Edición crítica de la

*Sonata para
violín y piano*

de

Mario
Gómez-Vignes

Julián Montaña Rodríguez

Edición crítica de la

*Sonata para
violín y piano*

de

Mario
Gómez-Vignes

Julián Montaña Rodríguez

LIBRO DE INVESTIGACIÓN

Montaña Rodríguez, Julián

Edición crítica de la Sonata para violín y piano de Mario Gómez-Vignes /
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
107 p.

ISBN: 978-958-5511-41-5 (rústica)

ISBN: 978-958-5511-42-2 (.pdf)

1. MÚSICOS CHILENOS 2. SONATAS (VIOLÍN Y PIANO) – PARTITURAS

3. GÓMEZ-VIGNES, MARIO – BIOGRAFÍA 4. GÓMEZ-VIGNES, MARIO

– COMPOSICIONES MUSICALES - PARTITURAS 5. GÓMEZ-VIGNES,

MARIO – CRÍTICA E INTERPRETACIÓN I. Rodríguez Vivas, Diana

Marcela II. Mejía, Pedro

SCDD 780.983 ed. 22

Edición crítica de la Sonata para violín y piano de Mario Gómez-Vignes

© **Universidad Sergio Arboleda**

Escuela de Artes y Música

© **Mario Gómez-Vignes**

Julián Montaña Rodríguez

Diana Marcela Rodríguez Vivas

Pedro Mejía

ISBN: 978-958-5511-41-5 (*rústica*)

ISBN: 978-958-5511-42-2 (*.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

Prefacio **9**

Mario Gómez-Vignes y su *Sonata para violín y piano* **13**

Una vida en la música **13**

La *Sonata para violín y piano* **19**

Edición crítica **25**

Lista de referencias **26**

Notas críticas **31**

A ellos

Mario Gómez-Vignes (1934), chileno de nacimiento, es considerado una de las personalidades más importantes del siglo XX en la música académica en Colombia. Es en este país donde ha desarrollado la mayor parte de su carrera profesional. Sus aportes son significativos desde la composición, la investigación, la enseñanza, la crítica musical y la divulgación.

Su postura crítica sobre las metodologías y sistemas de enseñanza en la música, lo llevaron a formarse como compositor de manera autodidacta. Su catálogo reúne más de setenta obras, muchas de ellas fueron resultado de comisiones especiales. La mayoría de sus creaciones corresponden a géneros de la música académica –aunque no incursionó en la ópera–. Su propuesta musical se alinea de manera crítica y reflexiva con los discursos musicales modernistas. En sus composiciones son comunes el humor y la cita. Aunque utiliza como referencia e inspiración géneros populares y tradicionales latinoamericanos, su propuesta no es nacionalista en la manera como se entendió a principios del siglo XX.

Entre sus obras más destacadas, interpretadas en diferentes partes del mundo, se encuentran: la *Sonata para violín y piano* (1964), la *Sonatina para clarinete y piano* (1966), su Cantata n.º 4 titulada *Trenodia de Cautiverio, para locutor, coro mixto y orquesta* (1974) y sus obras sinfónicas *Metamorfosis Sinfónica de un Intervalo de Segunda* (1968), *Cuatro Bocetos de Meghnon, para dos orquestas de arcos* (1974), *Opus Quinientos, ensayos para orquesta* (1992) y su *Concierto para Delly Inkir, para piano y orquesta* (2009).

Su investigación en torno a la vida y obra de Antonio María Valencia fue galardonada en 1993 con una mención honorífica en el Premio Robert Stevenson de Historia de la Música y Musicología Latinoamericana de la Organización de los Estados Americanos (OEA).

Su actividad docente es ampliamente reconocida en el país, en especial, en instituciones de Cali, Popayán y Medellín. Entre los diversos reconocimientos recibidos sobresalen la Medalla al Mérito Cívico Santiago de Cali, otorgada el 20 de octubre de 1994 y el título de Doctor Honoris Causa en Música, conferido por el Instituto Departamental de Bellas Artes (Cali), el 11 de noviembre de 1999.

From composition, research, teaching, music criticism and dissemination, Mario Gómez-Vignes (1934) has contributed significantly to academic music in Colombia, the country where he has developed most of his professional career. Chilean by birth, is one of the most important musical personalities of the twentieth century in the country.

Critical about methodologies and teaching systems in music, he trained as a composer mainly in a self-taught way. Except form operas, his catalog gathers more than seventy works in all the academic genres, which in their majority were commissioned. His musical proposal is aligned critically and reflexively with modernist musical discourses. In his compositions, humor and quotation are common. Although it uses as references and inspiration popular and traditional Latin American genres, its proposal is not nationalistic in the way it was understood at the beginning of the century.

Among his most outstanding works, which have been performed in different parts of the world, are the *Sonate for violin and piano* (1964), *Sonatina for clarinet and piano* (1966), his cantata no. 4 titled *Trenodia de Cautiverio*, for an announcer, mixed choir and orchestra (1974) and his symphonic works *Symphonic Metamorphosis of an Interval of Second* (1968), *Four Sketches by Meghnon, for two string orchestras* (1974), *“Opus Quinientos, Essay for Orchestra”* (1992) and his *Concert for Delly Inkir, for piano and orchestra* (2009).

His research on the life and work of Antonio María Valencia was awarded in 1993 with an honorable mention in the Robert Stevenson Prize for the History of Music and Latin American Musicology of the Organization of American States (OEA).

His teaching activity is widely recognized in the country, particularly in institutions of Cali, Popayán, and Medellín. Among the various recognitions received, one very important is the title of Doctor Honoris Causa in Music, conferred by the Departmental Institute of Fine Arts (Cali) in November 1999.

Prefacio

No fueron pocas las ocasiones que en mi época de estudiante en el Conservatorio del Tolima y, posteriormente, en la Universidad Nacional de Colombia, interpreté obras de compositores colombianos. La mayoría de las veces lo hice usando copias de partituras manuscritas –fueron contadas las ocasiones en que pude usar una partitura editada y publicada–. Aunque en ese entonces esto no me parecía extraño, con el paso de los años, luego de conocer experiencias editoriales en torno a repertorios similares en otras partes del mundo, empecé a cuestionar esta situación.

Aunque hay ejemplos de edición musical en Colombia desde el siglo XIX, estas iniciativas no configuran una industria, al no ser ni copiosas ni extendidas. En su *Historia de la Música en Santa fe y Bogotá* (2000), Bermúdez menciona algunos proyectos editoriales como: “La Lira” de Eugenio Salas; “La Música” de Juan Crisóstomo Osorio alrededor de 1866; la imprenta musical de Diego Fallón en 1885; la Imprenta La Luz en 1881 –que se destaca por haber publicado la obra de Luis A. Calvo–; la imprenta de José María Samper desde 1890 a 1892; algunos proyectos de la Casa Musical Conti Hermanos, fundada en 1890; las publicaciones que hizo Telésforo D’Aleman entre 1898 y 1910; y, a comienzos del siglo XX, las propuestas de Gregorio Navia y de Luis María Aguillón. A las iniciativas editoriales del siglo XIX y comienzos del XX hay que sumar la aparición de partituras en publicaciones periódicas. Al respecto, tanto Ellie Anne Duque (2001) como Jaime Cortés (2004) comentan que los repertorios publicados en este tipo de ediciones corresponden a obras de salón y a composiciones ligadas al fenómeno de la “música nacional”.

Los anteriores proyectos editoriales, como reseña la historiografía, no centraron su interés en los repertorios asociados a la música académica. No sería sino hasta finales del siglo XX cuando se darían esfuerzos editoriales en esa dirección. Colcultura –posteriormente el Ministerio de Cultura– y los fondos editoriales de algunas universidades del país –entre ellos los de la Universidad EAFIT, la Universidad del Valle y la Universidad de los Andes– han sido los principales editores de este tipo de composiciones. Pero estos esfuerzos son minúsculos y la mayoría del repertorio académico compuesto en Colombia en el siglo XX permanece inédito y, como agravante, reposa en archivos particulares o en fondos con malas prácticas de conservación y catalogación. Esto ha promovido su invisibilización, la poca circulación, el olvido y, haciendo un llamado de alerta, en algunos casos, el trasapelado, el deterioro y la pérdida de las fuentes.

Un claro ejemplo de lo insuficiente que han sido estos esfuerzos es lo que ha sucedido con los repertorios de cámara, específicamente con la obra para violín y piano. Una revisión inicial de las composiciones para este formato hechas en Colombia hasta 1980 nos muestra que se escribieron alrededor de 100 obras. La mayoría de ellas corresponden a creaciones de poca complejidad compositiva que, además, no exigen grandes habilidades técnicas para su ejecución. Estas obras son principalmente piezas de carácter, breves y líricas. Por su parte, las composiciones de gran factura son pocas en ese listado. Entre ellas se destacan las sonatas de Guillermo Uribe Holguín, compuestas a comienzos del siglo; el *Dúo en forma de sonata* de 1926 de Antonio María Valencia; las sonatas de Luis Antonio Escobar de mitad de siglo; la sonata de Luis Carlos Figueroa de 1955; la sonata de Mario Gómez-Vignes de 1964; algunas obras de

Roberto Pineda Duque; las piezas-estudio de Blas Emilio Atehortúa y la Sonata de Francisco Zumaqué.

De estas obras –alrededor de 25 composiciones–, solo tres se han publicado. La primera corresponde a la *Sonata n.º 1, op. 7 para violín y piano* de Guillermo Uribe Holguín, editada por Alophonse Leduc en 1909 en París (Duque, 1980, p. 77). La segunda es el *Dúo en forma de sonata*, de Antonio María Valencia, editada por Mario Gómez-Vignes (1993). Por último, existe una edición descuidada de la *Sonata para violín y piano en re mayor* de Luis Carlos Figueroa, publicada por la Universidad del Valle, que se basa en el manuscrito de Colombia de esa Sonata (Montaña, 2019).

Esta situación en la obra para violín y piano es en gran medida lo que sucede con el resto de la música académica en Colombia. Llama la atención que son repertorios que no han gozado de los supuestos beneficios de la “alta cultura” –como la llama Hobsbawm–, en parte porque no han sido sujetos de clasificación como “gran arte”. No solo son escasos los ejercicios editoriales, sino que, además, los pocos proyectos emprendidos –y aquí hago un énfasis– han favorecido principalmente las ediciones tipo *Urtext*, transcripciones directas de las fuentes manuscritas. Este es un tipo de edición actualmente muy cuestionado, en parte porque sacraliza al compositor –lo deshumaniza–, anula el editor, evita el ejercicio dialéctico y reflexivo y, además, porque se construye con base en principios que consideran como verdad última lo reseñado en las fuentes, por lo que olvida y niega las variables y los escenarios que tiene un ejercicio creativo y humano como el de la composición. En otras palabras, esta manera de proceder prioriza “lo que quiso el compositor” y trabaja sobre la idea de “el original”.

Este panorama, la limitada publicación de repertorios de música académica en Colombia y el favorecimiento que evidencio se hace a la edición tipo *Urtext* en las publicaciones disponibles, fue mi principal motivación para proponer un proyecto editorial desde la perspectiva de la edición crítica en torno a la *Sonata para violín y piano* de Mario Gómez-Vignes. La Sonata es una de las primeras obras de cámara que, en Colombia en el siglo XX, se distancia –si bien no radicalmente– de las creaciones ligadas al impresionismo musical y a la escuela francesa que habían dominado la primera parte del siglo. Es una composición que da un paso experimental hacia el modernismo, una propuesta que quiso ir más allá de la tonalidad. La Sonata es una composición que comparte objetivos con otras propuestas estéticas contemporáneas en las que figuras como Luis Antonio Escobar, Germán Borda, Roberto Pineda Duque y –por qué no– Jesús Pinzón y Blas Emilio Atehortúa, son protagonistas. Igualmente, y es algo para remarcar, es una obra que en lo interpretativo requiere de unas destrezas técnicas importantes.

La edición crítica es un tipo de edición musical que intenta resolver preguntas. Las resuelve de manera dialéctica –y por supuesto política–, en función de la interpretación, de la memoria, de la sociedad. Es un tipo de edición en música que cuestiona la partitura en tanto objeto último e inequívoco y la ve más como “un mecanismo impreciso, que [...] ofrece al intérprete una rica variedad de posibilidades” (Lawson y Stowell, 2009, p. 15). La edición crítica es, también, una herramienta que media activamente entre el compositor y el público, tal como lo plantea James Grier (1998); o, como propone Sans, un “acto performativo, una performance de la obra, una concreción o instanciación en el mismo nivel que una ejecución” (2005, p. 24), un ejercicio que, al

construir respuestas, visibiliza al editor como segundo intérprete. Estas características de la edición crítica me llevan a considerarla un ejercicio editorial importante para Colombia ya que, partiendo del hecho sonoro consignado, permite ir más allá. Es otra manera de historiar la música hecha en Colombia.

Esta edición es simplemente una foto de la obra en el tiempo. No pretende ser la versión última y definitiva, sino un material que abra opciones en lugar de reducirlas ya que le cuenta al intérprete de la existencia de las otras miradas que el compositor tuvo de la composición. Ahora bien, esta edición sí pretende dos cosas: por una parte, brindar más información sobre las otras postales de la obra en su historia, y por otra, ofrecer respuestas a preguntas que la partitura –como registro de alturas, ritmos, tiempos y variables de interpretación– no necesariamente se plantea. Esta edición no es ni una edición interpretativa a la manera del siglo XIX, ni tampoco una actualización del repertorio.

El trabajo que se muestra en las posteriores páginas es el resultado de sinergias, coincidencias y, particularmente, de voluntades. Es por esto que quiero agradecer, primero, al maestro Mario Gómez-Vignes, por su música y disposición; a Mario Posada por los datos y materiales suministrados; a Diana Rodríguez por su ayuda durante el proceso de revisión de las fuentes; a Nelia Figueroa por su apoyo en Chile con la consecución de material de hemeroteca; a Ricardo Márquez y a Eliana Echeverry por sus aportes durante el proceso de digitalización; y finalmente, al equipo de la División de Investigación e Innovación y a la Escuela de Artes y Música de la Universidad Sergio Arboleda por respaldar el proyecto y acompañarlo hasta su arribo a puerto.

Julián Montaña Rodríguez

1. Fotografía de Mario Gómez-Vignes en la década de 1960. Archivo del compositor.

Mario Gómez-Vignes y su *Sonata para violín y piano*

Julián Montaña Rodríguez

Una vida en la música

El compositor chileno Mario Gómez-Vignes nació el 13 de marzo de 1934 en Santiago y sus primeros años los vivió en la comuna de Independencia. Registrado como Mario Eugenio Marcial, hijo de un funcionario de los Ferrocarriles del Estado y de un ama de casa, Gómez-Vignes estuvo desde muy pequeño inmerso en un ambiente musical: su madre, su abuela paterna y sus tías tocaban el piano e incluso su padre estudió brevemente el violonchelo (Gómez-Vignes, comunicación personal, 8 de octubre de 2016). Gómez-Vignes añade: “en casa se oía música constantemente hecha por mis mayores o lo que transmitía la radio; sin mucha discriminación mis experiencias de auditor infantil abarcaron desde Beethoven, Chopin y Mozart hasta boleros y tangos” (citado en Rojas, 1993, p. 15).

Una hermana de su padre, Ana Gómez Francke, pianista graduada del Conservatorio Nacional, se encargó de su formación musical inicial. Ella viajaba a Santiago, desde el balneario costero donde vivía, para darles clases de piano a él y a sus cuatro hermanos. De esa época de infancia data el interés de Gómez-Vignes por la composición. De hecho, cuando en 1947, a sus 13 años, se presentó al Conservatorio, interpretó el *opus 1* de su catálogo: el *Preludio en si menor para piano*. La formación en el Conservatorio era, en palabras del músico chileno, ‘clásica’, de orientación germánica (Rojas, 1993, p.15). Simultánea y complementariamente a sus estudios, Gómez-Vignes emprendió una formación autodidacta en la composición, que ha definido su vida artística. Así lo evidencian sus declaraciones:

En esa institución [el Conservatorio] cursé materias básicas, aunque mi norte era la composición y eventualmente la dirección de orquesta; paralelamente, por mi cuenta y con mis ahorros, compraba partituras, sobre todo de orquesta, que me fascinaban. Aprendía a leer esas obras en partitura al mismo tiempo que las escuchaba a través de los discos de 78 rpm de mi padre y de esa manera me fui

formando a mí mismo, estudiando por mi propia cuenta. Yo quería beberme todo el conocimiento de la música en un dos por tres. (Gómez-Vignes, comunicación personal, 8 de octubre de 2016)

Ese apasionado interés por la música, y la desatención a sus estudios escolares, llevó a su padre a pedirle que abandonara el Conservatorio hasta tanto no culminara su formación de bachiller. Sin descuidar sus estudios musicales autodidactas, en 1950 ingresó al Instituto de Estudios Secundarios de la Universidad de Chile (ISUCH), lugar en el que recibían formación escolar jóvenes con aptitudes sobresalientes en el campo de la música, la danza y las artes visuales. El contacto con otras disciplinas humanísticas sembró en el compositor nuevos intereses artísticos e intelectuales que trascendieron su etapa de juventud y que pueden reconocerse en su obra musical.

En esos años de formación, la literatura capturó su curiosidad y, por ello, en 1955 inició sus estudios profesionales en Pedagogía del Castellano en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Los dos primeros años de carrera los hizo en Valparaíso, pues al momento de inscribirse no encontró cupo en Santiago. Por motivos económicos regresó a la capital y continuó su formación profesional solo durante un breve periodo de tiempo, ya que no fueron de su interés todas las asignaturas del programa. Sin embargo, en Valparaíso tuvo contacto con la literatura española medieval, que marcó su ánimo:

Recuerdo con sumo placer las clases de lingüística comparada, de composición, de análisis literario. Don Antonio Doddis nos sumergía profundamente en la lectura e interpretación analizada de los zéjeles árabe-andaluces, poesía en lengua romance aún anterior al Poema del Mío Cid, en Gonzalo de Berceo, en el Acipreste de Hita, en fin, tantos tesoros que tiene la literatura medieval y renacentista castellana. (Gómez-Vignes citado en Guzmán, 2007, p. 31)

Después de 1957, Mario Gómez-Vignes impartió clases de literatura en colegios privados y regresó a la música. Sin abandonar sus estudios autodidactas en composición, “chisgueó”¹ activamente: tocó piano y acordeón en salones de té, heladerías y, en general,

¹ Término común para designar las diferentes formas de obtener dinero al realizar interpretaciones musicales informales, principalmente en ocasiones sociales.

en eventos sociales –el acordeón lo había aprendido a tocar en el ISUCH–. Perteneció a agrupaciones como la Orquesta Viena del violinista Luis Palma y tocó en hoteles como el Miramar en Viña del Mar. En ese mismo periodo, estudió también algo de dirección con Joaquín Taulís, director de la Orquesta Sinfónica de Profesores del Ministerio de Educación. Se mudó al norte de Chile, luego de la invitación que uno de los músicos de esa Sinfónica le hizo para formar una orquesta en Antofagasta. Este proyecto orquestal marcó su vida musical y definió el punto pivote que lo llevó a establecerse en Colombia unos años después.

2. Artículo que anuncia el inicio de los conciertos de la Orquesta Sinfónica del Norte en Antofagasta. Tomada de: El Mercurio. (1960c, 13 de febrero). Orquesta Sinfónica del Norte ya es una realidad; mañana ofrecerá concierto. *El Mercurio*, p. 2

Mario Gómez-Vignes y algunos miembros de la Orquesta Filarmónica de Chile llegaron a Antofagasta a principios de 1960. Ellos se unieron a algunos músicos antofagastinos y conformaron la que se convertiría en la Orquesta Sinfónica del Norte. En febrero de ese mismo año, con el respaldo de las autoridades municipales y bajo la dirección de Mario Gómez-Vignes, se hicieron cinco conciertos: tres en Antofagasta, el 14 en el Teatro Latorre, el 15 en la Plaza Colón y el 18 en el Hotel Antofagasta; uno en Chuquicamata el 16; y uno en Calama el 17. La prensa registró con detalle

el proceso de montaje, anunció los conciertos y reseñó cada una de las presentaciones. Se refirieron a Gómez-Vignes como “joven y promisor director” (*El Mercurio*, 1960a, p. 2). Además de obras de Vivaldi, Haydn, Mozart y Schubert, el programa, que contó con la participación del chelista Rodolfo Fernández, incluyó el estreno de la *Pequeña Suite para cuerdas* de Mario Gómez y la *Fantasia Antillana para cello y orquesta de cuerdas* del compositor y musicólogo Pablo Garrido.

3. Titular de uno de los artículos de prensa que reseñó los conciertos que en febrero de 1960 ofreció la Orquesta Sinfónica del Norte. Tomada de: El Mercurio. (1960d, 16 de febrero). Miles de personas aplaudieron anoche la Sinfónica del Norte. *El Mercurio*, p. 2

La empresa que emprendió Mario Gómez-Vignes en Antofagasta fue alabada por Garrido. La prensa replicó una carta que el musicólogo chileno le envió al joven director a propósito de la creación de la Orquesta:

Muy distinguido maestro: Las presentes líneas nacidas en la espontaneidad de quien ha vivido no solamente en esa hermosa tierra, sino que también lleva dentro de sí la llama candente de la iluminación artística, tiene el exclusivo objeto de manifestarle a Ud. y a los componentes

de la novel agrupación sinfónica, su más profunda emoción por la creación de un cuerpo cultural, llamado a suplir una imperiosa necesidad en el medio ambiente del Norte del país. (Pablo Garrido citado en El Mercurio, 1960e, p. 2)

Debido a la carencia de recursos, el proyecto de la Orquesta Sinfónica del Norte no fue viable, por lo que Gómez-Vignes, quien no quiso regresar a Santiago, tuvo que encontrar trabajo en otras ocupaciones. En Antofagasta trabajó como profesor de piano de la academia privada de Anita Leroy y en el Colegio de las Madres Oblatas. Igualmente, mantuvo una columna de crítica y apreciación musical en *El Mercurio* de Antofagasta y trabajó en algunas emisoras como pianista acompañante de cantantes que hacían escala en la ciudad. Uno de esos cantantes fue el colombiano José Vicente Monsalve, “un tenor de unos 48 o 50 años” (Gómez-Vignes, comunicación personal, 8 de octubre de 2016), con quien hizo dos recitales radiales. Cuenta el compositor que:

[Monsalve] hacía prácticamente todos los años -creo que dos veces al año- el viaje de Colombia hasta Buenos Aires. La ruta era: Ecuador, Perú, Chile y Buenos Aires. Eso lo venía haciendo durante muchos años. Tenía amigos y conocidos en todos los puntos. Era un tenor de voz camerística, discreta. Sin embargo, su repertorio, entre clásico y popular serio, lo manejaba bastante bien. Hombre de carácter cambiante, podía ser muy amable como también de un malgenio temible. Era muy riguroso en todo, hasta en el vestir. Su frac tenía que estar perfectamente planchado y pulcro. (Gómez-Vignes, comunicación personal, 8 de octubre 2016)

Fue Monsalve quien invitó a Gómez-Vignes a venir a Colombia. Así lo relata el compositor:

Una de las emisoras donde trabajaba me contrató para acompañar a un cantante colombiano. Trabajé con él su repertorio y después de la segunda radiotransmisión me preguntó si estaba a gusto en Antofagasta. La pregunta me sorprendió y le dije que realmente no me sentía realizado; entonces él me insinuó que lo acompañara a Colombia, donde según él había mucho por hacer en el campo de la música. Yo en aquel entonces era joven, soltero, y me pareció atractivo emprender esa especie de aventura para conocer el país y, bueno, si no me hallaba a gusto, regresaría a Chile. (Gómez-Vignes, comunicación personal, 8 de octubre de 2016)

La travesía hacia Colombia comenzó en noviembre de 1960 y tuvo diferentes estaciones. En Chile: Iquique y Arica. En el Perú: Arequipa –en esta ciudad hicieron dos conciertos, uno en la Universidad San Agustín y otro en la radio–; Pisco –allí tocaron en la hacienda del dueño de Vinos OCUCAJE–; Ica y Piura; Lima –donde hicieron un concierto en televisión y otro en radio–; y, finalmente, Tumbes, localidad del extremo norte del Perú, donde ofrecieron un concierto para los mineros. Luego, pasaron a Ecuador, donde visitaron Guayaquil y Quito. Llegaron a Colombia a través de Pasto –allí tocaron en la Universidad de Nariño–; continuaron a Popayán y luego a Cali. En esta ciudad Gómez-Vignes conoció a Luis Carlos Figueroa, para ese entonces director del Conservatorio, quien le dio a conocer la *Berceuse* para piano de Antonio María Valencia. Al final de su travesía, llegaron a Pereira en enero de 1961. Para entonces, la relación entre los músicos se había resquebrajado, así que decidieron separarse.

En Pereira, el compositor chileno trabajó como pianista en el Hotel Soratama y como acompañante de la clase de ballet un profesor ruso de apellido Voronsov. No tardó en abandonar esa ciudad y en mudarse a Cartago, donde, por recomendación de la pianista chilena Ana Macchiaveli, trabajó como director del Conservatorio. Así lo recuerda el compositor:

Alguien me comentó, al saber que yo era músico, que en Cartago había una paisana mía. Un día que no tenía que trabajar -un domingo- fui a Cartago. Me dijeron: tenga cuidado por la violencia, que había mucho ‘pájaro’ –iba muerto de miedo-. Fui ese día al conservatorio, pero como era domingo estaba cerrado. Entonces, no sé con quién comenté eso, pero cuando volví a Pereira un buen día se aparece una señora, de unos 70 años en el hotel. Yo estaba tocando en ese momento. Cuando terminé mi tanda, ella se paró y me dijo –con acento chileno–: ¿hablo con el maestro Mario Gómez? Yo le dije: usted es Anita Macchiaveli (ella era persona muy viajada: había vivido en Brasil, Argentina. Su última estancia en Colombia había sido Ibagué). Era una persona muy recorrida, pianista de maravilla. Me dijo que estaban necesitando un director para el Conservatorio y que me iba a proponer a mí. Días después volvió a Pereira y me saludó diciendo: Tengo el gusto de saludar al nuevo director del Conservatorio de Cartago. Me puse muy feliz. No importaba cuánto iba a ser el sueldo (esto era enero del 61). Allá me recibió la Junta directiva del Conservatorio (había de todo: uno era gerente de Seguros Bolívar, otro era dueño

una farmacia, otro tenía un almacén muy importante de artículos de escritorio, toda gente emprendedora). Les conté las generalidades y pormenores de mi formación y me hice cargo de la dirección. (Gómez-Vignes, comunicación personal, 8 de octubre de 2016)

En Cartago estuvo hasta 1963, año en que llegó a Medellín para trabajar en el Conservatorio de Música, en ese momento dirigido por Darío Gómez Arriola. Fue el cantante Luis Carlos García Gómez, a quien conoció en Cartago, quien lo convenció de mudarse a la capital antioqueña; allí necesitaban profesores de teoría musical, especialmente de armonía. Antes de viajar a Medellín, Gómez-Vignes visitó por primera vez Bogotá, donde conoció, entre otros, a Frank Preuss y a Alejandro Tovar. En el Conservatorio de Música de Medellín –conocido años después como Escuela de Música y Artes Representativas (EMAR) de la Universidad de Antioquia² (López y Botero, 1979)–, trabajó en los cursos de Armonía, Apreciación Musical, Historia de la Música y la dirección de la pequeña orquesta de estudiantes, hasta 1974. Sin embargo, Gómez-Vignes afirma que el sueldo que recibía no era suficiente, por lo que debía, además, dictar charlas y cursos para melómanos.

Ese primer periodo en Medellín fue muy importante para la vida artística del compositor. Compartió la dirección del grupo de música antigua de la ciudad (1966-1969) y fue director del coro de las Empresas Públicas de Medellín (EPM). Además, fue una época de alta producción musical en la que compuso sus obras más reconocidas. Se inició en la composición sinfónica y comenzó una fase de exploración estética que lo llevó a generar propuestas musicales que tomaron distancia de los recursos netamente tonales, que hasta el momento había utilizado. Se acercó a los discursos modernistas, asumiendo, según él, una postura crítica. De esa época son su *Sonata para violín y piano* (1964), el *Concerto Grosso* (1967), la *Sonatina para clarinete y piano* (1966), su primera obra sinfónica –*Metamorfosis Sinfónica de un Intervalo de Segunda*³ (1968)–, su primera sinfonía⁴ (1970) y una obra

electroacústica titulada *Collage '30*, montaje de sonidos concretos para un sonoviso de Laboratorios MacKesson.

En 1974, antes de radicarse por un breve periodo de tiempo en Popayán, asistió al III Curso Latinoamericano de Música Contemporánea que se realizó del 3 al 17 de enero en Piriápolis, Uruguay (Anónimo, 1974). Allí tuvo la oportunidad de escuchar y evaluar las propuestas musicales de otros compositores latinoamericanos. A propósito de eso, afirmó:

No todo lo que escuché me pareció atendible, especialmente en lo atinente a recitales. Entre varias músicas escuchadas me parecieron mucho más valiosos y más auténticos la presencia de un payador popular de las pampas uruguayas y una charla-recital de tango en guitarra a cargo de Agustín Carlevaro, que toda la parafernalia de señales electroacústicas y otras sesudas aproximaciones a la música.

Sentí un profundo alivio y descargué mi conciencia al escuchar a Konrad Boehmer referirse al serialismo integral como una corriente “estéril”, a menos que Conrado Silva, quien traducía, lo haya entendido mal.

En general el ambiente y la orientación en ese curso era abiertamente anti-Schönberg y anti-Webern, de tal modo que las cosas se movían más hacia Cage y las conquistas de la vanguardia electroacústica y los formatos no convencionales de la composición actual.

Así y todo, sería incorrecto negar que ese contacto con compositores de probada trayectoria no hizo mella en mi manera de expresarme de allí en adelante. (Gómez-Vignes citado en Guzmán, 2007, pp. 33-34)

Ecos de la “Novena Sinfonía”

POR BASSO DI CORNETTO
ESPECIAL PARA EL PAÍS

A propósito de la Novena Sinfonía
de Beethoven, ¿sabes usted cuánto fue

es también parafraseando lo dicho por
el compositor acerca de su “Missa
Solemnis”, “una música que nace del
corazón y va directo a los corazones”.

En alto estilo el vocalista connotado y con-

nencia y la fraternidad.
Los solistas en e movimiento final
tuvieron un desempeño notable, cada
cual en su cuerda. El bello y puro tim-
bre de la solista Gloria Landolt.

4. Título de un artículo de crítica musical publicado en El País bajo el seudónimo Basso di cornetto. Tomada de: Basso Di Cornetto. (1995, 2 de diciembre). Ecos de la “Novena Sinfonía”. El País.

2 El Conservatorio, fundado en 1959, se ubicaba junto a la sede del Museo de Antropología en la calle Pichincha con Pascasio Uribe.

3 Esta fue comisionada por el III Festival de Música Fabricato de Medellín y estrenada por la Orquesta Sinfónica de Colombia, bajo la dirección Ernesto Díaz, el 20 de septiembre de 1968.

4 Su composición se inició en 1969 y terminó al siguiente año. Fue estrenada el 21 de agosto en Bogotá por la Orquesta Sinfónica de Colombia, dirigida por Ernesto Díaz.

del coro de las Empresas Públicas de Medellín y se hizo cargo del programa de divulgación musical de la Orquesta Sinfónica de Antioquia. Para ese programa compuso una de sus obras sinfónicas más interpretadas: las *Danzas Concertantes*⁵ (1979). Otras obras de esa época son su *Trenodia de Cautiverio, para locutor, coro mixto y orquesta* –conocida también como la Cantata n° 4–, su *Obra para guitarra sola con grafía alternativa, Seis por uno en Seis [6 x 1 en 6]* y dos composiciones incidentales para obras de Bertolt Brecht, *La lucha por el centavo menos* y *La panadería*.

Esa segunda etapa en Medellín fue su último periodo prolífico como compositor. En Cali, durante su paso por la dirección del Conservatorio de Música Antonio María Valencia del Instituto Departamental de Bellas Artes del Valle del Cauca (1981-1985), su producción fue mucho menor. De ese periodo se destaca su composición para la película de Carlos Mayolo, *Carne de tu carne* (1983). Sin embargo, aunque su creación musical disminuyó, aumentó su actividad como crítico e investigador. Como director del Conservatorio emprendió un proyecto musicológico de gran envergadura en torno a la vida y obra de Antonio María Valencia. El resultado final de esa investigación fue publicado en dos volúmenes en 1991 con el auspicio de la Corporación para la Cultura de Cali, bajo el título *Imagen y obra de Antonio María Valencia*.

Premio "Robert Stevenson" recibe Mario Gómez Vignes

El maestro Mario Gómez Vignes, profesor del Conservatorio "Antonio María Valencia", se hizo acreedor al premio "Robert Stevenson" mención honorífica de la Organización de Estados Americanos OEA y del Consejo Interamericano de Música con la obra "Imagen y obra de Antonio María Valencia".

Hugo Muñoz García, embajador de la OEA en Colombia hará entrega del galardón hoy en ceremonia que se cumplirá a las 3:00 p.m. en la Sala de Música de la Cámara de Bellas Artes en presencia de directivos, profesores y alumnos de la institución.

MARIO GÓMEZ VIGNES
Nació en Santiago de Chile, donde cursó estudios musicales. Desde 1960, reside en nuestro país. Ha sido director de la Orquesta del Conservatorio de la Universidad de Antioquia y de la Orquesta de Cámara de la Universidad del Cauca. Como director invitado, ha dirigido la Orquesta Sinfónica de Antioquia y la Orquesta Sinfónica del Valle, interpretando sus propias obras. Su labor docente en Colombia abarca 28 años. Fue director del Conservatorio "Antonio María Valencia" y

Mario Gómez Vignes
actualmente es catedrático de las Universidades del Valle y del Cauca. Es también miembro del Consejo Nacional de Música de Colombia.

5. Artículo que reseña la mención que le otorga la OEA a Gómez Vignes por su trabajo sobre Antonio María Valencia. Tomada de: Occidente. (1993, 30 de abril). Premio "Robert Stevenson" recibe Mario Gómez Vignes. Occidente.

Esa investigación fue galardonada en 1993 con una Mención Honorífica en el Premio Robert Stevenson de Historia de la Música y Musicología Latinoamericana de la OEA, que premió a las publicaciones efectuadas durante el bienio 1990-1991⁶. El concepto del jurado en el caso de la obra de Mario Gómez-Vignes fue: "en la biografía de Valencia se debe señalar la seriedad y empeño con que está hecho el estudio, resultado de mucha labor de recopilación de datos, estudio de los mismos, y análisis de las obras musicales del compositor evocado" (D. Sanmiguel, comunicación personal, 17 de septiembre de 1993).

A este galardón le siguieron otros: la Medalla Antonio María Valencia, que le confirió el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali en mayo de 1994; la Medalla al Mérito Cívico Santiago de Cali, otorgada por la Alcaldía de Cali en octubre del mismo año; la Medalla 50 Años de la Universidad del Valle, impuesta en noviembre de 1996; y, finalmente, el título de Doctor Honoris Causa en Música, conferido por el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali en noviembre de 1999. Al dejar la dirección del Conservatorio Antonio María Valencia de Cali en 1985, Mario Gómez-Vignes regresó a Popayán. Es importante mencionar que durante esa estancia, el gobernador del departamento del Cauca le comisionó la composición del Himno del Cauca.

En las últimas décadas, el compositor chileno asumió la dirección de la Escuela de Música de la Facultad de Artes de la Universidad del Valle (1995), y desde el 2001 hasta el 2019 fue profesor catedrático de la Universidad EAFIT en Medellín. Adicionalmente, entre las composiciones posteriores a 1985 se destacan el *Concierto para clavecín, guitarra y orquesta de arcos* (1992), comisionado por la Fundación Arte de la Música, *Opus Quinientos Ensayo para Orquesta* (1992), encargo de la Comisión del Quinto Centenario y Colcultura y, finalmente, el *Concierto para Dolly Inkir, piano y orquesta* (2009), comisionado para ser interpretado como obra obligatoria en el III Concurso Iberoamericano de Piano "Luis Carlos Figueroa".

5 Las obras didácticas o con intereses formativos las encontramos en todos los periodos del compositor. Entre sus primeras obras se destacan sus *Diez Piezas Progresivas para Chicos Avispados* (1960) y las *Variaciones estilísticas sobre un tema de índole láctea [a la manera de...]* (1998-2001), ambas para piano.

6 El Diploma de Honor –el primer puesto del Premio– fue otorgado en esta edición al libro *Música de los aborígenes de Venezuela* de Isabel Aretz. El libro *Villancicos y cantatas mexicanos del siglo XVIII* de Jaime González Quiñones, al igual que la obra de Gómez-Vignes, también fue galardonado con una mención de honor.

6. Reunión de chilenos en Cartago (Colombia). De izq. a der.: Roberto Saa Silva, Mario Gómez-Vignes, Ana Macchiavelli y Arnaldo Tapia Caballero (1962)

La Sonata para violín y piano

Sin adentrarme en aspectos teórico-técnicos, considero esta Sonata una obra maestra que trasciende la música académica iberoamericana, por sobre el tiempo.

Mario Alejandro Posada Torres

La *Sonata para violín y piano* de Mario Gómez-Vignes es una composición de 1964 dedicada al violinista colombiano Mario Posada Torres. Este último, interesado en dedicarse al recitalismo, se la comisionó cuando llegó a Medellín, luego de retirarse de la Orquesta Sinfónica de Colombia. Al respecto, dice el compositor: “él fue quien me pidió una obra de envergadura y a él la Sonata está dedicada” (Gómez-Vignes, comunicación personal, 8 de octubre de 2016).

7. Anuncio del primer concierto que la Orquesta Sinfónica del Norte ofreció en 1960 en Antofagasta. Tomada de: El Mercurio. (1960, 12 de febrero). Orquesta Sinfónica de Antofagasta. *El Mercurio*, p. 2

La *Sonata*⁷ es una composición crucial en el repertorio del compositor. No solo es la primera obra de cámara que compone y la primera que hace por encargo, también es la primera obra de envergadura que

escribe en Colombia. Además –tal vez su principal característica–, es una creación en la que Gómez-Vignes da un paso hacia la experimentación y la exploración, hacia la búsqueda de un lenguaje propio en el que se sintoniza, de alguna manera, con las propuestas estilísticas modernistas y, a su vez, con el que se distancia del discurso netamente tonal que encontramos en sus primeras creaciones. Estas últimas –no son más de quince– son descritas por Gómez-Vignes como ejercicios de estilo (Guzmán, 2007). Entre ellas, por su valor histórico, se destacan: el Preludio para piano con el que se presentó en 1947 a la audición de ingreso del Conservatorio de Chile; la *Pequeña Suite para orquesta de arcos* (1960), obra que estrenó la Orquesta Sinfónica del Norte en Antofagasta con el compositor como director; *Tres viñetas para coro femenino* (1960); y la *Canción Simple* (1960), la última obra que compuso en Chile antes de partir hacia Colombia.

Para Gómez-Vignes encontrar una voz propia fue un objetivo claro tras su llegada a Medellín en 1963. Además, es evidente con la Sonata que dicha búsqueda de originalidad significó tomar distancia de los lenguajes que hasta ese punto había cultivado:

Yo confieso ante el mundo que mi formación musical fue tonal. ¿Qué puedo hacer? esa era la música que se escuchaba en mi hogar. Fui pasando, a musa limpia, por sucesivas etapas hasta alcanzar un estadio en mi estilo que en su momento se compaginaba más o menos con lo que hacían mis contemporáneos latinoamericanos. (Gómez-Vignes, comunicación personal, 8 de octubre de 2016)

Asimismo, en otra entrevista afirmó:

Creo que a partir de 1964 comienzo a tener una voz autónoma, o sea en mi Sonata para violín y piano. El ir abandonando a fuerza de búsqueda el lenguaje de esos ídolos de mi infancia, constituyó para mí todo un reto, una cruenta renuncia: pero era menester hacerlo, so pena de quedarme en el triste papel del mero repertorio de cosas que otros ya habían hecho bien, y de manera auténtica. [...] El momento decisivo, como dije, lo ubico en mi Sonata para violín y piano en la que empiezo a desligarme de las influencias y del peso descomunal que ejerce sobre uno la tonalidad, para producir un juego más suelto, más libre, no regido por la norma mayor-menor. (Gómez-Vignes citado en Rojas, 1993, p.15)

⁷ En el momento de composición tuvo asignado el opus 15. Actualmente, el compositor la lista en su catálogo con el opus 22.

En el catálogo de obra de Gómez-Vignes hay más de veinte composiciones de cámara. Diez de ellas fueron compuestas entre 1963 y 1974, periodo que corresponde a la primera estancia en Medellín del compositor. Además de la *Sonata para violín y piano*, de ese periodo son también el *Cuarteto de cuerdas*, el *Divertimento para quinteto de vientos*, el *Trío para violín, viola y violoncello*, la *Sonatina para clarinete y piano* –su obra más interpretada–, el *Ricercar para quinteto de vientos*, las *Cuatro Microelegías para mezzosoprano y cuatro instrumentos*, el *Divertimento en suite para dos instrumentos melódicos y piano* y el *Preludio y Danza para violoncello solo*.

La *Sonata para violín y piano* es una composición en cuatro movimientos, en la que, en términos generales, Mario Gómez-Vignes combina elementos tanto tradicionales como modernistas. Sin renunciar a estructuras formales clásicas o al uso de funciones tonales, el compositor hace uso de recursos compositivos como la tonalidad extendida, con los que logra una flexibilidad que le permite, de manera experimental, incluir procedimientos o estrategias seriales que diversifican las estructuras tanto formales como temáticas de la composición. El lenguaje del primer movimiento, en forma sonata y el más extenso, es altamente cromático y pantonal, con tramos politonales. El segundo movimiento cumple la función de un Scherzo y está escrito en forma ternaria. Por su parte, el tercer movimiento está escrito en forma binaria y, según el compositor, es de índole nacionalista. El cuarto movimiento, un rondó, busca exponer el virtuosismo de ambos instrumentos.

La aplicación de la forma sonata en el primer movimiento se da de manera modificada. En la Exposición, en vez de dos temas, el compositor presenta dos grupos temáticos que contienen seis ideas musicales. Además, la reaparición temática en la Reexposición no siempre es completa y se realiza de manera serial.

El primer grupo temático de la Exposición (A) se nutre de tres ideas musicales: la primera (A1) va del c. 1 al c. 8; la segunda (A2) del c. 9 al c. 22; y la tercera (A3) del c. 23 al c. 26. El perfil melódico del violín en los primeros cuatro compases de A1 es replicado por el piano a partir del c. 5 con una nueva distribución rítmica –ahora en tresillos de negra–, lo que se configura como una aumentación del esquema melódico. La segunda idea (A2) se construye a partir de una conversación polimétrica entre el violín y el piano; la línea melódica principal de esta idea es presentada por el violín en el c. 9 y reiterada medio tono abajo por el

mismo instrumento en el c. 15 con un acompañamiento más enfático y activo en el piano. La conexión entre la segunda y la tercera idea musical de este primer grupo temático se realiza a partir de la breve reiteración de la primera idea en el c. 19, poniendo esta vez en el piano la presentación del perfil melódico característico de esta sección. Según el compositor, las dos primeras ideas musicales de este grupo funcionan como un antecedente y un consecuente. Al final, la tercera idea (A3) se muestra como un estrecho y breve canon de cuatro entradas entre el violín y el piano.

Al segundo grupo temático (B) de la Exposición se llega luego de una transición entre los cc. 27 y 30, cuyo contenido es netamente funcional. El nuevo grupo temático también contiene tres ideas musicales: la primera (B1) va del c. 31 al c. 45; la segunda (B2) del c. 46 al c. 51; y la tercera (B3) del c. 52 al c. 59. La melodía característica de la primera idea musical de este grupo temático (B1) es desarrollada por el piano en tresillos de negra. Este perfil melódico es repetido por el violín más adelante en el c. 38 con una nueva distribución rítmica y en 4/4; en el c. 42 la idea retorna al piano, ajustando el esquema rítmico a la métrica en 3/4 que se estableció en el c. 41. La segunda idea (B2) es más activa y cambia a una construcción rítmica binaria. La tercera idea (B3) es más lírica en el violín y le sigue una sección conclusiva que repite las tres primeras notas de la primera idea musical del primer grupo temático A.

El desarrollo ocurre entre los cc. 71 a 91 y se divide en dos regiones –según las llama el compositor–: la primera, que va del c. 71 al c. 75, utiliza esquemas de A1; la segunda, que va del c. 76 al c. 91, mezcla fragmentos del A1 y B1 en simultáneo. La conexión con la Reexposición se logra utilizando materiales de B3. Por su parte, la Reexposición ocurre siguiendo el plan temático de la Exposición. Todas las ideas musicales de los grupos temáticos A y B se vuelven a mostrar, aunque de manera concisa e incluso reducida. El compositor elimina las repeticiones de algunas de las ideas; por ejemplo, en la Reexposición solo se muestran los primeros cuatro compases de A1; de A2 solo presenta la parte que tiene el diseño más activo en el acompañamiento (c. 15) –los primeros compases de esta idea no se incluyen (c. 9)–; de B1 solo se repiten las dos últimas partes (cc. 38 y 42), la última de estas se muestra con una idea de desplazamiento rítmico (ver el piano); y, finalmente, obvia la sección de tresillos de negra que propuso el piano (c. 31). El movimiento concluye con una coda entre los cc. 146 y 148.

8. Comparativo idea temática A2 en Exposición (c.15) y en Reexposición (c. 104)

El tratamiento serial en la composición es flexible y utilizado principalmente en el primer movimiento. El carácter serial lo logra Mario Gómez-Vignes al convertir el diseño interválico de algunos fragmentos o temas musicales en moldes interválicos. Estos moldes de intervalos (series), reaparecen en algunos casos transpuestos o aumentados. El inicio de la Sonata muestra esta idea de molde interválico en los primeros compases: el perfil melódico del violín en los cc. 1 al 4 se repite en el piano entre los cc. 5 al 10 de manera aumentada. Esta transformación rítmica la leemos no solo como una aumentación de la serie (gesto de desarrollo serial) sino como herramienta de variación, extensión y diversificación de las ideas musicales de los grupos temáticos (esta estrategia la usa el compositor también en B1 en el c. 31).

Otros momentos seriales se reconocen en las réplicas reales y transpuestas en la Reexposición de las ideas temáticas de la Exposición. Por ejemplo, es el caso de la reaparición, medio tono abajo, de la segunda y de la tercera idea musical del primer grupo temático: A2 (c.

15 y c. 104) y A3 (c. 23 y c. 112) (véase figura 8). También, de la reaparición un tono arriba de todas las ideas temáticas del segundo grupo temático: B1 (c. 38 y c. 120), B2 (c. 46 y c. 128) y B3 (c. 52 y c. 134) (véase figura 9).

El segundo movimiento, *Allegretto con motto*, es un canon entre el piano y el violín. El compositor lo describe como un movimiento en el que “se afloja el carácter algo opresivo, discursivo y un tantico retórico del primer movimiento” (Gómez-Vignes citado en Rojas, 1993, p.15). Esta es una sección de carácter liviano, que antecede el movimiento lento –el tercer movimiento en esta Sonata–. El segundo movimiento se construye a partir de un solo tema, que se presenta recurrentemente con variantes interválicas y tiempos diferentes.

El tercer movimiento es el más tranquilo de toda la Sonata y posiblemente es el más tonal de todos. Un movimiento de carácter nacionalista en el que encontramos referencias a la tonada chilena y, en la sección central, en el *Vivace non tanto*, al pasillo colombiano en un compás amalgama de 5/8. Afirma Gómez-Vignes que:

9. Comparativo idea temática B3 en Exposición (c. 52) y en Reexposición (c. 134)

La pieza tiene un marcado carácter lírico y nostálgico, de canción que evoca temas de la tierra, tanto en su primera como en su segunda parte, aunque ésta última sería más bien la evocación de una danza. (Gómez-Vignes, comunicación personal, 12 de diciembre de 2016)

El último movimiento, *Presto*, se desarrolla en una atmósfera candente y agitada. El movimiento inicia con una introducción (cc. 1-9) y desarrolla posteriormente seis ideas: la A (cc. 10-15), la B (cc. 16-21), la C (cc. 22-34), la D (cc. 35-46), la E (cc. 35-46) y la F (cc. 58-72). Las ideas D y E están relacionadas temáticamente. A partir del c. 73 se retorna progresivamente a la introducción y a las ideas A, B y C. El movimiento concluye con una Coda breve que evoca rasgos de la idea A.

La *Sonata* fue estrenada el 29 de septiembre de 1965 por Mario Posada y Harold Martina, en la Sala del Conservatorio de Medellín. Otras interpretaciones destacadas de la misma son las que hicieron Mario Posada y Andrés Linero el 2 de marzo de 1983 (Biblioteca Luis Ángel Arango, 1983) y Liz García junto a Marjorie Tanaka el 20 de noviembre del 2002 (Biblioteca Luis Ángel Arango, 2002), en sendos recitales monográficos dedicados a Mario Gómez-Vignes en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Además de los registros auditivos que el Banco de la República conserva de los recitales mencionados anteriormente, de la composición hay una grabación en la Radiodifusora Nacional de una interpretación hecha por Mario Posada y Helvia Mendoza el 27 de abril de 1966 (RTVC, 1966).

a Mario Posada
con aprecio y admiración

Sonata

PARA VIOLÍN Y PIANO

Mario Gómez-Viñes (1964)
Opus 15

Moderato ($\text{♩} = 69$)

mf appassion.

-16-

Allegretto con moto ($\text{♩} = 84$)

p stacc.

2. stacc. il basso

poco cresc.

pp

single

-24-

Lento assai ($\text{♩} = 40$)

Lento assai

5 8 p

expres.

7 8

inf

inf

p

10. Miniaturas del manuscrito de 1964 de la Sonata. Archivo Mario Posada.

10. Miniaturas del manuscrito de 1964 de la Sonata. Archivo Mario Posada.

Edición Crítica

La presente edición crítica fue realizada junto al compositor. Con él se cotejaron las discrepancias entre las diferentes fuentes y se tomaron las decisiones finales de edición que aparecen en la partitura que acompaña esta publicación. Por lo tanto, esta edición puede considerarse no solo como la última revisión de la Sonata, sino como la revisión autorizada de la misma.

De la *Sonata para violín y piano* de Mario Gómez-Vignes se conocen cuatro fuentes: i) el manuscrito original de 1964⁸ –inicialmente trabajamos con una fotocopia del manuscrito, ya que el compositor había extraviado la fuente original. Luego de una búsqueda extensa logramos hallar el original en el archivo de Mario Posada–; ii) una parte para violín del mismo año –transcrita, según el compositor, por Jonas Kasaluinas, un fagotista lituano que vivía en Medellín por esa época–; iii) otra parte de violín fechada de 1982 y firmada por *JeSant Pré B.* (Jesús Antonio Prado), el copista de Bellas Artes en Cali; y, finalmente, iv) una edición en *Finale* hecha por el compositor en el 2011.

Las características generales de las fuentes evaluadas son las siguientes: el manuscrito original, en adelante MSO, y la fotocopia que conserva el compositor de ese manuscrito inicial, ahora M64, son en esencia la misma fuente. MSO, que reposa en el archivo de Mario Posada, difiere de M64 en las anotaciones manuscritas de interpretación que, según relata el violinista, fueron hechas tanto por él como por Harold Martina durante el proceso de montaje de la obra. La información manuscrita que contiene esta fuente fue tenida en cuenta durante el proceso de revisión.

Por otro lado, en la parte de violín de 1982, denominada en adelante P82, se encuentran mayores y diferentes indicaciones de articulación, en especial, ligaduras de fraseo –la fecha de copia de esta fuente corresponde con la época en la que el compositor era el director del Conservatorio de Cali–. Por último, la edición de *Finale*, ahora RV11, incluye por primera vez letras de ensayo –estas fueron revisadas en esta edición crítica y algunas de ellas fueron reubicadas–; además, en esta

fuentes se reconocen más alteraciones, e igualmente, mayor claridad en el sistema utilizado en la aplicación de las mismas, esto muestra el interés del compositor por ser más lógico y sistémico en ese aspecto, lo cual no ocurrió en MSO. El aumento de las indicaciones de interpretación y los cambios en elementos estructurales que presentan P82 y RV11, nos llevan reconocer en estas fuentes un espíritu de revisión de la obra.

Luego de la comparación de fuentes, y como se puede intuir a partir de la descripción de éstas hecha en los párrafos anteriores, encontramos que las principales discrepancias se dan en dos aspectos: las alteraciones, particularmente en el piano, y las ligaduras de fraseo, en el violín. Debido al lenguaje altamente cromático de la Sonata, sobre todo en el primer movimiento, las alteraciones accidentales son recurrentes. El sistema de confirmación o anulación de las alteraciones usadas en MSO no fue consistente y en RV11, aunque se evidencia un interés del compositor por la aplicación de principios de alteración, creemos que debido a lo nutrido del discurso musical, no se logró la claridad y la consistencia en la aplicación del sistema. Además de las alteraciones, se encontraron diferencias entre los diseños de articulación aplicados en las tres principales fuentes: MSO, P82 y RV11.

Con el objetivo de solucionar las situaciones mencionadas, realizamos un ejercicio de regularización o normalización tanto de las alteraciones, como de las articulaciones. En el caso de las alteraciones se trabajó siguiendo los criterios de alteración que lista Elaine Gould en su libro *Behind Bars. The Definitive Guide To Music Notation*. Se buscó principalmente evitar la ambigüedad y para ello se confirmaron o cancelaron las alteraciones según se necesitó. En algunos pasajes de octavas se reafirmaron alteraciones con el fin de facilitar la lectura en el momento de la interpretación. En cuanto a las articulaciones, las discrepancias se resolvieron con el propio compositor. Las disparidades e incongruencias, así como los cambios realizados en la obra se reseñan en las notas de edición que encontrarán como apéndice. 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.

⁸ La partitura se encuentra encuadrada con una cartulina verde. Al trasluz se observa que fue un anuncio con el que se promovió una charla de Mario Gómez-Vignes.

Lista de referencias

Anónimo. (1974). *Tercer curso latinoamericano de música contemporánea Uruguay*. Recuperado de: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/pdfs/CLAMC%20III%20completo.pdf>. Último acceso diciembre 6 de 2018.

Basso Di Cornetto. (1995, 2 de diciembre). Ecos de la “Novena Sinfonía”. *El País*.

Bermúdez, E. (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Musica/Musica Americana.

Biblioteca Luis Ángel Arango. (1983). *La Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República presenta en su sala de conciertos a Andrés Linero y Mario Posada*. [Programa de mano]. Bogotá: Sala de Conciertos.

Biblioteca Luis Ángel Arango. (2002). *El compositor y su obra. Concierto dedicado al compositor Mario Gómez-Vignes*. [Programa de mano]. Bogotá: Sala de Conciertos.

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

Duque, E. (1980). *Guillermo Uribe Holquín y sus ‘300 trozos en el sentimiento popular’*. Bogotá: Patronato de Artes y Ciencias.

Duque, E. (2001). *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*. Bogotá: Fundación de Musica.

El Mercurio. (1960a, 10 de febrero). Intensa preparación de los conciertos. *El Mercurio*, p. 2.

El Mercurio. (1960b, 12 de febrero). Orquesta Sinfónica de Antofagasta. Gran Concierto Oficial. *El Mercurio*, p. 2.

El Mercurio. (1960c, 13 de febrero). Orquesta Sinfónica del Norte ya es una realidad; mañana ofrecerá concierto. *El Mercurio*, p. 2.

El Mercurio. (1960d, 16 de febrero). Miles de personas aplaudieron anoche la Sinfónica del Norte. *El Mercurio*, p. 2.

El Mercurio. (1960e, 17 de febrero). La Orquesta Sinfónica del Norte ofrecerá mañana último concierto. *El Mercurio*, p. 2.

Grier, J. (1998). *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University.

Gómez-Vignes, M. (1966). *Sonata para violín y piano*. [Manuscrito], Archivo de Mario Posada.

Gómez-Vignes, M. (1966). La sonata para piano y violín. Interpretada por: Posada, M y Mendoza, H. Grabación realizada por: RTVC. Recuperado de: <https://library.rtv.gov.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=133466>. Último acceso diciembre 6 de 2018.

Gómez-Vignes, M. (1991). *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. Cali: Corporación para la cultura.

- Gómez-Vignes, M.** (2017). *Comentarios acerca de mi Sonata para violín y piano (y otras hierbas...)*. [manuscrito]. Cali-Colombia.
- Guzmán, A.** (2007). Mario Gómez-Vignes: “la composición no se enseña, la composición se ejerce”. *Revista Teoría y Análisis*, (3), 29-50.
- Gould, E.** (2011). *Behind Bars. The Definitive Guide to Music Notation*. Faber Music Ltd.
- Lawson, C. & Stowell, R.** (2009). *La interpretación histórica de la música*. Barcelona: Alianza Música.
- López, J. E. y Botero G. O.** (1979). *Escuela de Música y Artes Representativas*. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/848/1/PM79-1-%281%29%20Escuela%20de%20M%C3%BAsica%20y%20Artes%20Representativas%2020%20A%C3%B1os.pdf>. Último acceso diciembre 6 de 2018.
- Montaña Rodríguez, J.** (2018). *Edición crítica de la Sonata para violín y piano en re mayor de Luis Carlos Figueroa*. Bogotá: Universidad Sergio Arboleda, Escuela de Artes y Música.
- Occidente.** (1993, 30 de abril). Premio “Robert Stevenson” recibe Mario Gómez Vignes. Occidente.
- Rojas, M. E.** (1993, 1 de mayo). Mario Gómez-Vignes: un compositor en el silencio. *La Palabra*, p. 15.
- Sans, J. F.** (2015). “La edición musical como ocasión extrema de la interpretación”. *Revista Música e Investigación*, vol. 23.

A handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in treble and bass clefs, featuring various musical symbols including notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The score includes several measures with rests, some marked with 'x' or 'y' above them. A measure in the second system is marked with an '8' and a dashed line. The piece concludes with a double bar line and a final 'f' dynamic marking.

Handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in treble and bass clefs, featuring various musical symbols including notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The score includes several measures with rests, some marked with 'x' or 'y' above them. A measure in the second system is marked with an '8' and a dashed line. The piece concludes with a double bar line and a final 'f' dynamic marking.

A Mario Posada
con aprecio y admiración

SONATA

para violín y piano
compuesta en 1964

Mario Gómez-Vignes (1934)

Moderato ♩ = 69

mf appassionato

mp

** Ver Notas críticas*

*Ver Notas críticas

Universidad Sergio Arboleda, 2018
Julián Montaña Rodríguez, editor

7

9 **Un poco agitato**

11

13

A *a tempo*

Musical score for measures 1-16. The piece is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The tempo is marked *a tempo*. The first system shows the beginning of the piece with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with long, sweeping eighth-note phrases. The left hand provides a complex accompaniment with triplets and sixteenth-note patterns. The key signature changes to B-flat minor (three flats) at measure 10.

Musical score for measures 17-18. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a dense texture of triplets and sixteenth notes. The key signature remains B-flat minor.

Tempo I

Musical score for measures 19-20. The tempo is marked *Tempo I*. The right hand features a melodic line with a fermata over the final note of measure 19. The left hand features a dense texture of chords and sixteenth notes. The key signature remains B-flat minor.

Musical score for measures 21-22. The right hand features a melodic line with a fermata over the final note of measure 21. The left hand features a dense texture of chords and sixteenth notes. The key signature remains B-flat minor. The piece concludes with a final chord in the left hand.

B Agitato

Measures 1-25 of the Agitato section. The music is in 2/4 time. The first staff (violin) begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment, marked with an asterisk (*), also starts with a forte (*f*) dynamic and consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has two flats.

Measures 26-28 of the Agitato section. Measure 26 is marked with a 'v' (crescendo) and the tempo marking **Meno**. Measures 27 and 28 show a *diminuendo* (decrescendo) in both the violin and piano parts. The piano part features a dense, rapid sixteenth-note texture.

Measures 29-30 of the Agitato section. Both staves are marked *un poco rit.* (a little slower). The piano part includes triplets in both hands, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The section concludes with a double bar line.

31 Più tranquillo (tempo rubato)

Measures 31-33 of the Più tranquillo section. The tempo is *tempo rubato*. The key signature changes to one flat. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and is marked *cantabile*. It features a melodic line with slurs and ties, and a bass line with chords and moving lines. The violin part has a few notes in measure 31 before the section continues.

34

37

C

espressivo

p

40

mf

43

D Più vivo

45

p

p

stacc.

4

47

fp

fp

4/4

4/4

4/4

4/4

49

cresc.

cresc.

3

53

dim.

dim.

55

mf

cresc.

mf

cresc.

57

59

f

f

60

p

62

ritardando...

diminuendo

ritardando...

65

p legato

accelerando sin' all tempo

68

77

Sheet music for 'The Rose Tree' (No. 77). The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#). The melody is in the Treble staff, and the accompaniment is in the Alto and Bass staves. The piece features several triplet markings (3) and a final measure with a repeat sign.

78

legato

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

[illegible]

H

82

83

84

85

86

87

89

sempre legato il basso

91

I

p

p espressivo

3

3

3

3

93

95

p

3

3

3

3

97

99

J

mf

dim.

mf

101

Sheet music for 'The Rose Tree' in G major, 2/4 time. The score is for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes a vocal melody with various ornaments and a piano accompaniment featuring chords and arpeggios. The piece ends with a double bar line.

103

Sheet music for 'The Rose Tree' in 3/4 time. The score is for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat). The music is in common time (3/4). The score consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a piano accompaniment line (bass clef). The vocal line features a melody with a trill and a triplet. The piano accompaniment includes a triplet and a series of chords. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

K **Agitato**

[illegible]

106

3

3

3

V

Tempo I

108

mf

V

110

V

L Agitato

f

f

115 **Meno**

117 *dim.*
diminuendo

119 **M** **Più tranquillo**

122 *cantabile*

125

127 **N Più vivo**

129

131

133

f *dim.*

f *legato* *dim.*

3

135

137

mf *crescendo*

mf *crescendo*

139

141

f

142

p

144

diminuendo

146

smorzando

pp

ppp

II

Allegretto con moto ♩ = 84

p *stacc.*

staccato il basso

4

7

3/4

10

A

p

poco crescendo

13

pp

16

19 ^{8va}

22

25

28 B

31 *martellato*

f

35 C *pizz.*

f

sf

f

39

43 *arco*

p

8va - - - - -

p legato

46 $\flat$ $\flat$ $\flat$ $\flat$

50 $\sharp$ $\sharp$ $\flat$ $\sharp$

53 $\vee$

57 $\flat$

D Andante ♩ = 77

p espress.

69

E Più lento ♩ = 65

p

85

accelerando molto sin' all ritenuto

crescendo molto

92 **Adagio** **f** **presto** *rit.* **adagio**

F **Tempo I** **p** *staccato e piano*

97

100 $\frac{3}{4}$

103 G

p *f*

106

pp

109

pp

112

pp

115

p

118

H

124 *martellato*

f

f

128

sf

I pizz.

f

136 arco

p

8va

legato e piano

139

142

Trill, wavy line, arpeggiated chords, eighth notes.

146

Trill, wavy line, piano (p), arpeggiated chords.

150

Trill, wavy line, piano (p), pianissimo (pp), arpeggiated chords.

156

Wavy line, ricochet, arpeggiated chords, eighth notes.

III

Lento assai ♩ = 100

p legato

rinf.

5

p espress.

rinf.

A

p una corda

rinf.

12

15

B

pizz. arco pizz. arco pizz.

p

cantabile con espressione

18

arco pizz. arco pizz. arco pizz.

rinf.

21 *arco* *pizz.* *arco* *mf* *leggiere* **C**

24

27

30 *p subito* *p subito*

32

34

f *rallentando*

36

p *V*

D **Vivace non tanto** ♩ = 185

con grazia *p* *simile*

40

f

42

p

44

46

mf

mf

V

48

f

crescendo

50

f

53

f *p* *f* *p*

E Tempo I ♩ = 100

p *p legato* *rinf.*

63

p espress.

F

pp una corda

rinf.

71

G

74

pizz. arco

p

** cantabile con espressione*

rinf.

78

arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco

mf

H

leggero

85

88

p subito

p subito

91

94

f *rallentando* *p subito*

I

pizz. arco

100 Adagio

pp

IV

Presto ♩. = 108

4

7

9

A sul G- 2 4

p

sf

fp

11

Measures 11-13. Treble clef staff: Melodic line with slurs and accents. Piano accompaniment: Chords in the left hand and a moving bass line in the right hand.

14

Measures 14-15. Treble clef staff: Melodic line with slurs and accents. Piano accompaniment: Chords in the left hand and a moving bass line in the right hand.

16

Measures 16-18. Treble clef staff: Melodic line with slurs. Piano accompaniment: Forte (f) dynamic in the left hand and a moving bass line in the right hand.

B

Measures 19-21. Treble clef staff: Melodic line with slurs and dynamics (p, f, p). Piano accompaniment: Forte (f) dynamic in the left hand and a moving bass line in the right hand.

21

24

C

28

30

8^{va}-

crescendo

8^{vb}-

32

f

8^{va}-

f

diminuendo sempre

D

36

pp

p

39

morendo

42

*più marcato ma sempre **p***

45

poco crescendo ***fp** subito*

48

51

54 *V* *F* *f*

56 *f*

58 *p*

60 *col legno*

G

musical score for measures 60-63. The system includes a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). Measure 60 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 61 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 62 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 63 has a half note in the treble and a half note in the bass. The tempo marking *molto legato* is present.

64

musical score for measures 64-65. The system includes a treble clef staff and a grand staff. Measure 64 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 65 has a half note in the treble and a half note in the bass. The tempo marking *diminuendo* is present.

66

musical score for measures 66-67. The system includes a treble clef staff and a grand staff. Measure 66 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 67 has a half note in the treble and a half note in the bass. The tempo marking *legatissimo* is present.

68

musical score for measures 68-70. The system includes a treble clef staff and a grand staff. Measure 68 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 69 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 70 has a half note in the treble and a half note in the bass. The tempo marking *legatissimo* is present. The tempo marking *una corda p* is present. The tempo marking *lontano* is present.

71

crescendo

f

H

f

f

78

f

f

I

80

dim.

p

d i m i n u e n d o

83

83

84

85

86

86

87

88

J sul Gr

sf *p* *fp*

89

89

90

91

92

92

93

94

f

K

97 **L**

99

101

M N

p *fp* *f* *f*

105

f *f* *cresc.*

107

f *8va* *f*

109

2 *5* *2* *5*

A handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often beamed together. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). A crescendo marking (*cresc.*) is present in the lower right. A bracket labeled "8°" spans a measure in the first system. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch.

8°

f

f p

f

f

cresc.

Notas críticas

Sonata para violín y piano

de Mario Gómez-Vignes

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 escogidas. Esto es, si se adoptó lo que el compositor escribió en **MSO**, en las notas usted encontrará la descripción de **RV11**. Igualmente, en algunos casos se indican las razones por las que se adoptó determinada decisión.

Fuentes

MSO	Partitura manuscrita original
PO	Parte de violín manuscrita extraída de MSO con anotaciones de Mario Posada
M64	Fotocopia de la partitura manuscrita original
P82	Parte de violín de 1982, copiada por <i>JeSant Pré B.</i> (copista de Bellas Artes)
RV11	Partitura y parte de violín en <i>Finale</i> revisada y copiada por el compositor en el 2011

Abreviaturas

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

Primer movimiento

1, 2	vn	RV11: Sin LF M64:

2	p	M64: Sib 2.º tiempo y Sol 3.er tiempo m.i. aparecen en el pentagrama inferior
	vn	M64, P82 y RV11: No hay regulador <, se añade tal como aparece en la REXPO
3	vn	M64, P82 y RV11: Aparece regulador <, se elimina para favorecer el diseño de la REXPO
3, 4	p	RV11: No aparece indicación de 9 notas agrupadas en la m.i.
	vn	M64 y RV11: Sin LF
4	p	RV11: Regulador aparece en parte superior m.d.
5	vn	M64: LF desde el 2.º tiempo hasta la 1.ª corchea del 3.er tiempo P82: LF desde el 1.er tiempo hasta la 1.ª corchea del 3.er tiempo RV11: Sin LF
6	vn	M64: LF desde el 2.º tiempo hasta la 1.ª corchea del 3.er tiempo RV11: Sin LF
7-11	vn	M64 y RV11: Sin LF
8	p	M64: No aparecen ligaduras en las redondas de la m.i.
11	p	M64: Aparece Mi ♯ en 2.ª semicorchea m.d.
12	vn	M64 y RV11: Sin LF. RV11: Sin LP desde la última corchea del c. 11 hasta la 1.ª corchea del c. 12

15	p	M64: No aparece <i>legato</i>
15-18	vn	M64 y RV11: Sin LF
19	p	M64 y RV11: Aparece Fa sin $\sharp$ en 3.er tiempo m.d.
20	p	M64 y RV11: Aparece Si y Mi sin alteraciones en 2.º tiempo m.i.
21	p	M64 y RV11: Aparece Fa sin $\sharp$ en 3.ª semicorchea m.i. y aparece Si sin $\sharp$ en el 4.º tiempo m.i.
	vn	RV11: Sin LF. Sin LP desde la última negra del c. 20 hasta la 1.ª semicorchea del c. 21
23	vn	M64 y P82: Aparece indicación <i>seco</i>
23-24	p	<i>Se adopta el diseño de M64.</i> RV11:

24	p	M64 y RV11: Aparece Sol sin $\sharp$ en 1.er tiempo m.d.
25	p	M64 y RV11: Aparece La y Sol sin $\sharp$ en voz contralto
27-29	vn	M64 y RV11: Sin LF
29	p	M64 y RV11: Aparece Do sin $\sharp$ y Mib en 1.er tiempo m.d.
30	vn	M64 y RV11: No hay regulador > en la redonda (hay un regulador > al final del compás anterior que termina en el inicio del Sol $\sharp$). Aparece <i>un poco riten.</i> P82: No aparece indicación <i>rit.</i>
34	p	M64: Aparece Sol $\sharp$ en 2.ª negra m.d. <i>Se deja Si$\sharp$ ya que de esta manera se corresponde con el diseño melódico de la sección</i>
35	p	M64 y RV11: Aparecen sin $\sharp$ Mi en 2.º tiempo y La en 3.er tiempo m.d.
37	p	M64: Re $\sharp$ de la voz contralto aparece en el pentagrama superior
38, 39	vn	M64: Sin LF entre el 2.º y 3.er tiempo
44	p	M64 y RV11: Aparece Mi natural en 2.º tiempo m.i. <i>El compositor decide esta modificación</i>
46	p	M64 y RV11: Aparece Mi sin $\sharp$ en 1.er tiempo m.d. Aparece La y Sol sin $\sharp$ en las octavas del 2.º y 3.er tiempo m.i.
48	vn	P82: La última nota es mi natural
49	p	M64 y RV11: Aparece La sin $\sharp$ en última negra voz tenor. <i>Se agrega el becuadro para aclarar que es natural y así evitar la controversia con el Lab de la m.d.</i>
	vn	M64: LF desde la última corchea de este c. hasta 1.ª corchea del siguiente compás P82: LF desde la 1.ª corchea del 1.er tiempo hasta la 1.ª corchea del 2.º tiempo y desde la 2.ª corchea del 2.º tiempo hasta la 1.ª corchea del siguiente compás. RV11: Sin LF M64, P82 y RV11: Última nota es Fa $\sharp$, <i>el compositor decide que la última nota de este compás sea Solb y no Fa$\sharp$, por la conducción melódica al Fa$\sharp$ del siguiente compás</i>
50, 51	vn	RV11: Sin LF
51	p	M64 y RV11: Faltan silencios, algunos están mal ubicados
52	p	RV11: Aparece <i>legato</i> en la parte superior m.d.
53	p	M64 y RV11: Aparece Re sin alteración en 3.er tiempo m.d.
54	p	M64 y RV11: Aparece Mi natural en 3.er tiempo m.i.
55	vn	M64 y P82: LF:

56	vn	M64 y RV11: <i>Se adopta el modelo de fraseo de la ReXPO (c.138), el cual favorece la síncope y sirve como introducción al esquema que se muestra en el siguiente compás</i>
57	p	M64 y RV11: Si del 2.º tiempo de la m.i. aparece sin $\sharp$ M64: Si de la 2.ª corchea de la m.d. aparece sin $\sharp$ M64: No aparece Sib 3.er tiempo m.d.
57	vn	M64 y P82: LF:

57 y 58	p	M64: No hay signos de arpeggiado m.d.
58	vn	M64 y P82: LF y LP cada dos corcheas desde la 2.ª corchea de este compás hasta la 1.ª corchea del siguiente, generando síncope
59	p	M64: Enarmonías con sostenidos en quintillos de ambas manos. Aparece Re sin $\sharp$ en 3.er quintillo en ambas manos
61	p	M64 y RV11: Aparece Fa sin alteración en 3.er tiempo de la m.i.
62	vn	RV11: Aparecen dos silencios de negra en los dos últimos tiempos
63	p	RV11: No aparece <i>ritardando</i>
63-70	vn	P82: Ocho compases de silencio en métrica $\frac{3}{4}$, no aparece el cambio a $\frac{4}{4}$ en c. 66
67	p	M64 y RV11: No aparece <i>ritardando</i> <i>sin</i> tempo, <i>el compositor lo incluye en esta revisión</i>
71	p	M64: Aparece <i>un poco piu mosso</i> . En su reemplazo, el compositor decide poner a tempo, para así complementar el <i>ritardando</i> <i>sin</i> tempo que agregó en el c. 67
	vn	PO: El bajo del acorde del 3.er tiempo está tachado
71 y 73	vn	RV11: Sin LF
72	p	RV11: En la 1.ª semicorchea del 1.er tiempo de la m.i. aparece Fa $\sharp$. <i>El compositor decide dejarla sostenido como aparece en M64</i>
74	p	M64 y RV11: Las alturas son iguales, pero los principios de alteración aplicados son diferentes. <i>Se agregan alteraciones que no estaban escritas en las fuentes a manera de precaución y recordatorio para evitar la ambigüedad</i>
75	p	M64 y RV11: Aparece Re natural en la última corchea m.i. <i>El compositor agrega el becuadro.</i>

76	p	M64: No aparece <i>legato</i>
	vn	PO: Arco arriba en 1. ^a nota del compás
77	vn	M64: Tresillos de semicorcheas sin LF
76 y 77	p	RV11: Agrupación rítmica de tresillos:

78, 80 y 83	p	M64 y RV11: Aparecen silencios adicionales de corchea y negra en algunas voces. <i>El compositor los quita para que sea claro que son dos voces.</i>
78	p	M64 y RV11: Mi y La sin $\sharp$ en 4. ^o tiempo. Se agrega $\sharp$ en el Mi m.d. 4. ^o tiempo para mantener el diseño interválico del compás. Ver c. 80
78	vn	MSO y PO: Sib del 1.er acorde tachado (bajo) y remplazado por la nota Sol
		M64: No es claro cuál es la nota del bajo
		RV11: LF, así:

79	vn	RV11: Hay un $\sharp$ en Do del 1.er tresillo
80	p	M64: No aparece <i>legato</i> . M64 y RV11: Aparece Re sin $\sharp$ en 2. ^o tiempo m.i.
	vn	M64: Sin LF
81	vn	PO: Arco arriba en 3.er tiempo
81, 82	p	RV11: Agrupación rítmica de tresillos, así:

82	vn	M64: Tresillos de semicorcheas sin LF
83	p	M64 y RV11: Aparece Mi sin $\sharp$ en el 1.er, 4. ^o y 7. ^o grupo de tresillos, compositor agrega los $\sharp$
	vn	RV11: LF agrupando las 2 corcheas del 2. ^o y 3.er tiempo
		MSO: Bajo del 1.er acorde tachado: escrito Re en lugar de Fa. Aparece escrito <i>mp</i>
		PO: Esta escrito Re en el bajo del 1.er acorde, pero está tachado
		M64: Bajo del 1.er acorde es Re, pero parece haber un Fa que fue borrado
84 – 85	vn	MSO y PO: Escrito <i>mp</i>
85	p	M64 y RV11: Aparece Sol $\sharp$ en 3.er tiempo m.i. <i>El compositor lo cambia a Sol# ya que así se respeta el diseño interválico de la sección.</i>
		Además, aparece Re natural y Sol natural 4. ^o tiempo m.i.
86	vn	M64: Tresillos de semicorcheas sin LF
87	p	RV11: No aparece LP en la voz contralto del último Do del compás al Do del c. 88
89	vn	M64 y P82: LF para todo el compás
		PO: LF cada 3 corcheas
90	p	M64: No aparece <i>diminuendo</i>
92 y 93	vn	M64 y P82: LF desde la antepenúltima corchea del c. 92 cada 4 corcheas y en el c. 93 las últimas 3 corcheas.
		RV11: LF, así:

94	vn	M64 y P82: 3. ^a nota escrita como Sol $\flat$. M64: LP y LF cada dos corcheas desde el La $\flat$. P82: LF desde la 1. ^a a la 5. ^a corchea y luego de a dos corcheas.
		RV11: LF de a cuatro corcheas
96 y 97	vn	M64 y P82: LF desde el La cada cuatro notas. RV11: LF desde el Si cada 2 notas y en el c. 97 cada 4 notas. Ver cc. 92 y 93
97	p	M64: Aparece Re $\sharp$ en 2. ^o acorde m.d. (enarmonía de Mib)
98	vn	M64 y P82: 3. ^a nota escrita como La $\flat$. LP y LF cada dos corcheas desde el Sib. RV11: LF cada 4 corcheas
99	vn	P82: Aparece un La $\sharp$ corregido por un Do $\sharp$ en la 2. ^a corchea del 3.er tiempo
100	vn	M64 y RV11: LF entre el 2. ^o tiempo y la 1. ^a corchea del 3.er tiempo
101	p	M64: Sib 2. ^o tiempo y Sol 3.er tiempo m.i. aparecen en pentagrama inferior
	vn	M64: LF entre el 2. ^o tiempo y la 1. ^a corchea del 3.er tiempo
		RV11: Sin LF
102	p	M64: No hay regulador
102, 103	vn	M64 y RV11: Sin LF
103	p	RV11: No aparece indicación de 9 notas agrupadas m.i. No hay LF m.i.
104	vn	PO: Falta indicación de cambio de compás a $\frac{3}{4}$.
104-107	vn	M64 y RV11: Sin LF
112	p	M64: Aparece <i>seco</i>
	vn	M64 y P82: Aparece indicación <i>seco</i> . <i>El compositor decide dejar la sección sin esta indicación</i>
112, 113	vn	M64, P82 y RV11: Sin LF
116, 117	vn	M64: Sin LF. RV11: LF en las últimas dos corcheas
118	vn	M64: Sin LF. P82 y RV11: LF en las últimas dos corcheas
119	p	M64 y RV11: No aparece LF m.d. <i>Se adopta el diseño de fraseo que aparece en M64 en la EXPO. Ver c. 30</i>
	vn	P82: No hay regulador >
120, 121	vn	M64: Sin LF entre el 2. ^o y 3.er tiempo
124	p	M64: No aparece <i>cantabile</i> en parte de piano. En RV11 sí aparece
	vn	M64, P82 y RV11: No aparece <i>cantabile</i>
124, 125	vn	M64 y P82: LF en el tresillo y luego en las cuatro corcheas
126	p	M64 y RV11: Aparece Si sin $\sharp$ en 1.er acorde voz tenor. M64: Aparece acorde en último tiempo m.i., <i>el compositor lo quita porque son las mismas notas de m.d.</i>

	vn	M64 y P82 : LF en el cuatrillo. RV11 : Sin LF en el cuatrillo
129-141	p	M64 y RV11 : Tiene otro esquema de dinámicas. El compositor decide aplicar el esquema de la EXPO (cc. 47-51)
130	p	M64 : No aparece Fa $\sharp$ en última semicorchea m.d.
131	p	M64 y RV11 : Aparece Si natural en última negra m.i. El Compositor decide agregar bemol, así se corresponde con el diseño interválico
	vn	M64 y RV11 : Sin LF. P82 : LF desde la 1. ^a corchea del 1.er tiempo hasta la 1. ^a corchea del 2. ^o tiempo y desde la última corchea de este compás hasta la 1. ^a corchea del siguiente compás
		M64 , P82 y RV11 : Última nota es Sol $\sharp$
132-133	p	RV11 : No aparece LP en voz tenor del c.132 al 133
132-133	vn	RV11 : Sin LF
133	p	M64 y RV11 : Faltan silencios, algunos están mal ubicados
134	p	RV11 : Aparece <i>legato</i> en la parte inferior m.i.
	vn	M64 y P82 : LF por tres notas en la síncopa a partir del Fa, luego por dos notas
137	vn	M64 y P82 : LF por tres notas en la síncopa a partir del Sol, luego por dos notas
138, 139	vn	M64 y P82 : LF cada 2 notas
139, 140	p	M64 : No aparece signo de arpegiado en la m.d.
140		pRV11 : Acorde 1.er tiempo m.d. tiene un staccato
	vn	M64 y P82 : LF y LP cada 2 notas a partir de la 2. ^a corchea del compás
141	p	M64 : Pasaje con sostenidos en quintillos de ambas manos (enarmonías)
		M64 y RV11 : Aparece Si sin $\sharp$ en 3.er quintillo m.i.
		RV11 : Sólo el último quintillo m.i. aparece escrito en clave de Fa
143	p	M64 : No hay regulador
	p	Se agrega un $\sharp$ al Re de la primera semicorchea del 4. ^o tiempo de la m.i. para conservar el diseño melódico que se trae
146	p	M64 : No aparece pp
147	vn	P82 : Aparece indicación <i>arm.</i> en última negra
148	p	M64 : Aparece pp
148	vn	RV11 : pp desde última negra del compás anterior

Segundo Movimiento

2	vn	PO : Arco arriba en 1. ^a nota del compás
3 y 9	p	M64 y RV11 : Aparece Do natural m.d. Compositor agrega $\sharp$ para eliminar la ambigüedad. Esta melodía se repite en el c. 96 pero en el violín
6 y 7	vn	M64 y P82 : Sin LF en las primeras 5 semicorcheas, así:

7-9	p	M64 : No hay LF en 1.er tiempo m.d.
11	p	M64 y RV11 : No aparece p , pero aparece en M64 en espejo en el c. 104
11-14	vn	M64 y P82 : Semicorcheas sueltas
15-18	vn	M64 , P82 y RV11 : Las notas están escritas como armónicos naturales y con 0 en lugar de la escritura con rombos, así:

19-23	vn	M64 , P82 y RV11 : Armónicos escritos con la nota real y 0, con indicación 8 ^{va} , así:
-------	----	--

23	p	M64 : No aparece mp
31	vn	PO : Aparece <i>marcato</i>
34	vn	PO : No hay LF de la última corchea de este compás a la 1. ^a corchea del c. 35
37	vn	M64 : Sin LF
42	vn	MSO : Las notas del primer acorde en esta fuente son: Do-Fa-Re-La. Notas correctas: La-Fa-Do-La como en las demás fuentes.
		M64 : Parece que estas notas fueron borradas y corregidas
56, 60	vn	M64 , P82 y Parte de violín de RV11 : No hay reguladores
61	vn	P82 : LF en las dos negras
62	vn	M64 , P82 : LF en las últimas tres notas
63 - 64	vn	P82 : Cuatro negras con LF
65	vn	P82 : LF desde la 1. ^a hasta la última nota del compás
69	p	RV11 : No hay LF m.d.
70	p	M64 : Aparecen dos reguladores, uno para cada mano
70-72	vn	P82 : LF por cuatro negras y luego por dos negras
73, 74	vn	M64 , P82 y RV11 : LF cada cuatro corcheas
75	vn	P82 : LF por compás
75-76	p	M64 : Aparece una LF m.i. sólo en el c. 76
76	vn	M64 , P82 : Última negra escrito arco para arriba

79 y 83 p **M64:** Distribución de las notas en las voces inferiores es diferente, así:

77, 81 vn **P82:** LF por dos notas
 83-84 p **RV11:** No aparece LF en voz tenor
 92 p **RV11:** Nota del bajo en m.i. es Sib, decisión del compositor
 vn **RV11:** Última negra sin acento
 93 vn **M64 y RV11:** Sin LF en las fusas y corcheas, sólo en las dos últimas negras. **P82:** LF agrupando las fusas y las corcheas, y en las dos últimas negras. **RV11** Parte de violín: No hay regulador >
 94 p **M64:** No aparece *Tempo I* en la parte del piano
 97 vn **M64 y P82:** Sin LF
 102 vn **M64:** Sin LF
 104 p **RV11:** No aparece *p*
 105-107 vn **M64 y P82:** Semicorcheas sin LF
 108-113 p **M64:** Ritmo en la m.d. indicado como tresillos
 111, 115 vn **M64, P82, RV11:** 2 últimas corcheas con LF, así:

119, 121 p **RV11:** No aparece LF m.d.
 123 vn **RV11:** No hay regulador <
 124 vn **MSO y PO:** Escrito Sul G
 135, 137 p **RV11:** Aparece un staccato en 1.er tiempo de ambas manos
 137 p **M64:** Aparece un Sib en 5.ª semicorchea m.i. *Se deja el La# para favorecer el ambiente de sostenidos*
 vn **M64 y P82:** Escrito Sib en lugar de La# en la 3.ª nota del compás
 149 vn **M64 y P82:** Escrito Re# en lugar de Mib en la 4.ª nota del compás
 149, 153 vn **M64, P82, RV11:** No aparecen los reguladores de la EXPO
 157 vn **RV11:** Mi escrito corchea con staccato y sin LF desde el Fa que viene de los compases anteriores
 158, 159 vn **M64 y PO:** No aparece *ricoché*. **PO:** LF cada tres fusas
RV11: Escrito *sautillé*

Tercer Movimiento

1 p **M64:** No aparece *legato*
 3 p **M64:** No hay regulador
 8 vn **PO:** Arco arriba en el Re
 9 p **M64 y RV11:** Aparece solo *p*. En **RV11**, en el c. 68 -donde reaparece el tema-, se escribe *pp* una corda en ambas fuentes. El compositor agrega, además, una corda en el c. 9
 9-13 vn **P82:** LF en las dos primeras figuras (de la negra a la negra con puntillo)
 14 vn **P82:** LF, así:

16-21 p **M64:** No hay LF entre las negras de cada compás, en ambas manos
 vn **PO:** Todas las notas en staccato con un único arco arriba, así:

21 p **M64:** Aparecen LP entre los Do# de las dos últimas corcheas de ambas manos
 22 vn **PO:** Semicorcheas en staccato con un único arco arriba, corchea arco abajo, negra arco arriba, así:

23, 24, 25, 26 vn **P82:** LF por compás
 27, 29 vn **M64 y RV11:** Sin LF en las últimas tres corcheas
 28 y 87 p **M64 y RV11:** Aparece Mi natural en última corchea m.d. *El compositor decide poner ♯ para evitar ambigüedad*
 28 y 29 p **M64 y RV11:** Aparece *crescendo*
 28 p *Se cambia la distribución de las notas de la última corchea del compás, en ambas manos, para facilitar su lectura e interpretación*
 29 p *Se cambia la distribución de las notas de las últimas tres corcheas del compás, en ambas manos*

30	p	M64: Aparece <i>p</i>
	vn	M64 y RV11: No aparece <i>p</i> <i>súbito</i> , sólo hay indicación <i>p</i>
31, 32	vn	M64 y RV11: Sin LF
33	vn	M64: LF sólo en las últimas tres corcheas. RV11: Sin LF
34	p	M64: No aparece Sol $\sharp$ en penúltima semicorchea m.i.
35	p	M64: Aparece <i>rit.</i>
	vn	M64: Sin LF, P82: LF para todo el compás. M64 y P82: Aparece <i>rit.</i>
36	vn	M64: Sin LF. P82: LF, así:

37	p, vn	RV11: Sin doble línea antes del último tiempo del compás
38-49	p	RV11: Aparece LF sólo en c. 38 de la m.i. y después aparece <i>simile</i>
38, 39, 40,		
42, 43, 44		
y 47	vn	PO: cuatro fusas de estos compases en un sólo arco hacia abajo (<i>ricochet</i>)
38, 39, 40,		
42, 43, 44,		
47 y 49	vn	M64 y P82: LF entre la 2. ^a y 3. ^a nota de estos compases
40, 48	p	M64 y RV11: Aparecen La sin $\sharp$ m.d.
41, 45	p	M64 y RV11: Aparece Re sin $\sharp$ en última semicorchea m.d.
46, 48	vn	RV11: Sin LF de la semicorchea a la corchea
52	vn	M64 y P82: 2. ^a y 3. ^a corcheas sin LF
56	p	RV11: No aparecen dinámicas
60	p	M64: No aparece <i>p legato</i>
62	p	M64: No hay regulador
67	vn	RV11: Aparece indicación <i>sordina</i>
68	p	M64: Aparece <i>p</i> . RV11: Aparece <i>pp una corda</i>
68, 69, 70,		
71, 72	vn	P82: LF en las dos primeras figuras (de la negra a la negra con puntillo)
71	p	M64 y RV11: Aparecen notas del 1.er tiempo m.d. en el pentagrama superior
73	vn	P82: LF en las dos primeras notas y en las tres últimas corcheas. Ver c. 14
75	p	RV11: El compositor eliminó en esta fuente los compases (7) que en el M64 corresponden a la G (B en la 1. ^a parte). En esta revisión decide volverlos a poner
80, 81/87,		
88	p	M64 y RV11: Aparece <i>crescendo</i>
82/89	p	M64: Aparece <i>p</i>
82, 83, 84,		
85	vn	P82: LF por compás
83-86/		
90-93	p	M64: Aparecen reguladores en la parte del medio
86, 88	vn	M64 y RV11: Sin LF en las últimas tres corcheas
87/94	p	M64: Aparece <i>rit.</i> RV11: Último Sib m.i. sin LP
89	vn	M64 y RV11: No aparece <i>p súbito, solo p</i>
89	p	RV11: Aparece Dob en la voz superior del 1.er acorde de la m.d. Esto es un error de copia. En la sección espejo (c. 30) aparece Reb, igualmente, en M64
90-91/		
97-98	p	M64: No hay LF en ambas manos
90, 91	vn	M64 y RV11: Sin LF
92	vn	M64: LF sólo en las últimas dos corcheas. RV11: Sin LF
94	vn	M64: Sin LF. P82: LF para todo el compás
95	vn	M64: Sin LF. P82: LF en las tres corcheas y de la corchea con puntillo a la semicorchea, como en el c. 36
97, 99	vn	P82: LF en las dos primeras figuras (de la negra a la negra con puntillo)
102	vn	RV11: El calderón aparece en el siguiente compás
103-104	vn	P82: LF para los dos compases

Cuarto Movimiento

5	p	M64: Aparece <i>p</i>
8, 85	p	M64 y RV11: Aparece Sol sin $\sharp$ en 2. ^o pulso de la m.d. El compositor agrega $\sharp$
10	vn	M64, P82: El cuatrillo es de semicorcheas y no de corcheas. LF entre el Re y el Mi, y en el cuatrillo
11	vn	RV11: Sin LF
15	p	M64: En último tiempo no aparece Sol $\sharp$ en la m.i. ni aparece el Sol# en la m.d.
24, 26 y 28	p	M64: No hay LF
34	vn	RV11: No está escrito Mi al aire (0)
45	p	El Solb aparece como Fa# en M64 (enarmonía)
50	vn	P82: Nota aguda es Si (error de manuscrito)
54	p	RV11: No hay regulador <
50, 52	vn	M64 y P82: Semicorcheas del 1.er y 2. ^o tiempo bajo una sola ligadura
52, 53	vn	M64 y P82: Última corchea de c. 52 ligada a 1. ^a semicorchea de c. 53
54	vn	RV11: No hay regulador <

55 vn RV11: No aparece La[♯] de cortesía
 57 p RV11: Aparece Lab (error de copia)
 58-59 vn RV11: LF, así:

62 p M64: Faltan los silencios de corchea de una de las voces
 63, 64 p M64: Aparece *diminuendo* desde el c. 63 hasta el c. 64
 66 p RV11: 1.^a nota del compás en la m.d. (Do) aparece en el pentagrama superior
 67 p RV11: Algunas notas de la m.d. en los tiempos 6, 7, 12 y 13, aparecen en el pentagrama superior
 70 p M64: Aparece *en dehors*
 71 p M64 y RV11: Aparece Mi sin $\sharp$ en 2.^o tiempo m.d. El compositor agrega $\sharp$
 72 p M64 y RV11: Aparece Sol sin $\sharp$ en última corchea m.d. El compositor agrega $\sharp$
 73, 74 p M64: No aparecen acentos en ambas manos
 77 vn PO: La[#] arco abajo
 80 p M64: Aparece Fa $\sharp$ en 3.er acorde m.d.
 85 p M64: Hay tres compases extra. *Compositor no los incluye en RV11 y para esta revisión tampoco*
 vn P82: Aparecen 5 compases en silencio. *Son sólo dos compases de silencio, el compositor suprimió tres compases del piano en esta sección*
 87 vn M64, P82: El cuatrillo es de semicorcheas y no de corcheas. LF entre el Re y el Mi, y en el cuatrillo
 88 vn RV11: Sin LF
 96 p RV11: Hay tres *f* en el compás
 109 vn P82: LF entre Re negra con puntillo y Mi corchea
 110 p M64: No hay regulador. La última corchea es La en ambas manos
 vn M64, P82: No hay regulador <

Edición crítica de la

*Sonata para
violín y piano*

de

Mario
Gómez-Vignes

Violín

Julián Montaña Rodríguez

A Mario Posada
con aprecio y admiración

SONATA

para violín y piano
compuesta en 1964

Mario Gómez-Vignes (1934)

Moderato ♩ = 69

mf appassionato

5

9 **Un poco agitato**

mf

A *a tempo*

13 *rit.* *dim.* *f*

Tempo I

17

B Agitato

21 *f*

*Ver Notas críticas

Universidad Sergio Arboleda, 2018
Julián Montaña Rodríguez, editor

49

E

55

57

60

70

88

rinf.

I

p

96

J

mf

K Agitato

f

Tempo I

108

L Agitato

M Più tranquillo

N Più vivo

p *fp*

131

crescendo

133

O

f *dim.*

135

mf

138

crescendo

141

f *p* *p*

145

smorzando *pp* *pp*

II

Allegretto con moto ♩ = 84

p stacc.

5

8

A

p

15

18

8^{va}

21

mp

25

D Andante ♩ = 77

E Più lento ♩ = 65

F Tempo I

III

Lento assai ♩ = 100

A

p *espress.* *rinf.*

B

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

C

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

mf

p *subito*

f *rallentando* *p*

D Vivace non tanto ♩ = 185

E Tempo I ♩ = 100

77 arco pizz. arco pizz. arco pizz.

80 arco pizz. **H** *mf*

84

89 *p subito*

94 *f* *rallentando* *p subito*

I pizz. arco *pp*

Adagio

100

IV

Presto ♩. = 108

9 *piano* **A** *f* sul G 2 4

12

15 *f* *p* *f* *p* **B**

21 *f*

23 *f* **C**

57 *f* *p*

60 *col legno* **G**

63 **H** *piano* *f*

77 *f* 5

79 *dim.*

I *p*

86 *piano* **J** *fp* *f* *sul G* 2 4

89

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 de Mario Gómez-Vignes* es un resultado de investigación alcanzado en el marco de un proyecto que se interesó por estudiar y divulgar repertorios académicos para el formato violín y piano, compuestos en Colombia durante el siglo XX. Esta edición busca aportar a la memoria de Colombia al hacer visibles algunos legados musicales del país que en su mayoría permanecen inéditos y con acceso limitado. La sonata fue seleccionada como objeto de estudio en la investigación porque, además de su factura, se destaca como una de las primeras propuestas dentro de la estética modernista de la mitad del siglo pasado. 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 511415