpretes de esta Sonata. Esta fue la fuente que Figueroa nos facilitó al comienzo de la investigación. Nos enteramos de la existencia de **M-PAR** un año después del primer encuentro con el compositor, cuando, en una entrevista, mencionó la existencia de un 'original de París'. Todas las fuentes se encuentran disponibles en el archivo del compositor.

12. Fragmento cc. 10-11 del tercer movimiento.

dos semicorcheas a la corchea final (diseño que aparece también en **M-PAR**). Por lo tanto, se decidió obviar la propuesta de **M-COL** para este motivo y adoptar la que es más recurrente. En este caso se tuvo en cuenta que, por el tiempo (velocidad) del movimiento y el carácter del pasaje, en el piano se escucha más dinámico el motivo de las semicorcheas ligadas con la corchea final (este tipo de normalización también se adoptó en otras ocasiones. Ver *notas de edición*).

Otro ejemplo: tenemos el caso del tercer movimiento, en el que, para efectos de la normalización, se tuvieron en cuenta las características del pasillo, género tradicional colombiano en el que fue inspirado. En el c. 10, el diseño de las ligaduras de frase se adoptó de la versión de **M-PAR** para el pasaje del piano y se regularizó en el resto de los episodios donde aparecía. Esta decisión se tomó con el objetivo de favorecer la acentuación del tiempo fuerte, importante en el pasillo. También, se incluyeron diferentes acentos y ligaduras en otros pasajes en los que, por omisión, no se habían escrito en **M-COL**.

En esta edición quisimos mantener la propuesta de pedales del compositor, puesto que Luis Carlos Figueroa, para la época de la que datan las fuentes, sobresalía principalmente por su faceta como pianista. Asimismo, con el fin de respetar las marcas del contexto en el que se compuso la obra, se conservaron indicaciones en francés, como: *sans pédale* o *bien rythmé*, que coinciden, en su mayoría, con la propuesta de **M-COL** y con el carácter de los fragmentos en los que se utilizan.

Por último, debido al enfoque didáctico que queremos darle a esta *Sonata*, se sugieren algunos arcos y se incluyen algunas alteraciones de cortesía para facilitar su lectura e interpretación.

Vemos con lo anterior la importancia que cobran las fuentes que disponemos de esta Sonata. **M-PAR** permite establecer el tipo de trabajo que el compositor entregó en sus estudios en París, sus intereses estéticos y su conocimiento musical para ese momento. Por su parte, **M-COL** establece una mirada posterior de la obra; evidencia el interés por repensar la pieza al copiarla de nuevo; reseña nuevas inclinaciones con los cambios efectuados; y finalmente, la escritura en español de las indicaciones en esta fuente, plantea la necesidad que tuvo el creador de acercarse a los intérpretes hispanohablantes. Ambas fuentes son herramientas fundamentales y sustentan el desarrollo del presente trabajo.

Resaltamos, que el propio compositor acompañó el proceso de revisión, decidió añadir algunas indicaciones dinámicas (cc. 14-16 del primer movimiento) y determinó que el nombre de la Sonata fuera *Sonata para violín y piano en re mayor*. La lista de notas de edición que encontrarán como apéndice, comenta no solo las disparidades entre fuentes, sino también las decisiones que afectan esta publicación. Por último, los asteriscos, que se incluyeron en algunos puntos de la partitura, invitan al intérprete a remitirse a las notas críticas y señalan esos pasajes donde se tomaron decisiones considerables y complejas.

Lista de referencias

- Accademia Musicale Chigiana.** (1957). *Concerto degli Iscritti al Corso di Composizione del maestro Vito Frazzi*. [Programa de mano], septiembre 2.
- Biblioteca Luis Ángel Arango.** (1969). *Recital Isabel O'Byrne de Bieler*. [Programa de mano], octubre 15.
- Biblioteca Luis Ángel Arango.** (2018). *La música de Luis Carlos Figueroa*. [Programa de mano], octubre 31.
- Cartagena VI Festival Internacional de Música.** (2012). *El sonido de las américas*. [Programa de mano], enero 8.
- Congreso de la República.** (2012). *Homenaje a los compositores clásicos de Colombia más importantes del siglo XX*. [Programa de mano], 14 de agosto.
- Conservatorio de Cali.** (1946). *Primer concierto del eminente pianista caleño: Luis Carlos Figueroa*. [Programa de mano]. Agosto 23.
- El Pueblo.** (1944, 3 de septiembre). La embajada artística del Valle. *El Pueblo*.
- Figueroa, L. C.** (1955). *Sonata para violín y piano en re mayor*. [Manuscrito], Archivo del compositor.
- Figueroa, L. C.** (1960). *Sonata para violín y piano en re mayor*. [Manuscrito], Archivo del compositor.
- Gärtner, A. y Moncada, R.** (2006, 22 de octubre). El maestro del piano. *El País, Gaceta*, pp. 2-6.
- La Unidad.** (1960, 27 de mayo). Luis Carlos Figueroa: Gloria de Cali para el Arte Nacional. Primer Recital a su regreso de París. *La Unidad*.
- Le Tryptique.** (1959). *Concert du pianiste et compositeur colombien Luis Carlos Figueroa*. [Afiche], octubre 26.
- Palais de Chaillot.** (1954). *La fiesta de la raza*. [Afiche], octubre 21.
- Quintero, F.** (2015). Luis Carlos Figueroa, el último pianista clásico. *Revista Campus*, p. 12.
- Rodríguez, L. C.** (2006). Entrevista al maestro Luis Carlos Figueroa. *Artes, la revista*, pp. 56-65.
- Roldán, J. D.** (2016). *Luis Carlos Figueroa (1923): Parcours D'Un Compositeur Et D'Un Pianiste Colombien*. (Tesis de maestría). École des Hautes Études en Sciences Sociales, París.
- Sociedad Amigos del Arte.** (1944). *Un recital de piano por el maestro Antonio María Valencia y dos conciertos a dos pianos*. [Programa de mano], septiembre 4.
- Teatro Municipal.** (1949a). *Concierto extraordinario para inaugurar el gran piano Steinway, recientemente adquirido por la junta del teatro*. [Programa de mano], 18 de enero.
- Teatro Municipal.** (1949b). *Concierto sinfónico en honor del excelentísimo señor presidente de Colombia y de la se-ñora Ospina Pérez, y de su eminencia el Sr. Cardenal Clemente Micara, delegado pontificio*. [Programa de mano], 28 de enero.

Teatro Municipal. (1949c). *El Club Leones presenta al pianista caleño Luis Carlos Figueroa en un extraordinario recital de despedida con motivo de su viaje a París.* [Programa de mano], 14 de octubre.

Universidad EAFIT. (2005). *Semana Colombo Catalana de Música Contemporánea.* [Programa de mano], abril 21.

Universidad del Cauca. (1947). *Único recital del afamado pianista colombiano: Luis Carlos Figueroa.* [Programa de mano], mayo 20.

Bibliografía

Barreiro, C. (1990). *Un espíritu nacionalista: Luis Carlos Figueroa*. Bogotá: Centro Colombo Americano.

Llano, I. (2004). *Los músicos en Cali: profesión, prácticas y público en el siglo XX*. Revista Sociedad y Economía, 6, pp. 132-155.

Rodríguez, M. E. (2014). *Música colombiana para piano Luis Carlos Figueroa - Mario Gómez Vignes*. [Notas del disco][CD]. Bogotá: Sello disquero UNIANDES.

Audiovisual

Centro Virtual Isaacs. (2013). *Luis Carlos Figueroa ConversanDos*. [Video YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pS2Yht-G7oc>.

Likosova, G, Restrepo, H. H. y Rodríguez, L. C. (2013). *INTERDIS: Tres colores del tiempo*. [Video YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=v1sQw962xHQ>.

Programas de mano

Biblioteca Luis Ángel Arango. (1995). *Camerata de Solistas – Colombia, Obras de Luis Carlos Figueroa*. [Programa de mano], julio 26.

Congreso de la República de Colombia. (2012). *Homenaje a los compositores clásicos de Colombia más importantes del siglo XX*. [Programa de mano], agosto 14.

Sala Conciliar de la Comuna de Scandicci. (2010). *La cultura musical colombiana del 1900 en la interpretación de jóvenes músicos italianos y extranjeros. Recordando a Rodrigo Valencia en CityVibe 2010 – Centro de Arte Vito Frazzi*. [Programa de mano], marzo 21. Recuperado de <http://www.centroartevitofrazzi.it/stagionic-altres-query.php?compositore=L. C. Figueroa>.

Prensa

El Espectador. (1990, 28 de agosto). Compositores del siglo XX: hoy, Luis Carlos Figueroa. *El Espectador*.

El País. (1975, 24 de octubre). Homenaje a Luis Carlos Figueroa. *El País*.

El Pueblo. (1975, 30 de octubre). Piano, piano, se va lontano. *El Pueblo*.

Mari, P. (1959, 26 de octubre). Luis-Carlos Figueroa. *Périodique Le Guide du Concert*.

Salazar R. (1984, 21 de mayo). Figueroa y Odnoposoff actúan con la Sinfónica. *El País*.

Vásquez, J. M. (2012, 11 de enero). Sonata para violín y piano a través de Skype. *El Pentagrama*.

Partituras

Figueroa, L. C. (2015). *Luis Carlos Figueroa. Música de Cámara. En A. Guzmán, Ed.* [Partituras]. Cali: Universidad del Valle.

Handwritten musical score for the first system. The top staff is for Timpani (tim) and the bottom staff is for Cello (cello). The timpani part has notes with 'rit.' and 'pp' markings. The cello part has a 'pizz.' marking. The system ends with a double bar line.

churzo (177=1)

Handwritten musical score for the second system. The staff shows a single melodic line starting with a rest, followed by a series of eighth notes. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the third system. The staff shows a single melodic line starting with a rest, followed by a series of eighth notes. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the fourth system. The staff shows a single melodic line starting with a rest, followed by a series of eighth notes. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the fifth system. The staff shows a single melodic line starting with a rest, followed by a series of eighth notes. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the sixth system. The staff shows a single melodic line starting with a rest, followed by a series of eighth notes. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the seventh system. The staff shows a single melodic line starting with a rest, followed by a series of eighth notes. The system ends with a double bar line.

SONATA

para violín y piano en re mayor

Compuesta en 1955

Luis Carlos Figueroa (1923)

Allegro $\text{♩} = 75$

Sans pédale

p

mf

p

mp

p

5

9

13

*Ver Notas críticas

Universidad Sergio Arboleda, 2018
Julián Montaña Rodríguez, editor

16

mp *f* *mf*

A

19

p

22

mf

25

2 2 2 2

28

mf

p

31

34

cresc.

cresc.

36

ff

ff

f

f

B

39

Violin: $\text{F}\sharp_4$
 Piano: $\text{F}\sharp_2, \text{C}\sharp_3, \text{F}\sharp_3, \text{C}\sharp_4$
 Dynamics: *f*

42

Violin: $\text{F}\sharp_4, \text{G}\sharp_4, \text{A}\sharp_4, \text{B}_4$
 Piano: $\text{F}\sharp_2$
 Dynamics: *f*

46

Violin: $\text{F}\sharp_4, \text{G}\sharp_4, \text{A}\sharp_4$
 Piano: $\text{F}\sharp_2$
 Dynamics: *p*

49

Violin: $\text{F}\sharp_4, \text{G}\sharp_4, \text{A}\sharp_4$
 Piano: $\text{F}\sharp_2$
 Dynamics: *cresc.*

52

55

©
58

tempo

p

tempo

p

62

66

69

73

77

81

* pizz.

85

arco

p

88

(D)

f

91

f

p

94

cresc. *f*

cresc. *f*

98

cresc. *f*

cresc. *f*

101

cresc. *f*

cresc. *f*

104

cresc. *f*

cresc. *f*

107

f

111

dim.

115

p

118

pp

122

p

p

126

f

f

129

131

p

p

p

mf

134

F *p*

137

cresc.

140

143

ff *f* *pizz.*

146

arco

150

cédez un peu

f

cédez un peu

Ⓔ

154

tempo

p

Sans pédale

158

mf

p

162

166

169

172

175

cresc.

178

f

181

p *cresc.*

184

ff *mf* *p*

187

p cresc.

cresc.

190

ff

ff

ff

192

ff

ff

ff

ff

195

f

siempre f

198

cédez

cédez

①
202

tempo

p

tempo

pp

206

tempo

210

p

p

214

sans presser

p *string. et crescendo*

f

J

218

222

string. et crescendo

string. et crescendo

*

226

pizz.

f

f

II

Andante expressif ♩ = 52

Violín

p legato

Piano

pp

4

cresc.

cresc.

7

f

dim.

dim.

10

(A)

pp

p

13

16

f

pp

f

pp

19

cédez

cédez

B

27

tempo

p

tempo

p

22

23

cresc.

cresc.

24 *cédez très peu*

© 25 *tempo* *p*

26

27

28

cresc.

6

cresc.

29

6

3

30

3

f

8^{vez}

f

6

31

ff

ff

rit un peu

6

D
33

tempo

p

tempo

p

pp

36

cédez un peu

tempo

pp

cédez un peu

tempo

pp

40

V

V

44

3

dim.

rit

pp

dim.

pp

III

Violin

Allegro ♩ = 177

Piano

mf Sans pédale

f

4

p

8

pizz.

mf

12

16

arco

A

20

cresc.

mf

24

f

*

28

*

32

cresc.

cresc.

36

f

f

40

(B)

p

p

*

44

cresc.

cresc.

48

Violin: D_4 , E_4 , $\text{F}\sharp_4$, G_4

Piano: $\text{D}_4\text{F}\sharp_4$, $\text{E}_4\text{G}\sharp_4$, $\text{F}\sharp_4\text{A}_5$, G_4B_5

Dynamics: f , f , mf

52

Violin: A_4 , B_4 , $\text{C}\sharp_5$, D_5

Piano: $\text{A}_4\text{C}\sharp_5$, $\text{B}_4\text{D}\sharp_5$, $\text{C}\sharp_5\text{E}_6$, $\text{D}_5\text{F}\sharp_5$

Dynamics: mf , mf , mf , mf

56

Violin: E_5 , $\text{F}\sharp_5$, G_5 , A_5

Piano: $\text{E}_5\text{G}\sharp_5$, $\text{F}\sharp_5\text{A}_6$, G_5B_6 , $\text{A}_5\text{C}\sharp_6$

Dynamics: mf , mf , mf , mf

60

Violin: B_5 , $\text{C}\sharp_6$, D_6 , E_6

Piano: $\text{B}_5\text{D}\sharp_6$, $\text{C}\sharp_6\text{E}_7$, $\text{D}_6\text{F}\sharp_6$, $\text{E}_6\text{G}\sharp_6$

Dynamics: mf , mf , mf , mf

64 C tempo cantabile

p

rit *tempo*

68

72

76 *p*

p

80

84

88

92

cédez **D** *tempo*

p

97

101

105

E

109

113

117

121

125

129

cresc.

cresc.

133

ff

ff

(F)

136

sul G

f

f

139

cresc.

cresc.

142

ff

145

sempre f

148

ff

151

pp *tempo*

155

cresc.

cresc.

159

f

f

8va

163

pizz.

dim.

Sans pédale

H

167

f

p

170

170

[illegible]

187

pizz.

p

①

185

arco

mf

p

189

193

f

f

197

201

205

209

cédez

212

tempo

ff

dim.

215

ff

sec.

8va

Notas críticas

Sonata para violín y piano en re mayor

de Luis Carlos Figueroa

Julián Montaña Rodríguez, Diana Marcela Rodríguez (Universidad del Valle) y Pedro Mejía (Universidad del Atlántico).

Aquí se consignan las diferencias encontradas entre las fuentes. Los textos reseñan cómo aparece el aspecto dispar en la(s) fuente(s) no escogida(s). Esto es, si se adoptó lo que el compositor escribió en **M-PAR**, en las notas usted encontrará la descripción de **M-COL**. Igualmente, se reseñan, en algunos casos, las razones por las que se adoptó determinada decisión.

Fuentes

M-PAR Partitura manuscrita de 1955, escrita en París

M-COL Partitura manuscrita escrita en Colombia, posterior a 1960

P-COL Parte de violín manuscrita escrita en Colombia, posterior a 1960

Abreviaturas

p: piano
vn: violín
LF: ligadura de fraseo
LP: ligadura de prolongación
c.: compás
m.d.: mano derecha
m.i.: mano izquierda
<: ascendente
>: descendente

Primer movimiento

Tempo **M-PAR: 76, M-COL: 75, P-COL: 76**
1 p La indicación *sans pédale* aparece en **M-PAR**
1-2 p Se dejan ligadas las tres últimas figuras del esquema rítmico corchea-dos semicorcheas-corchea, que se encuentra en la segunda parte del compás. Este es el diseño que el compositor usa en **M-PAR**, en la ReEXPO de **M-COL** (c. 154) y en el violín en todas las fuentes. El carácter del pasaje se ve favorecido por la fluidez de esta opción.
M-COL:

2 p Se agrega Do# de cortesía
3 y 6 p **M-PAR:** Aparece ligadura entre la negra y la corchea del 2.º tiempo
3 p **M-COL:** Aparece regulador < solo en el 2.º tiempo del compás. Se deja en todo el compás como en **M-PAR** para que corresponda con la idea de fraseo que aparece en el mismo punto en el violín en todas las fuentes y así lograr mayor direccionalidad de la frase
4 p El compositor insiste en que quiere que en la EXPO la m.d. toque Do# y en la ReEXPO Do natural. Ver c. 157. Así aparece en ambas fuentes
7- 8 p **M-PAR:** Hay LF en m.d. de cada compás

M-COL:

P-COL:

- 7 vn M-PAR: 1.^a corchea sin acento (omisión)
- 9 vn M-PAR: Aparece LF entre las figuras del 2.^o tiempo
- p M-PAR: No aparece <
- 11 vn M-PAR: No aparece <
- 11-13 p Se adopta el diseño dinámico de M-COL
- 12 vn Se adopta el diseño de articulación de M-PAR, el cual aparece también en la ReEXPO de M-COL (c. 165)
- 12 y 13 p M-PAR: Aparecen LF cada pulso en ambas manos
- 13 vn M-PAR: Aparece LF en las dos últimas corcheas. En la ReEXPO de esta misma fuente no se utiliza este diseño
- 14 p M-COL: No aparece p
- 14-16 vn El compositor agrega los **mp** en revisión de diciembre de 2016
- 17 p M-COL: Sin LF en 2.^o pulso m.d. (en la ReEXPO de esta fuente sí aparece)
- vn M-PAR: *cresc.* en vez de < P-COL: Aparecen reguladores < >
- 18-21 vn Se usa el diseño de dinámicas de M-PAR, el cual aparece también en la ReEXPO de M-COL (c. 171).
Este permite percibir mejor el contraste en esa velocidad
- 18-21 p M-COL: Aparece **f** en c. 18, **p** en c. 19, **mf** en c. 20 y **p** en c. 21
Se usa el diseño de dinámicas de M-PAR, el cual aparece también en la ReEXPO de M-COL (c. 171). Este permite percibir mejor el contraste en esa velocidad
- M-COL: Aparece **mf** en c. 18 y **p** en c. 19 y 20
- M-PAR: Hay LF en m.d. cada seis semicorcheas. Se adopta el diseño de LF de M-COL ya que es un episodio con pocos contrastes armónicos y que pasa muy rápido por la velocidad del movimiento
- 21-22 vn Se normalizan las articulaciones del pasaje. Se usa diseño de M-PAR en la EXPO y el que se usa en todas las fuentes en la ReEXPO.
Ver cc. 174 y 175
- M-COL:

P-COL:

- 22 p M-PAR: Hay LF en cada tiempo y LP en Mi de la voz contralto
- 23 y 24 p M-PAR: Aparece LP en nota Si de la voz contralto
- M-COL: No aparece regulador <
- 24 p M-COL: No aparece Re# en 2.^o acorde m.i. (omisión)
- 27 p M-COL: No hay regulador >
- vn M-COL y P-COL: No hay regulador <
- 28 vn M-COL y P-COL: 1.^a corchea sin acento. M-COL: No hay **mf**
- 29-30 p Este motivo fue presentado en el tema con otra articulación. Aún así, se respeta la nueva propuesta ya que da un nuevo color
- 30 vn M-PAR: negra-corchea con LF
- M-COL y P 60: No aparece ni regulador <
- 31 vn M-COL y P-COL: Hay LF sólo en las semicorcheas del 2.^o tiempo. Última corchea sin staccato.
Se usa el diseño utilizado en M-PAR que es el mismo que se usó en M-COL cuando apareció en el tema en el c. 10
- 32 vn Se deja el acento solo en la primera corchea tal como se propone al inicio de la Sonata en la presentación del tema
- M-PAR: Hay acentos en 1.^a y 4.^a nota. Última corchea sin staccato (omisión)
- M-COL y P-COL: Última corchea sin staccato (omisión)
- 33 vn M-COL y P-COL: 2.^a y 3.^a corcheas con LF y sin staccato. Ver c. 12
- 36 p M-COL: No hay acentos (omisión)
- Se cambia la 6.^a semicorchea del compás por Fa#. Así aparece este motivo cuando se repite en el mismo compás y en el siguiente
- 37 p, vn M-COL y P-COL: No aparece **ff** (omisión). Esta dinámica ayuda a generar contraste con el tema que sigue
- 38 p M-COL: No aparece LF en 2.^o pulso m.d. Se agrega considerando que en los siguientes compases sí existe y, además, que en M-PAR siempre aparece

- 41 vn **M-COL:** Sin Fa $\sharp$ en 2.º pulso m.d.
M-COL y P-COL: Sin LF. *Se deja la LF en las dos primeras notas tal como aparece en el c. 94 en M-COL. Las ligaduras en las dos primeras notas es la constante en todas las fuentes*
- 42 y 43 vn *Se normaliza la articulación basándose en el diseño que para este tema es presentado previamente en el piano.*
M-PAR: Sin LF
M-COL y P-COL: c. 42 Re y Do con LF, c. 43 sin LF. Dos últimas corcheas sin staccato
- 42-45 p *Se agregan alteraciones de cortesía*
44 vn **M-PAR:** Hay LF en últimas dos corcheas
45 p **M-PAR:** No hay *f*
47 p **M-PAR:** 1.ª corchea m.d. con acento
48 vn **M-PAR:** No aparece *p* en la parte de violín (omisión)
51-53 vn **M-PAR:** Sin LF entre Fa $\sharp$ -Sol (cc. 51-52) y Lab-Sib (cc. 52-53), así:

- 54 vn **M-PAR:** Sin LF
P-COL: Ritmo diferente:

- 55-56 vn **M-COL:** Aparece regulador > desde la mitad del c. 56
P-COL: Aparece regulador > desde inicio del c. 55
- 55-57 p **M-COL:** Hay regulador > desde c. 56 hasta c. 57
57 p, vn **M-PAR:** No existe este compás. *El compositor lo agrega en la revisión que hace en Colombia de la Sonata (M-COL)*
M-PAR y P-COL: Aparece *cédez* en c. 56
58 vn **M-PAR:** No aparece *p* (omisión)
58-62 p **M-PAR:** Sin LF en ambas manos. No aparece *tempo* (omisión)
58-83 vn **M-PAR:** No aparece ninguna LF. *Figueroa agrega en el c. 61 la indicación Lié, sugiriendo que hay que ligar de manera general. Se escoge el diseño de fraseo de M-COL*
- 60 vn **M-PAR y M-COL:** Aparece sin LF. *Se agregan para que haya correspondencia con las otras veces que este motivo aparece más adelante*
- 62 p **M-COL:** En el 1.er acorde m.i. solo aparecen las notas Sol y Re
65-67 p **M-COL:** No aparecen pedales cada pulso. Se adopta la propuesta de **M-PAR**
- 66 vn **M-COL y P-COL:** 2.º pulso sin LF
70 p **M-COL:** Sin LF en m.i. y sin pedal
72 vn **M-PAR:** Últimas dos corcheas con LF. *No se incluye para que haya concordancia con el diseño del tema presentado anteriormente*
P-COL: No aparece regulador <
74 vn **P-COL:** Regulador < aparece desde el inicio del compás
75 p *El compositor quiere un **pp** natural. No usar una corda*
M-PAR: Falta un Re en 3.ª corchea m.d. (omisión)
- 75 y 76 p **M-PAR:** Hay LF por compás en ambas manos. *Con una sola ligadura durante estos compases se logra mayor direccionalidad*
- 76 y 77 vn **M-PAR:** Sin LF
- 78 vn **M-PAR:** Aparece regulador < y tenutos en las últimas dos corcheas
79 vn **M-PAR:** No hay regulador >
- 79, 80 p **M-PAR:** Hay LF por compás en m.d. *Ver 75 y 76*
- 81 y 82 p **M-PAR:** No ha y LF
- 84 vn **M-COL y P-COL:** Aparece *pizzicato* sin staccato. *Figueroa afirma que desea dejar los staccati, ya que quiere que los pizzicati sean incisivos*
- 85 y 86 p **M-PAR:** Sin LF
86 vn **M-COL y P-COL:** No hay acentos
87 vn **M-PAR:** Sin LF
M-COL: Hay LF para las doce semicorcheas
88 vn **P-COL:** Regulador > aparece desde inicio del compás
M-PAR:

- 89 p **M-PAR:** No hay acentos
vn **P-COL:** Último Mi es negra (omisión, falta plica de corchea)
- 91 p **M-PAR:** Tres últimas corcheas sin LF
- 92 vn **M-COL:** Aparece *p*
M-COL y P-COL: 1.ª corchea sin acento
- 94 p **M-PAR:** Indicación *cresc.* está ubicada en c. 95
vn **M-PAR:** No hay *cresc.* Aparece en el siguiente compás
P-COL: Aparece *mf*
- 94-98 vn **M-PAR:** Últimas tres corcheas con LF
- 96-98 p **M-PAR:** No hay acentos en las negras con puntillo en ambas manos
- 97 p, vn **M-PAR:** No aparece *f*
- 99 p **M-PAR:** Ritmo m.d. diferente. *Se deja negra con punto para que así se logre sentir la apoyatura melódica en el violín*

100	p, vn	M-COL y P-COL: Aparece <i>f</i> . Se elimina porque ya se ha puesto en el c. 97 y este aplica para toda la sección
101-103	vn	Se adopta el diseño de M-PAR el cual sintoniza más con el carácter del pasaje
		M-COL y P-COL: LF en 2.º pulso de c. 101, entre Re y Do en c. 102 y entre Fa [♯] y Sol en c. 103
101-103	p	M-COL: No hay acento en m.i. en c.101. Sin signos de pedal. No hay <i>staccato</i> en la m.d. en las dos últimas corcheas
103, 104	p	M-COL: No hay <i>staccato</i> en los bajos (omisión)
104	vn	P-COL: Mib sin acento (omisión)
105	p	M-COL: No aparece Mib en la m.d. (omisión)
	vn	M-COL y P-COL: Semicorcheas con LF
		P-COL: Lab sin acento
106	vn	P-COL: Reb sin acento
106	p	M-PAR: No hay alteraciones en 3.er acorde m.i. (omisión)
106 y 107	p	M-PAR: No hay acentos
108-111	p	M-PAR: Diseño de fraseo diferente, así:

108	vn	M-PAR: Mib con acento
110	p, vn	M-PAR: Aparece <i>dim</i> . Se deja en el c. 112 tal como aparece en M-COL y P-COL
113	p	M-PAR: Sin LF en m.i.
112-115	vn	M-PAR: Sin LF. Ver cc. 81 y 82
114 y 115	p	M-PAR: Sin LF en semicorcheas m.i. No aparece tenuto en último acorde en m.d. Ver cc. 9 y 162
116	p	M-PAR: Con acento 1.ª semicorchea y sin LF en m.d.
121	vn	P-COL: 1.ª corchea sin acento (omisión)
123	vn	M-PAR y P-COL: No aparece <i>p</i>
124	p	M-PAR: No aparece Mi [♯] en 2.º tiempo m.d. (omisión)
125	vn	M-PAR: Aparece <i>legato</i>
		M-COL: LF por dos y tres corcheas
		P-COL: Sin LF
125, 126	p	M-COL: Distribución de voces, así:

125-126	vn	M-PAR: No hay regulador <
126	vn	M-COL: LF por dos y tres corcheas
		P-COL: Sólo tres últimas corcheas con LF
		M-COL y P-COL: Tenutos en todas las corcheas
127	vn	M-PAR: No aparece <i>f</i>
		M-COL y P-COL: Fa sin <i>staccato</i>
129 y 130	p	M-COL: No aparece Do [♯] en 2.º grupo de semicorcheas (omisión)
131	vn	P-COL: Corcheas sin <i>staccato</i> . 1.er Sol y 1.er La escritos arco abajo
		M-PAR: LF cada 4 notas, así:

132	p	M-PAR: No hay regulador <
	vn	P-COL: 6.ª corchea es Re [♯] . Regulador < sólo en 1.ª parte del compás. Tenuto en corchea La-Mi
		M-COL y P-COL: Semicorcheas sin LF
134	vn	P-COL: Aparece Fa [♯] entre paréntesis como enarmónico del Sol ^b
135	vn	M-COL y P-COL: LF sólo en las semicorcheas. Ver cc. 137, 140 y 181-183

137	vn	M-PAR: 1.ª nota con acento
		P-COL: LF sólo en las semicorcheas. Ver c. 135
138-143	p, vn	Se optó por un diseño de dinámicas que favoreciera la construcción del clímax. Se adoptó la versión de P-COL para el violín y la de M-PAR para el piano
		M-PAR: <i>cresc.</i> que llega a <i>f</i> en c. 143
		M-COL: <i>cresc.</i> que llega a <i>f</i> en c. 142
		P-COL: <i>cresc.</i> que llega a <i>ff</i> en c. 143
140	vn	M-COL y P-COL: Última nota sin <i>staccato</i>
141	p	M-PAR: No aparece La [♯] en 2.º tiempo m.i.
142	vn	M-COL y P-COL: Aparece <i>f</i> . No se incluye porque es más lógico que se llegue al <i>ff</i> en el c. 143
		P-COL: Arco abajo en 1.ª nota y arco arriba en 6.ª nota
143	p	M-COL: el <i>f</i> aparece en el c. 142
144-145	vn	M-PAR: No aparece <i>pizz.</i> Ver c. 84
		M-COL y P-COL: 1.ª nota sin <i>staccato</i> (omisión)
145-146	p	M-PAR: Hay LF en cada compás
	vn	M-COL y P-COL: No hay regulador >
147	vn	P-COL: Hay LF para cinco corcheas
		M-PAR: Sin LF y con indicación <i>Lié</i>
148, 149	vn	M-PAR: Sin LF. No aparece regulador >
150-151	vn	P-COL: Regulador < sólo en c. 150

152	p	M-PAR: No aparece <i>cédez</i> . Se incluye ya que en el c. 154 escribe <i>tempo</i> , lo que hace pensar que sí quería una modificación de la velocidad
153	vn	M-COL y P-COL: Aparece <i>f</i>
154-159	p	Ver c. 1
154	p	M-COL: No aparece <i>tempo</i>
		M-PAR: No aparecen acentos en 1.ª corchea. No aparece el Do# en 2.ª corchea m.d (omisión)
		M-PAR y M-COL: No aparece <i>Sans pédale</i> . Se agrega para que haya correspondencia con la EXPO
155	p	Se agrega Do# de cortesía
156	p	M-COL: No hay regulador <
156 y 159	p	M-PAR: Aparece LF último tiempo ambas manos
160	vn	M-PAR: Aparece <i>p</i>
160-166	vn	Ver c. 7
162	vn	M-PAR: Aparece LF entre las figuras del 2.º tiempo
		M-COL: No aparece regulador <. Se pone ya que este aparece en la EXPO en las tres fuentes
	p	M-COL: Sin LF m.i. Se deja el diseño utilizado en el c. 9 (omisión)
163	vn	P-COL: LF 2.º tiempo solo en semicorcheas (omisión). Ver c. 10

164	vn	M-PAR: No aparece regulador <
		M-COL y P-COL: Últimas dos notas sin LF. Se agrega la ligadura para que se corresponda con c. 11. Aparece el 3.er Mi con acento
		P-COL: Último Si sin staccato (omisión)
165	vn	M-PAR: Aparece regulador >
165	p	M-PAR, M-COL y P-COL: Aparece regulador <. Se corre al compás anterior para que se corresponda con el diseño de dinámicas que hay en la EXPO, que resulta de la propuesta de M-COL . Se utiliza este diseño también en el vn
165 y 166	p	M-PAR: Aparecen LF cada pulso en ambas manos. Ver cc. 12 y 13
166	vn	M-PAR: Sin LF y sin regulador <
167-169	vn	El compositor agrega los <i>mp</i> . Ver cc. 14-16
167-170	vn	M-PAR: Sin LF
169-170	p	M-PAR: Aparece regulador <. Últimas tres corcheas del c. 170 sin LF en m.d.
171-174	p	M-PAR: Aparece LF cada seis semicorcheas m.d.
	vn	M-COL y P-COL: Aparecen reguladores > cada compás
175	p	M-PAR: Tres 1.ª corcheas de m.d sin LF
		M-COL: m.d. aparece como una sola voz
		Se agrega Re# en la m.i. para evitar la ambigüedad que se pudiera crear con el Re# del violín
176	p	M-PAR: Sin acento en 1.ª corchea m.i. Aparece regulador <
	vn	M-PAR: No hay cresc.
177	p	M-PAR: 1.ª y 4.ª corchea sin acentos en m.i.
		M-COL: Faltan algunos staccato
	vn	M-PAR: No hay staccato en las corcheas
178	p	M-COL: Hay staccato solo en la 1.ª y 4.ª corchea
	vn	P-COL: Aparece Do# de cortesía
179	vn	M-COL y P-COL: Sin LF
	p	M-PAR: No aparece <i>f</i>
180	vn	Se modificó la LF del primer pulso para que suene dos veces el Fa. Esta modificación transforma el diseño que se propone para este pasaje en toda la Sonata, pero se hace por motivos musicales
		M-COL:

181	vn	Se adopta el diseño de M-PAR
		M-COL y P-COL:

182-184	vn	En las tres fuentes el diseño de LF está diferente. Se adopta el diseño utilizado en el c. 135
182-185	vn	M-PAR: Aparece <i>p</i> en el c. 182 y <i>f</i> en el c. 184. No hay cresc.
184	p	M-COL: Falta silencio de corchea en m.d al final del compás (omisión)
185	vn	M-PAR: No aparece <i>ff</i> . Ver cc. 182-185
		M-COL: Hay LF sólo en semicorcheas. Ver c. 181
186	p	M-COL: No aparece <i>p</i>
		M-PAR: No hay acentos en 1.ª y 3.ª corchea en m.i.
vn		M-PAR: Hay LF por cuatro y dos notas. Esta propuesta de ligadura no se usó para evitar desfigurar la propuesta rítmica
187	vn	M-PAR: No aparece <i>p</i>
		P-COL: 2.ª nota arco abajo. 6.ª nota arco arriba
188 y 189	vn	M-PAR: Sin LF
190	vn	P-COL: Aparece <i>f</i>
191	p	M-COL: Últimas dos notas sin LF en m.d (omisión)
192-194	p	Se adopta el diseño de fraseo propuesto en la EXPO para la m.d. Este beneficia el fraseo del fragmento. Ver cc. 38-40
		M-PAR: Dos últimas figuras del compás de la m.d. con LF y sin acento
		M-COL: No aparece LF entre las dos últimas figuras del compás de la m.d.
195	vn	P-COL: Sin LF. Ver c. 45
	p	M-PAR: Aparece <i>f</i> al final del c. 196. Do y Sib con LF
196-198	vn	Se adopta el diseño de fraseo que el compositor usó en la EXPO

			M-PAR: c. 196 y 198 con LF, c. 197 sin LF M-COL y P-COL: Sin LF
197 y 198	p		M-PAR: No hay acentos en m.i.
199	p		M-PAR: Aparece regulador >. No aparece acento en m.i. M-COL: Aparece <i>sempre f</i> . No se usa porque ya se indicó en el c. 195
	vn		P-COL: Aparece <i>sempre f</i>
199 y 200	vn		M-PAR: Sib y Lab con LF
200	p		M-PAR: No aparece acento en m.i. Aparece <i>mf</i>
200-202	vn		M-PAR: Regulador > sólo en c. 200 P-COL: Regulador > desde cc. 201-202
202	vn		P-COL: Aparece <i>tempo calme</i>
	p		M-COL: Aparece <i>p</i>
203-210	vn		Se adopta el fraseo de la EXPO para el segundo tema. Ver c. 58. El compositor no estableció un diseño de fraseo para este pasaje ni en M-PAR , ni en P-COL
204	vn		M-COL y P-COL: Sin LF
205	vn		M-PAR: LF para todo el compás
207	vn		M-COL y P-COL: Últimas dos corcheas con <i>staccato</i>
209	p		M-PAR: Aparece regulador <
	vn		M-PAR, M-COL y P-COL: Sin tenutos. Se agregaron como en la EXPO
210	vn		M-COL: Hay LF sólo en último tiempo
214	p		M-COL: Notas incorrectas en 1.er acorde de la m.d. Aparece:
	vn		M-PAR y M-COL: No aparece <i>sans presser</i> . Esta indicación se encuentra únicamente en P-COL

214-218	vn	Se adopta el diseño de fraseo de M-COL . Ver cc. 41 y 94 M-PAR: Aparecen LF cada pulso del compás
215-218	vn	M-COL: Corchea con puntillo y semicorchea sin LF
218	p	M-COL: Sin $\frac{1}{2}$ en última corchea m.d. (omisión)
	vn	M-COL y P-COL: 2.ª nota sin acento (omisión) M-PAR: Aparece <i>f</i> P-COL: Aparece <i>f</i> en cc. 217 y 218
219	p	M-PAR: Ritmo diferente en m.d. Ver c. 99

220	vn	M-COL: No hay acento en 1.ª corchea. Sin LF
	p	M-PAR: Se escribe regulador >
	vn	Se adopta el diseño de M-PAR M-COL: Sin LF. Regulador > desde c. 220 hasta c. 221 P-COL: LF sólo en las semicorcheas. Regulador > sólo en c. 220 M-COL y P-COL: Sin <i>staccato</i>
221	p	M-PAR: No hay regulador >
222 y 224	p y vn	M-PAR: No hay reguladores < >
223	vn	Se adopta el diseño de M-PAR M-COL y P-COL: LF sólo en las semicorcheas P-COL: Regulador > inicia en última corchea de este compás
224	vn	P-COL: 2.º tiempo LF sólo en las semicorcheas M-PAR: Aparece regulador > en la 2.ª parte del compás
	p	Se agrega becuadro al Do de la m.i. Creemos que su ausencia es una omisión, ya que el pasaje (cc. 224-228) está construido en cada pulso por acordes mayores y menores, pero no por acordes disminuidos
228	p	M-COL: Aparece <i>f</i> . No se incluye porque ya está escrito en el c. 229.

Segundo Movimiento

Numeración de compases en **M-COL** y **P-COL**: 230-276

1	p, vn	M-COL: Aparece <i>Andante expresif</i> (error ortográfico)
	vn	P-COL: Aparece <i>Andante espressivo</i> M-PAR: No aparece <i>legato</i>
2	p	M-COL: No aparece Sol# en 2.º acorde m.d. (omisión)
3	p	M-PAR: No hay regulador <

	vn	M-COL: Diferente diseño rítmico Se adopta el diseño de M-PAR y de P-COL . Esta decisión fue aprobada por el compositor en revisión de diciembre de 2016
5	p	M-PAR: No hay regulador >. Falta puntillo en blancas (omisión)

- vn P-COL: Diferente diseño rítmico (error de copia):
-
- 7 vn M-COL: Aparece la 3.ª figura escrita como negra (error de copia)
P-COL: 1.er Si del 3.er tiempo con acento y *f*
- 8 p M-COL: No aparece Do# en 3.er acorde m.d.
vn M-COL: No aparece *f* en la mitad del compás
P-COL: 1.er Si con acento
- 14 y 15 vn y p Se adopta el diseño de regulador que se propone en M-COL. Se alarga para que dure dos compases y desemboque en el *f* del c. 16
M-PAR: hay un diseño del regulador diferente, así:

- 16 vn M-PAR: No aparece *f*
- 17 vn M-PAR: Regulador > aparece en 2.º tiempo
P-COL: Regulador > aparece desde inicio de este compás, *pp* en último tiempo de este compás
M-COL: Sin regulador < en el último tiempo. Se adopta la propuesta de M-PAR
- 20 p, vn M-PAR: No aparece *cédez*
- 21 vn M-PAR y P-COL: No aparece *tempo*
- 22 -23 vn P-COL: Regulador < a partir del 3.er tiempo de c. 22
- 23 p M-PAR: Aparece Fa natural en el 3.er acorde de la m.i. El compositor decide dejar Fa# como en M-COL
- 24 vn M-PAR: Aparece *cédez* *trés peu* al final del compás
M-COL: No aparece *cédez* (solo en el piano)
P-COL: Aparece *cédez* en 2.º tiempo del compás
- p M-COL: No aparece La# en 3.er pulso m.d. Aparece *cédez*
- 25 p, vn M-COL: No aparece *tempo* (omisión)
vn M-COL y P-COL: No hay reguladores < >
- 27 p M-COL: Sin Do# en 3.er tiempo m.d. (omisión)
- 28 vn P-COL: Aparece Do# de cortesía
- 30 p, vn M-COL: Aparece *f* en 1.er y 3.er tiempo
vn P-COL: Aparece *f* en 1.er tiempo
- 31 vn M-COL: Aparece en 2/4 negra-negra-negra. El diseño rítmico es incorrecto
- 32 vn M-COL y P-COL: No aparece calderón
p M-PAR: Sin LF en m.d. Falta una semicorchea en 3.er tiempo
M-COL: Aparece *un poco rit.*
- 33 y 34 p M-PAR: Sin LF en la m.d.
- 35 y 36 vn y p Se adopta el diseño de la EXPO para este episodio. Ver cc. 14 y 15
M-PAR

M-COL

- 36 p, vn M-PAR y P-COL: No aparece *cédez un peu*
 37 p, vn M-PAR y P-COL: No aparece *tempo*
 39-42 vn y p Se adopta el diseño de dinámicas de M-COL
 40 y 41 vn M-PAR: Última corchea del c. 40 y 1.ª del c. 41 sin LP (omisión)
 41-42 vn M-COL: Última corchea del c. 41 y 1.ª del c. 42 sin LP (omisión)
 42 vn M-COL: Aparece *p*. Diferente diseño rítmico (error de copia):

- 43 p P-COL: Regulador < inicia en c. 43
 M-PAR: Aparece un regulador <
 44 vn M-PAR y P-COL: Pasaje escrito con sostenidos
 M-COL y P-COL: No hay acento
 M-PAR: 2.º y 3.er tiempo con LF
 p M-PAR: Aparecen tenutos en blancas m.d.
 44 y 45 vn P-COL: Última negra del c. 44 y 1.ª corchea del c. 45 sin LP (omisión)
 45 vn M-PAR y M-COL: *dim.* inicia en el Sol#. Se adopta la propuesta de P-COL
 p M-PAR: No aparece Mi
 46 y 47 vn M-COL y P-COL: Última corchea del c. 46 y 1.ª del c. 47 sin LP (omisión)
 47 vn P-COL: Primeras dos notas con LF

Tercer Movimiento

Numeración de compases en M-COL y P-COL: 277-494

Indicación de tempo M-PAR: Scherzo; negra = 177

- 1 p M-COL: No aparece *sans pédale*
 4 p M-PAR: Aparece regulador >
 5 p M-PAR: No aparece *p*
 6 vn M-PAR: Aparece acento en 1.er y 2.º tiempo. 2.ª negra sin *staccato*
 7 vn M-PAR: Aparece acento en 1.er y 2.º tiempo
 9 vn M-PAR: 2.ª negra con tenuto
 10 p M-PAR: En el último tiempo de la m.i el diseño rítmico es: corchea-silencio de corchea
 10 y 12 vn M-PAR: Todas las notas con pizz. en la m.d. Diseño rítmico diferente en el 3.er tiempo, así:
 10-13 p Se adopta el diseño de fraseo utilizado en M-PAR. Este favorece la acentuación del compás y la idea de ternaria del pasillo. Se implementa

igual en los cc. 172-175. El fraseo del c. 10 se corresponde con la manera como se presenta este diseño en el violín a lo largo del movimiento

- 12 vn M-COL: Hay LF en el c. 10 y del c. 11 al 13
 13 vn M-PAR y M-COL: Todas las notas pizz. m.d.
 M-PAR: pizz. m.d. 1.ª corchea sólo La
 p M-COL: Última nota de la m.i. es Do (por la ubicación parece una omisión)
 14 vn P-COL: No aparece este compás
 15 y 16 vn M-PAR y M-COL: Sin acentos. Se adopta la propuesta de P-COL
 17 vn Se opta por el diseño rítmico de M-PAR el cual se corresponde con la propuesta de P-COL
 M-COL: Último tiempo silencio de negra:

M-PAR: Dobles cuerdas Mi-Si:

18	vn	M-PAR: No aparece arco. Todas las notas <i>staccato</i>
19	vn	M-PAR: No aparece indicación 8ª P-COL: Escrito octava arriba con notas reales
20	p	M-PAR: Sin LF en ambas manos. Aparece final del regulador > del c. 19
	vn	M-PAR: Aparece indicación arco P-COL: Aparece arco abajo
21	vn	P-COL: Aparece arco arriba
22	p	Se conserva el diseño rítmico de M-PAR ya que coincide con el que aparece en los dos compases anteriores M-COL: Las figuras del 2.º tiempo en ambas manos son negras:
22	vn	M-PAR: Si sin acento, no hay LF
22-26	vn	Se opta por la propuesta de M-PAR . Se reemplaza el gran regulador ascendente por la indicación <i>cresc.</i> M-COL y P-COL: Regulador < en cc. 22, 23 y 25
27	p	M-COL: Hay LF en m.d. No aparecen tenutos. Se adopta el diseño de M-PAR para favorecer el carácter del pasaje Se agrega el Solb en la m.i. ya que, a pesar de que en ninguna fuente aparece de esta manera, el pasaje se ha construido en un ambiente de tonos enteros
28 y 29	vn	M-COL y P-COL: No hay tenutos
	p	M-COL: Hace falta un silencio. El compositor resuelve dejar las semicorcheas en la última división de corchea
	vn	M-COL y P-COL: Sin LF. Aparece indicación <i>legato</i> P-COL: Aparece <i>mf</i>
29	vn	P-COL: Aparece regulador >
30	vn	M-PAR y M-COL: 1.ª negra sin acento P-COL: 1.ª y 3.ª negra sin <i>staccato</i> . Aparece <i>p</i>
31	vn	M-PAR: 1.ª negra sin acento M-COL y P-COL: 1.ª y 3.ª negra sin <i>staccato</i> (omisión)
32 y 34	vn	M-COL y P-COL: LF sólo en 3.er tiempo. Se adopta el diseño de M-PAR para generar contraste y movilidad. Además, para que haya correspondencia con los cc. 28 y 29
33	vn	M-PAR: No aparece LF del Fa al Si
34	vn	M-PAR Y P-COL: Regulador <
34-38	vn	Se deja un <i>cresc.</i> en reemplazo del gran regulador < que aparece en M-PAR M-COL: Aparece <i>cresc.</i> en el c. 34 y regulador <. En el c. 38 aparece <i>cresc.</i>
34-38	p	Se deja un <i>cresc.</i> en reemplazo del gran regulador < que aparece en M-PAR M-COL: no hay ninguna indicación dinámica en el c. 34. En el c. 38 aparece <i>cresc.</i>
37	p	M-PAR: Aparece <i>f</i>
38	vn	M-PAR: Última nota <i>staccato</i>
39	vn	M-COL y P-COL: No hay acento. Se adopta la propuesta de M-PAR ya que coincide con el carácter del pasaje
40	p	M-COL: No hay LF en m.i. (omisión porque en el c. 41 sí la pone)
40 y 41	p	Se sugiere no tocar el Si de la m.i. para que no se solape con el Si de la m.d. y así favorecer la claridad y la síncopa
40 y 41	vn	P-COL: No hay LP
41	p	M-COL: Última nota m.i. (Re) es negra, falta Sol corchea, tal como aparece en los compases anteriores y en las otras fuentes
	vn	M-PAR y P-COL: Regulador > sólo en este compás
42	vn	P-COL: Dos primeras corcheas con LF, siguientes dos corcheas sin LF y con <i>staccato</i> . Se adopta el diseño de M-PAR . Ver nota para el piano cc. 10-13
44	vn	M-COL y P-COL: Dos primeras corcheas con LF, siguientes dos corcheas sin LF y con <i>staccato</i> . En esta oportunidad, el compositor adoptó para M-COL el diseño que había presentado en el c. 42 en P-COL
45	vn	M-COL y P-COL: LF entre las 2 negras y las 2 corcheas. Corcheas con <i>staccato</i>
46	vn	P-COL: Aparece arco para arriba en la 2.ª nota
47	p, vn	M-PAR: Aparece <i>f</i>
49	p, vn	M-PAR: No aparece <i>f</i>
50	vn	M-PAR: Aparece LF del Do al Si
51	vn	M-COL y P-COL: No aparece <i>mf</i>
52	vn	M-PAR: Regulador <, corcheas sin <i>staccato</i>
53	vn	M-PAR: No hay regulador <
53 y 54	vn	P-COL: Sin LF
54	vn	P-COL: Dos últimas corcheas Do# - Si (error)
55	vn	M-PAR: Aparece LF del Mi al Re#. Mi sin <i>staccato</i>
56	vn	M-PAR: Dos primeras notas con LF
57-60	p	Se decide adoptar el diseño de fraseo utilizado en los cc. 10-13 y en los cc. 172-175 M-PAR: Ligado constante durante los cuatro compases M-COL: LF en la m.d. cada dos compases
61-62	p	M-COL: Hay una LF en la m.d. para los dos compases. No se adopta este diseño para favorecer la acentuación en sintonía con la idea del Pasillo
65	vn	M-PAR: Sin LF. No aparece <i>cantabile</i> P-COL: Escrito arco arriba en 1.ª nota
66	vn	M-PAR: No hay regulador < P-COL: Escrito arco arriba en 2.ª nota
67	vn	Se decide dejar el diseño de fraseo que aparece en M-COL en los cc. 71 y 81: (Fraseo) M-PAR: Sin LF. M-COL: Últimas 3 corcheas con LF (Ritmo) M-PAR y M-COL: Diseño rítmico diferente (1.ª nota es negra ligada a corchea)

M-COL

- 68 vn M-COL y P-COL: No hay regulador <
68-92 p M-PAR: no aparecen pedales
69 vn M-PAR: Dos corcheas con LF
70 vn M-PAR: LF desde la 2.ª nota de este compás hasta la 1.ª nota del c. 71
69-71 vn M-PAR: Diferente diseño de LF

- 72-92 p M-PAR: No hay LF en ninguna mano
73 vn M-PAR: Sin LF
74 vn M-PAR: LF desde la 2.ª nota de este compás hasta la 1.ª nota del c. 75
75 vn M-PAR: Diferente diseño de LF

- 76 vn M-PAR: Sin LF. Regulador > desde mitad de c. 76 hasta la mitad del c. 77
77-78 p M-PAR: Una sola LF en la m.d para los dos compases. Aparece regulador <
vn M-PAR: Sin LF
79 vn M-PAR: Aparece *mf*, sin LF
81 vn M-PAR: Sin LF
82 vn M-PAR: No hay regulador <
83 vn M-PAR: Aparece LF entre 2.º y 3.er tiempo
85 vn M-PAR: Sin LF
86 vn M-PAR: LF desde la 2.ª nota de este compás hasta la 1.ª nota del c. 87
87, 89 vn M-PAR: Sin LF
88 vn M-COL: No aparece Mib al comienzo de la escala. (omisión)
85-90 vn M-PAR: Diferente diseño de LF

- 91 vn M-PAR: LF entre el 2.º y 3.er tiempo. Regulador > del c. 91 al c. 92
91-92 vn M-PAR: Diseño diferente de LF:

- 92 p M-PAR: Ambiente en sostenidos
vn y p M-PAR: Aparece *rit.*
93-96 p M-PAR: No hay regulador < en c. 93. Aparece regulador > en el c. 94 y hay regulador < desde la mitad del c. 95 hasta mitad del c. 96
93 vn M-PAR y P-COL: No hay indicación *p*
P-COL: Aparece arco arriba en 1.ª nota
94-95 vn P-COL: No hay LP en la nota Si
97-100 vn y p *Se decide omitir los reguladores y dejar todo el pasaje con un diseño dinámico en f. Los reguladores del c. 98 crean una síncopa de volumen que no favorece al carácter del pasaje*
97 p, vn M-PAR: No aparece *f*
vn M-PAR: Acento en 1.ª nota
98 p M-PAR: Aparece regulador <
98-99 vn M-PAR: Sin LF
M-COL y P-COL: Regulador < en estos 2 compases
99 vn M-PAR: Nota La con tenuto
100 p M-PAR: Aparece Do⁴ en ambas manos
101-104 vn M-PAR: Sin LF
107-108 vn M-PAR: Regulador > aparece a partir de la 2.ª mitad del c. 107
109 p M-PAR: No hay regulador <
vn M-PAR: No hay *staccato*, ni LF
110 vn M-PAR: Acento en 1.ª nota
P-COL: Última nota Sol natural
p P-PAR: Aparece *dim.* Se deja en el c. 112 como en M-COL
110-112 vn M-PAR: Sin LF
111 p M-COL: Sin acento en 1.er tiempo ambas manos (omisión)
113 vn P-COL: Aparece arco abajo en la blanca
115-119 p M-COL: Escritura repartida en los dos pentagramas en los cc. 115 y 116

115-118	vn	M-PAR, M-COL y P-COL: Trémolos sin ligar <i>Se ligan los trémolos para que se logre el efecto que el compositor desea</i>
120	p	M-COL: No aparece p
	vn	M-COL: No aparece indicación arco P-COL: No aparece p y aparece arco arriba en 1.ª nota
120-122	p	M-COL: Hay regulador < sólo en c. 120
120-123	vn	<i>En el violín aparece en todas las fuentes un regulador < en el c. 121. Se corre al c. 120 para que coincida con el que se propone en el piano. Se escribe un cresc. adoptando el diseño de M-PAR, en el cual aparece un regulador ascendente del c. 121-123</i>
122	vn	P-COL: LF cada dos corcheas
123	vn	M-COL: 1.ª nota Solb (enarmonía). Se escoge el ambiente con sostenidos
124	p, vn	M-COL y P-COL: Aparece regulador <. No se tuvo en cuenta ya que en el c. 120 se había escrito un cresc.
127	p	M-PAR: Aparece f M-COL: No aparece la indicación bien rythmé
127-128	vn	M-PAR: Aparece f . Sin LF
127-133	p	M-COL: No hay <i>staccati</i> en corcheas del 3.er tiempo (omisión). No hay indicación de pedal
129-130	vn	M-PAR: Sin LF y sin <i>staccato</i> en la 1.ª nota del c. 129
131	vn	Se indica el Do# de cortesía
131-132	vn	M-PAR: Sin LF
131-133	p	M-COL: Corcheas sin LF
132 y 133	p	M-COL: No aparece acento en la 1.ª corchea (omisión)
133	p	M-COL: No aparece tenuto en última negra m.d.
	vn	M-PAR: Dos corcheas sin LF ni <i>staccato</i> M-COL: 1.ª nota sin acento
134 y 135	p	M-PAR: Diferente distribución rítmica:

134	vn	M-COL y P-COL: No hay acento
136	vn	M-PAR: Do# con acento.
		M-PAR y M-COL: No hay indicación de tocar sobre la cuerda Sol. Se adopta la propuesta de P-COL
136 y 137	vn	P-COL: Do# y La escritos corchea ligada a negra, respectivamente:

136-146	p	M-COL: No hay <i>staccati</i> en las corcheas 4 y 8 del compás (en los cc. 194-197 y en el c. 31 de la misma fuente –con un diseño similar– si se utilizan. <i>La escritura de LF entre las corcheas 2-3 y 5-6 es irregular (al parecer un descuido en la copia). Por lo tanto, se añaden las LF y los staccati en estos puntos a todo el pasaje de manera homogénea</i>
138 y 139	vn	M-COL y P-COL: LF cada compás
139	p	M-PAR: Aparece regulador <
140	vn	M-PAR y M-COL: No aparece <i>cresc.</i> (en el piano sí aparece en M-COL)
140-141	p	M-PAR: Aparece regulador <
141 y 142	p	<i>Se agrega bemol al Si del 1.er acorde de la m.d. para que este quede mayor como lo son los demás acordes del pasaje</i>
	vn	P-COL: No hay acentos en las redondas
143	vn	M-PAR: Acento en la 1.ª nota. Negras sin LF
144	vn	M-PAR: Acento en las 1as dos notas. Negras sin LF
145	vn	M-PAR: Acentos en cada negra
146	vn	M-PAR: Acento en la redonda
147	vn	M-COL y P-COL: No aparece sempre f (omisión. En el piano sí está)
148 y 150	p	<i>Ver c. 136-146</i> M-COL: Sin LF, ni <i>staccati</i>
	vn	M-COL y P-COL: Blancas sin acentos
151	p	M-PAR: No hay acento en 1.er acorde. No hay tenuto en cada negra de ambas manos M-PAR: Aparece regulador >
152	p, vn	M-COL: No aparece <i>cédez</i>
	vn	M-COL y P-COL: No hay regulador >
153	p, vn	M-COL: No aparece <i>tempo</i>
153-162	p	M-COL: No se indican los pedales
155	p	M-PAR: Ambiente enarmónico de bemoles
	vn	P-COL: Aparece Si# de cortesía
156	vn	P-COL: El <i>cresc.</i> aparece en el c. 157
161 y 162	p	M-PAR: Solo aparece f en el c. 162 M-COL: Aparece f en ambos compases
	vn	M-PAR: Aparece <i>trille sur la</i> en tinta diferente –probablemente lápiz– (anotación de estudio)
161 y 162	vn	<i>Se corrige la escritura de los armónicos, atendiendo al resultado que el compositor afirma quiere obtener</i> M-PAR, M-COL y P-COL: Escrito acorde con notas reales y armónicos

163	p	M-COL: No aparece <i>sans pédale</i>
	vn	M-PAR: Aparece mf

163-171	p	<i>En ninguna fuente aparecen los staccati que se incluyen en este punto. Resultan de la regularización, según lo dicho en la nota de los cc. 136-146. Además, se tuvo en cuenta que esta es la ReEXPO y al comienzo de la obra si se incluyeron</i>
165	p	M-PAR: Aparece <i>p</i>
165-166	vn	M-PAR y M-COL: Todos los pizz. aparecen con la m.d. M-PAR y P-COL: Acento sólo en la 1.ª figura del c. 165 M-PAR: Aparece regulador <
167	vn	M-COL y P-COL: No aparece <i>f</i> . Se adopta la propuesta de M-PAR ya que es un momento temático importante
167-171	p	M-PAR: Con acento solo en la 1.ª corchea del c. 167
168-170	vn	M-PAR: No hay acentos
172	vn	M-PAR: Aparece <i>mf</i>
172-175	p	Se decide adoptar el diseño de fraseo utilizado en los cc. 10-13 y 57-60
176	vn	M-PAR: No aparece <i>f</i>
178	p	M-PAR: No aparece signo de arpeggiado
	vn	M-PAR: No aparece <i>f</i> ni regulador >
179	p	M-PAR: Aparece <i>staccato</i> en última negra m.d.
183	vn	M-PAR: No aparece regulador <
185	vn	M-PAR: Aparece <i>mf</i> encima de una indicación <i>p</i>
185-188	p	M-PAR: Sin LF en m.d.
186	p	M-PAR: Aparece Re-Do en blanca:

189	p	M-PAR: Aparece <i>p</i> M-COL: Aparece Mi-La en la 4.ª corchea de la m.i.
189, 190	vn	M-PAR: Sin LF
190	vn	M-COL y P-COL: El regulador > aparece en el c. 191. Se adopta la propuesta de M-PAR
192-193	p	M-COL: No hay regulador <
192	vn	M-PAR: Fa-Si sin LF. El regulador < está sólo en este compás
193	vn	P-COL: RE#-Do# con LF
194	vn	P-COL: Escrito 0 en la nota Mi, indicando cuerda al aire
195	vn	M-PAR: Aparece <i>staccato</i> en la negra y tenuto en la blanca
198-201	p	Se decide adoptar el diseño de fraseo utilizado en los cc. 10-13, 57-60 y 172-175. Ver nota cc. 10-13 M-COL: Hay una LF en la m.d de los cc. 198-200
199	vn	M-PAR: LF para todo el compás
199-200	vn	M-COL y P-COL: Aparece regulador <
200	p	M-COL: No hay regulador
	vn	M-COL y P-COL: 1.ª nota sin <i>staccato</i> . Dos corcheas sueltas y dos ligadas
201	vn	<i>Aunque en ninguna fuente está escrito, se agrega la ligadura para que se corresponda con el carácter y el fraseo de la frase (esta LF se usa en los cc. 203 y 204)</i>
201-204	p	Se opta por la indicación <i>cresc.</i> en reemplazo del gran regulador ascendente que aparece en M-PAR M-COL: Aparece regulador < desde el c. 201 hasta el 1.er tiempo del c. 202
201-207	p	Se agrega LF en cada compás de la m.d. según M-PAR . De esta manera se insiste en el fraseo que impulsa el acento del primer tiempo del compás
202	vn	M-PAR y P-COL: Sin LF
203	vn	M-PAR: Sin LF. Regulador < desde mitad de este compás hasta inicio del siguiente compás P-COL: Regulador < desde último tiempo del compás anterior hasta el final de este compás
204	p	M-PAR: No aparece Re# en 2.º tiempo m.i.
	vn	M-PAR: Sin LF
205	p, vn	M-COL y P-COL: No aparece <i>f</i>
207	p	M-COL: No aparece regulador >
	vn	M-PAR y P-COL: Escrito Lab (enarmonía)
208-211	vn y p	M-PAR y M-COL: Aparece regulador <. Este se reemplaza con un <i>cresc.</i>
	p	M-COL: Sin LF
209	p	M-PAR: Aparece Do3-Do4 en la voz intermedia de la m.d
211	vn	P-COL: Dos primeras notas con LF. No aparece <i>cédez</i>
212	vn	M-COL y P-COL: No aparece <i>tempo</i> . No hay acento en 1.ª negra P-COL: No aparece signo de respiración
213	vn	M-COL y P-COL: No hay acento en 1.ª negra
214	vn	M-COL y P-COL: No aparece regulador >
214-216	p, vn	Se opta por la indicación <i>dim.</i> en reemplazo del gran regulador descendente que aparece en M-PAR . Se adelanta el <i>dim.</i> que aparece en M-COL en el c. 215, lo cual no afecta la idea musical del fragmento M-PAR: La m.d. está escrita en clave de Sol
215-216	p	Se agregan acentos en la 1.ª corchea de la m.i.
218	vn	M-PAR: No hay acento

Edición crítica de la
*Sonata para violín
y piano en re mayor*
de
Luis Carlos
Figueroa

Violín

Julián Montaña Rodríguez

SONATA

para violín y piano en re mayor

Compuesta en 1955

Luis Carlos Figueroa (1923)

Allegro $\text{♩} = 75$

piano

mf

10

14

mp

mp

mp

A

f

p

24

mf

30

34

cresc.

ff

B

3

*Ver Notas críticas

Universidad Sergio Arboleda, 2018
Julián Montaña Rodríguez, editor

41

45

50

56

62

67

72

77

82

* pizz. arco

87

(D)

2

92

f *cresc.*

97

f

102

106

f *dim.*

113

(E)

piano

p

121

pp *p*

125

f *p*

132

p *p*

137

cresc.

141

ff *pizz.*

145

arco

150

f *piano*

160

mf

164

mp

168

mp *mp* *f*

172

p *cresc.*

177

f

(H)

p *cresc.* *ff*

186

mf *p* *cresc.*

190

ff

195

f

199

cédez

I

tempo

p

204

209

p

214

sans presser

J

p string. et crescendo

f

218

222

string. et crescendo

226

pizz.

f

II

Andante expressif ♩ = 52

p legato

5

cresc. *f*

9

dim. *pp* (A)

13

f

17

pp *cédez*

(B) *tempo* *p* *cresc.* *cédez très peu*

③

29

④

37

41

45

III

Allegro ♩ = 177

2

f

6

pizz. +

11

16

arco

⊲ ⊳ *cresc.*

25

f

30

⊲ ⊳ *cresc.*

35

39 *f* *p* **B**

44 *cresc.*

49 *f* *mf*

55 *piano* *rit*

C *tempo cantabile* *p*

69

73

77

p

81

85

90

cédez *tempo*

p

94

f

100

f

105

dim.

E

113

120

arco

124

128

132

F

sul G

142

ff *sempre f*

148

cédez

Ⓒ

tempo

pp *cresc.*

159

f *pizz.*

165

Ⓓ

f

170

f

176

f *arco* *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *f* *arco*

181 pizz.

I arco
mf

190 f

196

201 f

207 cresc. cédez

212 tempo ff dim.

215 ff sec.

Julián Montaña Rodríguez

Musicólogo de la Universidad Autónoma de Barcelona, es actualmente profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional de Colombia. A su cargo tiene asignaturas del pregrado en música del Conservatorio de música, de la Maestría en musicología y de la Maestría en interpretación musical y pedagogía. Su actividad docente la ha desarrollado en diferentes universidades, entre ellas, la Universidad Sergio Arboleda donde fue Director de Investigación de la Escuela de Artes y Música. Como investigador ha centrado su interés en la edición crítica del repertorio de cámara hecho en Colombia en las décadas de 1960 y 1970 y, además, en la influencia y repercusiones de los fenómenos políticos en la música en Colombia a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Igualmente, hace crítica musical y escribe notas al programa para conciertos de diferentes orquestas sinfónicas en el país y salas de conciertos en Bogotá.

La *Edición crítica de la sonata para violín y piano en re mayor de Luis Carlos Figueroa* es un resultado de investigación alcanzado en el marco de un proyecto que se interesó por estudiar y divulgar los repertorios académicos para el formato violín y piano, compuestos en Colombia durante el siglo XX. Esta edición busca aportar a la memoria musical del país haciendo visible una pieza del patrimonio musical de Colombia, que en gran parte, permanece inédito, con acceso limitado y, en algunos casos, en precarias condiciones de conservación. Esta sonata ejemplifica una de las propuestas estéticas de comienzos del siglo pasado en una fuerte conexión con el impresionismo y el nacionalismo musical. El proceso metodológico incluyó la búsqueda y reconocimiento de las fuentes de la composición, la comparación de las mismas, el análisis y edición de la obra, la construcción de un perfil histórico con una caracterización estética y una sección crítica de la sonata.

Fondo de Publicaciones
Universidad Sergio Arboleda

9 789585 511378