

Desarrollo musical en Antioquia: criterios de ejecución interpretativa de la obra pianística del compositor Gonzalo Vidal

Gustavo A. Yepes Londoño

Resumen

Este artículo es un informe conclusivo del proyecto de investigación "Criterios de ejecución interpretativa de la obra pianística de Gonzalo Vidal (1863-1946)", terminado en diciembre de 2005 en la Universidad EAFIT, dentro del Grupo *Estudios Culturales* (categoría A, Colciencias), subgrupo *Estudios musicales*. Un proyecto anterior, realizado en asociación con el profesor Jairo E. Restrepo, en la Universidad de Antioquia había engrosado el repertorio ya editado del compositor para piano (doctor Luis Carlos Rodríguez, *Antología*, Secretaría de Educación del municipio de Medellín). Esencialmente, se presenta un contexto general de la cultura y, específicamente, de la música en la ciudad de Medellín en la época alrededor al cambio del siglo XIX al XX; una revisión de autoridades académicas mundiales acerca de la interpretación pianística; un análisis esquemático de una muestra de obras de Vidal; un estudio acerca del lenguaje musical que emplea en su obra para piano y unas conclusiones acerca de los criterios de ejecución interpretativa para ella, lo mismo que una crítica general sobre la precisión del léxico musical empleado en estos asuntos de la ejecución en el mundo.

Abstract

This article is one of the final products resulting from a research project called Criteria for an Interpretative Performance of Gonzalo Vidal's Piano Works (1863-1946), finished at Eafit University in December 2005 (*Cultural Studies* Group, subgroup *Musical studies*). The author of the present article, together with professor Jairo E. Restrepo, had previously concluded another project in which, through careful transcription, a new unedited collection of Vidal's Piano Repertoire was reached, as compared to Luis Carlos Rodríguez's accomplished *Anthology*, already published by the Medellín (Colombia) Secretaría de Educación. The contents now offered are: the general cultural and specifically musical context around the turn of the 19th to the 20th Century in Medellín and the province of Antioquia; a revision of treatises on piano performance by universal academic authorities; a concise analysis of a substantial number of Vidal's piano works; a study of the overall musical influences and language employed and conclusions about the performance criteria of such special repertoire. Also briefly discussed is the precision of the current musicological language regarding musical performance in the world.

Introducción

Tanto por algunas piezas sueltas de revistas de la primera mitad del siglo XX como por una antología publicada por la Secretaría de Educación y Cultura del Municipio de Medellín mediante investigación y compilación del doctor Luis Carlos Rodríguez Álvarez, así como también por otra antología pianística, aún no publicada, sobre los manuscritos o sus copias, producto de una investigación anterior de quien esto escribe, en asocio con el profesor Jairo Restrepo, tenemos acceso a suficientes obras pianísticas del maestro Gonzalo Vidal, músico activo en la ciudad de Medellín a fines del siglo XIX y comienzos del XX, autor musical de obligada referencia en la historia de la música en Colombia. Se han realizado grabaciones de algunas obras suyas por los pianistas Harold Martina¹, Teresita Gómez y Mercedes Cortés². Cabía así la posibilidad de hacer un estudio, finalmente realizado por la línea de Estudios Musicales del grupo investigador Estudios Culturales de la Escuela de Ciencias y Humanidades de la Universidad EAFIT, sobre el problema ejecutivo-interpretativo, apelando a la consulta y discusión entre su autor y los profesores de piano del Departamento de Música, Claudio Suzin y María Figa. Cuando se presentó este proyecto, originalmente en forma compartida entre las universidades de Antioquia y EAFIT (representadas por los investigadores Margarita María Velásquez y Gustavo Yepes, respectivamente), la segunda de ellas lo aceptó y acogió, mientras la primera lo desechó, mediante una decisión basada en la opinión contraria de solo uno de los tres pares consultados. Efectivamente, dos la calificaban como excelente, pero prevaleció ese solo juez sin rostro (cuyo juicio minoritario acogió esa Universidad), quien dictaminó que el objetivo propuesto no era pertinente por cuanto, según su afirmación apriorística y no discutible, por anónima, la producción para piano del maestro Vidal era, íntegramente, una colección de *piezas de salón*. El argumento no era válido por dos razones: a) aun si todas fuesen *piezas de salón*, de

todas maneras no sobraría tratar acerca de los criterios interpretativos de tal tipo de música y el proyecto sería útil; b) como veremos más adelante, parte importante y mayoritaria de la obra pianística vidaliana no puede ser puesta dentro de la categoría aludida. Además, ¿no podría hacerse un estudio ejecutivo interpretativo de, incluso, músicas populares? Y ¿dónde está la frontera indiscutible entre lo erudito académico y lo de salón?

En el autorizado *Sach-Wörterbuch der Musik de Eberhard Thiel*, se dice, en relación con la música de salón, que autores como Chopin o Liszt la utilizaron como base para la creación de piezas “brillantes y de virtuosismo” para el piano, lo que es pertinente a muchas de las piezas de Vidal que, integralmente tomadas, se reparten en las categorías siguientes:

a) piezas de géneros dancísticos de salón de la época, tanto de origen europeo como nacional, destinados al baile o, cuando fueron más académicamente elaborados, a la audición (danza, polka, mazurka, gavota, vals, pasillo, polonesa, zortzico...)

b) otras de mayor duración y destinadas al concierto, como sus valeses, transcritos luego para una banda, su conjunto disponible

c) piezas de *carácter* con algún título pero sin rítmica dancística específica y con características pianísticas notables (*Soliloquio, En el crepúsculo...*)

d) un grupo de composiciones francamente ensayísticas o académicas (sonatas, suite, preludio, estudio, fughetta, fantasía...)

Nota. Respecto del Zortziko, vale la pena recordar que las dos piezas que escribí (hasta donde sabemos) sobre ese género propio de la cultura vasca española, surgieron del deseo de complacer a su amigo Don Luis Miguel de Zulategi, musicólogo y crítico musical vasco que adelantó una importante labor divulgativa musical en la ciudad de Medellín durante varias décadas y que lo instruyó sobre las particularidades musicales propias de ese género específico.

Para introducir una discusión al respecto, se podría comenzar por examinar críticamente la expresión calificativa y clasificatoria *de salón*. Aunque

generalmente aceptada hasta ahora por la musicología, al menos implícitamente, para referirse a piezas destinadas al salón burgués decimonónico y no a la cámara palaciega (*chambre, Kammer* y la expresión correspondiente Música de cámara), se ha mantenido, para la primera, la convención de un repertorio destinado al entretenimiento más que a la audición atenta y silenciosa, basado en géneros dancísticos nacionales o universalizados, como el vals, la gavota o la polka.

Para la Colombia del siglo xx, además de los géneros que hemos citado como ejemplo, estarían también el pasillo, la danza (habanera), el bambuco y otros. Los vales para piano (cuatro manos) de Brahms o los de Chopin (dos manos) no son piezas de salón en el sentido ya anotado, sino piezas de elaboración artística, académica, destinadas a la audición y no al baile de salón. Pues bien, veamos una lista de ejemplos de Vidal que comparten esas características:

Obras que no deberían ser catalogadas como simples *pieces de salon*:

Danza en Gm	Mazurka en F
Pasillo en Em	Valse en D
Polka en F	Melodía en Bb
Polka a cuatro manos	Tarantela (Estudio de Concierto)
Homenaje a Chopin (Capriccio Valse)	Valse para la mano izquierda
(Mazurkas I a VII)	Capriccio para cuatro manos
Marcha Fúnebre	Sonata No. 1
Sonata No. 2	<i>Suite "de la postguerra":</i>
Soledad. (Gran Vals)	Preludio fugado
Valse expresivo	Romanza sin palabras
Valse en Bm	Serenata
Sueños de Amor (Valse brillante)	Soliloquio
Preludio al III Acto de la zarzuela <i>María</i>	Miniatura
Zortzico en Dm	Súplica de amor
Valse romántico	Ensoñación
Valse lento	Marcha fúnebre
A la Bienamada (Fantasía)	En el crepúsculo
Gavota en G	Gavota en Dm
Mazurka en G	Mazurka en C#m
Mazurka en Bm	Mazurka para la mano izquierda
Melodía Fúnebre	Polonesa (ded. a J. Arriola)
<i>Tríptico</i> Homenaje a Beethoven: (Preludio, Fuga y Tarantella)	Mazurka en E.
Valse fantástico	Tristezas (Capricho — Nocturno).
Zortziko en Db.	Miniatura — Mazurka
Bambuco — Impromptu	Ensoñación
Súplica de amor	Onomástico. Zortziko en G
Por el estilo (Pasillo)	Tus lágrimas (Pasillo)
Obsesión. Vals en Bm	
Ad Honorem (Gran Vals)	

Vidal y su tiempo

La música de Gonzalo Vidal es testigo de la Antioquia de fines del siglo XIX y comienzos del XX, por cuanto es reflejo de la vida social de sus habitantes en sus diversas clases o estratos, si dejamos a un lado lo estrictamente folclórico o empírico. Como veremos más adelante, cronistas contemporáneos del compositor dan testimonio de su labor y de sus méritos. Sus composiciones se tocaban y escuchaban en los salones donde se reunían los miembros de la burguesía acomodada, música que oían y, según el carácter, también bailaban (mazurkas, polkas, valeses, chotises, pasillos de salón). Los compositores e intérpretes mejor preparados de entonces eran acogidos con simpatía por buena parte de la élite económica o intelectual, aunque, vale la aclaración, no solían ser apoyados con salarios y seguridad social estables, por otra parte. También escribió Vidal para la gente del común y su entretenimiento, por su labor como director de banda y arreglista, con la elaboración y presentación de piezas de plaza pública, repertorio entre académico y popular, de géneros europeos dancísticos y teatrales (oberturas, suites y partes de ópera y opereta, valeses, marchas, etc.) y andinos colombianos. El entonces muy presente aspecto religioso es atendido también por parte importante de su obra; son representativos de ello sus cuatro *Réquiem*s, además de otras obras de carácter litúrgico o simplemente piadoso³, ya que era maestro de capilla de la catedral (que lo era entonces la iglesia de la Candelaria).

Considerábamos importante el estudio de la obra de Vidal y, concretamente en este trabajo, de sus piezas pianísticas, porque tocaba muy bien ese instrumento y fue representante de un grupo de compositores colombianos activos ya desde el siglo XIX, de alcance potencialmente universal y nacionalistas en diversos grados, que hicieron música artística o erudita, parte de ella sobre los aires nacionales colombianos y también algunas “piezas de salón”. Tal repertorio estaba

escrito para la ejecución de, más que todo, pianistas y cantantes.

Escribe don Tomás Carrasquilla en su libro *Medellín*, bajo el título de “Por fuera”: “Bien pueden tus habitantes, éstos que hinchen el ámbito de tu recinto urbano, irritarse los unos con los otros: bien pueden dedicarse mutuamente los peores de sus ceños, maldecir una mitad de la otra, como es de rigor en toda humana monotonía; pero si alguno de estos fastidiados detiene la mirada en el medio físico en que se agita, tendrá de serenarse, como el niño añorante a la vuelta de su madre. Tus gentes, Medellín hermosa, no necesitan unas de otras para aliviar sus tedios y pesares: con tu naturaleza tienen.” Y en “Por más afuera”, añade, en agudo contraste con los tiempos que corren: “Nada de latifundios por estas inmediaciones medellinenses: tan aparcelado está el terruño, que cada hijo de vecina, así sea mayordomo de magnate, asienta su fogón en lo propio. De aquí el esmero de sus casas, en los trabajos de su vida ordenada de gentes patriarcales y hogareñas; de aquí sus aires y el prestigio que dan la posesión y la tenencia.”

Fabio Botero, en su libro *Cien años de la vida de Medellín*, dice que la creación cultural en la ciudad y en la provincia antioqueña “se concentra en los siguientes aspectos: La Literatura en prosa, particularmente la novela y el cuento, y el ensayo de crítica literaria; el pensamiento social, vital y renovador, con aplicación parcial en lo político; la técnica o ciencias aplicadas, especialmente la ingeniería civil, la técnica minera, la mecánica de talleres, la geología, la mineralogía y las ciencias naturales, la medicina; en artes plásticas, la escultura y la talla”. Más adelante, habla del cultivo de otras áreas del conocimiento. Citemos, a partir de esa fuente y de otras, los nombres siguientes: José María Villa, Tulio Ospina, Pedro Justo Berrío, Pedro Pablo Betancur, Carlos E. Restrepo, Gilberto Vieira, María Cano, Eduardo Uribe E., Luis López de Mesa, Mariano Ospina P., Andrés Posada, Alejandro Vásquez Uribe, Joaquín Antonio Uribe, Manuel Uribe Ángel, Francisco Antonio Uribe Mejía, Gonzalo Mejía,

J. Bautista Montoya y Flórez, Tomás Carrasquilla, Francisco de Paula Rendón, Alfonso Castro, Lucrecio Vélez Barrientos, Abel Farina, Efe Gómez, Gabriel Latorre, Obdulio Palacio, Baldomero Sanín Cano (a distancia), Fernando González, Eduardo Zuleta, Samuel Velásquez, Alfonso Javier Gómez, Salvador Mesa, Ciro Mendía, Édgar Poe Restrepo, Francisco Rodríguez Moya, Antonio J. Cano, Marco Fidel Suárez, Roberto y Bernardo Jaramillo Arango, José I. Restrepo, Bernardo Vélez, Alejandro Vásquez, Carlos Castro Saavedra, Alberto Gil S. Destaca más adelante Botero la importante impronta del realismo antioqueño en las artes plásticas, incluida la fotografía: Melitón Rodríguez, Benjamín de la Calle, Francisco Mejía, los talladores y escultores en madera como los imagineros religiosos de la familia Carvajal y muchos más. En las artes plásticas descollaron, hasta la primera mitad del siglo XX, Eladio Vélez, Jorge Marín Vieco, Marco Tobón Mejía, Francisco Antonio Cano, Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Rafael Sáenz, Lucy Tejada, Fanny Arango, Hernando Escobar, Carlos Correa y Horacio Longas.

Gonzalo Vidal fue impulsor y colaborador de revistas que eran claramente culturales. Mencionemos algunas de las de su tiempo: *La miscelánea*, *El repertorio*, *Alpha*, *El montañés*, *El proscenio*, *La bohemia alegre*, *Revista musical*, *La lira antioqueña*, *Bohemia*, *Lectura y arte*, *Lectura amena*, *Panida*, *Colombia*, *Studio*, *Ibis*, *Sábado*, *Micro* y *Letras y encajes*.

León de Greiff tenía un ácido comentario para el Medellín en que vivió al mismo tiempo que Vidal: “Gente necia, local y chata y roma. Gran tráfico en el marco de la plaza. Chismes. Catolicismo. Y una total inopia en los cerebros...cual si todo se fincara en la riqueza, en menjurjes bursátiles y en un mayor volumen de la panza.” Pero también da cuenta de los trece panidas, que eran su círculo fraterno en la ciudad: “Músicos, rapsodas, prosistas/ poetas, poetas, poetas,/ pintores, caricaturistas,/ eruditos, nimios estetas;/ románticos o clasicistas,/ y decadentes, - si os parece -/ pero, eso sí, locos y artistas,/ los panidas éramos trece!...” Fuera de

él mismo (Leo le Gris, Sergio Stepanky...), estaban José Gaviria Toro (Jocelyn, Manteco), Fernando González (Gonzálvez, Lucas Ochoa), Teodomiro Isaza (Tisaza, Mosén Canijo), Rafael Jaramillo Arango (Fernando Villalba), Bernardo Martínez Toro (Nano), Félix Mejía Arango (Pepe Mexía, Cornelio Rufo Pino), José Manuel Mora Vásquez (Manuel Montenegro, Morayma), Libardo Parra Toro (Tartarín Moreira, Doctor Barrabás, Liparra), Ricardo Rendón (Daniel Zegrí, Fortunato, Baruch), Jesús Restrepo Olarte (Javier de Lys, Jean Grenier), Eduardo Vasco Gutiérrez (Alhy Cavatini) y Jorge Villa Carrasquilla (Jovica, Xovica, M. Carré). Vidal no pertenecía a ese círculo, quizá por sus múltiples ocupaciones musicales y por diferencias ideológicas y talante reservado, pero era también poeta repentista y culto lector, amén de compositor. Por su círculo de amistades, no obstante, pero también por lo que sabemos de la historia local, podemos afirmar que la vida intelectual de la ciudad era bastante más amplia que la de los solos *panidas*.

Los músicos con alguna formación académica más destacados que vivían, actuaban y enseñaban por entonces en la ciudad, fuera del mismo Vidal (y sus tíos Pedro Ignacio y Francisco Javier) fueron: Daniel Salazar Velásquez, Samuel Uribe, Juan de Dios Escobar Arango, José María Tena, José María Salazar, Joaquín Fuster, Pietro Mascheroni, Jesús Arriola, Roberto Vieco, Joseph Matza, Luis Macía, Luisa Manighetti, Annaflora Grasselini, José M. Bravo, Carlos Posada Amador, Juan José Molina, Luis Miguel de Zulategui

Veamos algunas citas de comentarios locales y nacionales sobre la vida y obra de Vidal, desarrollada casi íntegramente en Medellín:

“Gustavo Adolfo Bécquer y Chopin fueron los dos románticos de Vidal”⁴

“Gonzalo Vidal, inolvidable maestro caucano – antioqueño, cuya música no de aire popular bien merece una mayor difusión...”⁵

“En sus días, se lo conoció como autor de aires populares, pero sus obras mejores, como las religiosas, como dos excelentes sonatas para Piano,

como su ópera (sic) *María*....solo eran divulgadas en la intimidad...”⁶.

Nota: En realidad, *María* fue estrenada en Medellín y comentada en prensa muy favorablemente. Por desgracia, no quedan sino un preludeo al tercer Acto y dos Romanzas: “Canción de las hadas” y “Hay un misterio”.

“...La zarzuela *Dios los cría*....con libreto del poeta santarrosano Gonzalo Henao y música de Gonzalo Vidal, puesta en escena por la compañía española de Ricardo Luque el 10 de Septiembre de 1898, que resistió varias funciones...y sobretodo el drama lírico que Emilio Jaramillo (letra) y Gonzalo Vidal (Música) hicieron con base en la novela *María*”⁷....”

“De acuerdo con una noticia aparecida el 22 de Noviembre de 1890 en el No. 240 del periódico *La Justicia* de Medellín, don Gonzalo Vidal hizo el arreglo de la Obertura de *Rienzi* y de *El Pirata* para el Concierto que, en honor de Santa Cecilia, debía presentar en esa fecha la Academia del mismo nombre, de la cual era Director”⁸

“Actuaba en nuestro teatro....una compañía de zarzuela, quizás la más completa de las que habían pisado los escenarios de Medellín. Eran sus empresarios los señores Montjardin, Iglesias y Cía....Esa multitud que esperaba ávida, había acudido al teatro por la fama que en la época tenía *La Tempestad*... Mauri (director musical) ...ha traído una rasquita de a millón...los espectadores lanzan a Vidal ruegos y aclamaciones que lo obligan a aceptar, a pesar de sus protestas de no conocer siquiera la partitura. No hubo *redencia* (sic). Cuando menos lo pensaba, se vió, muy sí señor, trepado en el puesto del Director con la batuta en la derecha mano, y si en un principio no podía dominar cierto temblorcito, pasado un corto rato, al calor del entusiasmo por la música, recobró el dominio pleno de sí mismo....y llevó a cabo la nunca bien ponderada y famosísima hazaña...”⁹.

“Mucho del espíritu de Chopin, perfumado por el sentimiento criollo, alienta en las obras que el Maestro Vidal escribió para piano; páginas de auténtico valor, no solo por su contenido emocional sino por la perfección de la forma...”¹⁰.

“Y viniendo a Medellín hay que hablar del maestro Vidal. Es una gloria nacional. Tan sencillo y modesto y tanto que sabe y siente. De inspiración feliz y técnica verdadera. Se le puede juzgar por su banda. Tan pequeña y tan buena. Allí ha realizado un prodigio en el arte antioqueño, nacido y sostenido a golpes de constancia y de fe. Sencillamente, me quedé asombrado en el ensayo de *Aída*: es una maravilla...”¹¹.

“La Música del maestro Vidal.... es algo nuestro, a pesar de que mucha parte de ella no esté al alcance de nuestra comprensión de profanos del arte...”¹².

“Las composiciones musicales suyas que conocemos unen a una técnica justa e impecable la intensa emotividad que es la belleza misma; todo dentro de un ambiente de renovación y selecta aristocracia en la escuela musical libertada de los viejos grilletos triviales y empolvados de la música romántica; es decir, hay en ellas la amplitud, la multiplicidad armónica y atormentada de la música moderna. Para poder apreciar su valía, es preciso habérsela oído apreciar a Padovani, María Carreras, la Thais, Norka Rouskaya y a los que tuvieron la fortuna de oír cómo, al piano, no se dejó eclipsar por el mágico violín de Brindis de Salas...”¹³.

“La Sonata me demuestra que domina Usted esa armoniosa forma ternaria que satisface el entendimiento con su equilibrio y sus ordenadas proporciones... participa también de la moderna construcción cíclica por la manera como sabe aprovechar Ud. el dibujo que circula a través de toda la obra y le da cohesión y unidad...su *Requiem* no atestigua menos su conocimiento del sobrio y severo estilo religioso...la Fantasía para Piano traduce un lirismo comunicativo muy propio del asunto que indica su título...”¹⁴.

“En cuanto a sus dotes de poeta, se necesita únicamente tener oído y sentimiento para reputarlo como tal, pues en sus composiciones campean la buena idea bien desarrollada y las expresiones fáciles y adecuadas, colocadas en su puesto”¹⁵.

“Al Sr. Dn. Gonzalo Vidal, talentoso cultivador de la poesía y de la música, para honra de la patria. Su afmo. Isaacs”¹⁶.

“Se le citaba al despacho del doctor Carlos Cock, Gobernador de Antioquia...se le entregó...el nombramiento de (director de) la *Banda del Regimiento Girardot* y dió la primera retreta bajo la batuta del Maestro Gonzalo Vidal el 1º. de Marzo de 1914.”¹⁷

“Homenaje al Maestro. “...Gonzalo Vidal es una de las primeras autoridades colombianas en Música, que ha trabajado durante toda su larga vida de setenta y siete años estudiando y tratando de asimilar todo lo bueno, combatiendo lo trivial y rastrero, despreciando el lucro y el aplauso, sin más preocupación que contribuir al mejoramiento del ambiente artístico de Colombia...maestro de juventudes, como maestro de maestros,.....que en la noche histórica del Teatro Bolívar salvó la situación...en la zarzuela *La Tempestad*; como acompañante de artistas eminentes...como ganancioso de un concurso musical en Filadelfia; como inspirado y profundo compositor que ha merecido el concepto favorable y respetuoso de los círculos europeos; como autoridad, que todo extranjero que llega a Medellín acata y reconoce...Él publicó la primera revista musical.....música montada por él mismo, tipo por tipo, en maquinaria traída por él mismo, sin dejar escapar un solo error. Pero Vidal no ha recibido, en pago de tanto servicio, ni una cesantía, ni una pensión, ni ayuda de ningún género para ayudarlo en su vejez...no obstante hallarse completamente ciego desde hace diez años...”¹⁹.

Nota. La Revista Micro No. 39 de noviembre 26 de 1940 está dedicada al maestro Vidal en sus 77 años. La carátula presenta una fotografía, reciente entonces, del Maestro Vidal ya ciego, sobre un fondo con la primera página del Himno Antioqueño, cuya música compuso. Uno de los artículos es “Gonzalo Vidal, compositor”, de Luis Miguel de Zulategui y Huarte, en donde habla con especialidad de las obras no populares del maestro y destaca la que llama *Suite de la postguerra*, “suite de 8 números que empieza con un magistral preludio fugado. [...] (Sus partes) se llaman así: 1) Preludio fugado, 2) Romanza sin palabras, 3) Serenata, 4) Soliloquio,

5) Miniatura, 6) Súplica de amor, 7) Ensoñación, 8) Marcha fúnebre...”

La biblioteca de Vidal. La mayoría de los libros de ella se extraviaron porque, según atestigua Libe de Zulategui i Mejía, la mayoría de ellos fue donada al Instituto de Bellas Artes, donde no fueron debidamente manejados y administrados y se fueron perdiendo. Gran parte de los pocos que hoy se conservan fueron donados mediante documento escrito del mismo Vidal, a don Luis Miguel de Zulategui, quien los mantenía en su propia colección bibliográfica musical, adquirida recientemente por la Sala Patrimonial de la Biblioteca de la universidad EAFIT. A pesar de la muestra consiguientemente precaria que representan, se ve con suficiente claridad la diversidad de intereses del maestro Vidal en asuntos atinentes a la música: las técnicas del violín y del piano, el canto gregoriano, la música antigua, la armonía y la melódica, la historia de la música, las lenguas latina y francesa, las ideas estéticas de Wagner. No es un empírico en música, además, quien estudia con detenimiento, en vista de los apuntes sobre el mismo libro, un tratado de armonía tan denso como el de Durand.

Como testimonio al público del proceso investigativo realizado, se reunió una antología de obras para grabar en un par de discos compactos, reunidos bajo el título general de *Antología pianística de Gonzalo Vidal*:

Bases de la ejecución interpretativa

Análisis de una selección de las obras para piano

Es obvio que no puede haber ejecución interpretativa, de acuerdo con lo antes dicho y sin oposición histórica o actual alguna, sin el análisis integral que reúne el morfológico, el melódico y textural (armonía,

contrapunto), que es base indispensable de aquélla, lo mismo que el histórico y, en general, el contextual, ya que la unión de todos ellos nos habla de la estructura o diseño de la obra, de su lenguaje musical particular y comparado, de sus contenidos (si los hubiere) y del contexto cultural de obra, circunstancia y compositor. No lo haremos aquí en forma muy detallada pero señalaremos la forma general de una parte sustantiva de la obra que comentamos y algunos importantes detalles, cuando nos parezcan pertinentes, acerca del lenguaje musical.

Gonzalo Vidal



1ª. Mazurka en Em: A, 16 compases, Em
 B, 16 compases, C
 c, 8 " " , Ab
 d, 8 " " , E
 Plan: AABBccddABcdACoda

Relaciones tonales notables: Em-C-Ab-E

Mazurka en Bm: Introd., 5 comp.
 A, 16 comp., Bm
 b, 8 comp., G
 c, 10 comp., Bm
 D, 16 comp., D
 Plan: Introd. AAbbccDDintrod. como postludio,

Mazurka en Am: A, 16 comp., Am
 (mano izquierda) B, 16 comp., **C (hasta Db)**
 C, 24 comp., A
 Plan: AABBACC

Mazurka en Ab: Intr., 4 comp.
 ("Si tú me amaras") a, 8 comp., Ab
 a', 8 comp., Ab
 b, 8 comp., E
 c, 8 comp., **C (hasta Eb)**

- Mazurka en C#m: Plan: Intr. aaa'a'bbccaa' : reducible a AABCA
a, 8 comp., C#m
b, 8 comp., E (**hasta Ab**)
c, 8 comp., A
coda, 19 comp., C#m — C# mayor.
Plan: aabbccabccoda : reducible a ABCabc coda (A = aa o aa'....)
- Zortzico en Dm: A, 16 comp., Dm
(compás de 5/8) B, 16 comp., D
c, 12 comp., Bm
Plan: AABcbA
- Tango en Bb: A, 16 comp., Bb
("El Número Uno") B, 16 comp., Gm
(tango español) C, 16 comp., G (**tonalidad lejana**)
Plan: AABBCBBA
- En el crepúsculo A, 24 comp. 2/4, Dm (**imita campanillas de reloj: 6/4 paralelas,**
F-A-Db-F: comp. 21-24)
B, 28 comp. 6/8, F-Db-C#m-E-A-D
c, 7 comp. 4/4, D
coda, 9 comp., D
Plan: ABcABc coda
- Vals en Gm Intr., 8 comp., Gm
("Romántico") A, 16 comp., Gm
B, 16 comp., Bb (**paralelismo cordal y escala hexáfona parcial**)
puente 1, 5 comp., Db
C, 16 comp., F# (**Relaciones tonales lejanas**)
D, 16 comp., F#, transición
e, 8 comp., F#m
pte.2, 4 comp., G
coda, 32 comp., Gm. (semejanza con coda de la Balada en Gm de Chopin)
Plan: Intr. AABBB' pte.1 CCDEC(enDmayor) pte.2 AABBB coda
- Sonata No. 2 en E Género: Sonata en 4 movimientos
Mov. 1. Tema 1, hasta compás 25 (E mayor)
Tema 2, desde c. 26 hasta c. 49. (**G#m — B — Bm**)
Desarrollo, desde c. 50
Reexposición del tema 1, desde c. 70 hasta c. 94
Reexposición del tema 2, desde c. 95 hasta c. 119 (2ª. vez)
Sin verdadera coda. Solamente tres compases de cadencia en tónica.
Plan o forma: de primer movimiento (allegro) de sonata.
- Mov. 2: A, c.1 a c. 14 (C mayor)
B, c. 15 a c. 29 (G)

Desarrollo (sobre motivos de A y B): c. 30 a c. 43

A', c. 44 a c.57.

Plan o forma: de sonata, aplicado a segundo movimiento.

Mov. 3: A, c. 1 a 25 (1ª. vez) y a 26 (2ª. vez). (A mayor)

B, c. 27 a c. 42 (D mayor)

C, c. 43 a c. 58 (1ª. vez) y 59 (2ª. vez)

Coda, c. 60 a 82.

Plan o forma: AABBCAB coda: Scherzo.

Mov. 4: A, c. 1 a 8 (E) - el ante compás esta en c. "1"

B. c.9 a 17 (B a G#m)

C. comp. 18 a 29, transición.

D. c. 37 a 47

Plan: ABCA'DB'AC': Rondo libre. (B' en C mayor)

Suite de la postguerra

- | | | |
|---|--|---|
| 1. Pequeño Preludio | Fughetta | (Cm) |
| 2. Romanza sin palabras | A, c. 1 a 8
Trans. c 8 a 15
B, c. 16 a 29
Plan: ABA Canción ternaria (Aria da Capo) (Ab) | |
| 3. Serenata | A, c. 1 a 8 (Fm)
B, c.9 a 23 (Ab)
C, comp. 24 a 34 (Fm)
D, c. 51 a 68 (F)
Plan: ABACBA | |
| 4. Soliloquio | A, c. 1 a 16 (E)
B, c. 17 (B)
Plan: AABBA | (E) |
| 5. 2ª. Mazurca en Em.
(<i>Miniatura</i>) | a, comp. 1 a 8, (Em)
B, c. 9 a 24, (G)
C, c. 25 a 48 (E)
Plan: ABCAB | (Em) |
| 6. Súplica de amor | A, c. 1 a 22 (Am)
B, c. 23 a 41 (C)
Plan: ABAB | (Am) |
| 7. Ensoñación | intr.. c. 1 a 4
A, c. 5 a 24, 6/8 (F)
B, c. 25 a 39
Plan: ABA | (F)
paralelismos de acordes de 7a |

Obsesión — Valse en si menor

1933 Gonzalo Vidal

The musical score is written in a cursive hand. It begins with a treble and bass clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The first system includes a first ending bracket with a repeat sign and a 'Cantando' instruction. The second system is marked 'legato'. The third system features a 'p' dynamic marking. The fourth system has a '1^o' marking. The fifth system has a '2^o' marking and a 'f' dynamic marking. The score concludes with a double bar line and a final cadence.

Se recomienda el buen empleo de los pedales.

Estilo y Lenguaje musical de las piezas para piano de Gonzalo Vidal

De los análisis anteriores y de las conclusiones de estudios anteriores se infiere que este compositor es un romántico tardío. Romántico, tanto por los géneros que utiliza mayoritariamente, como por el lenguaje armónico, sito a veces en regiones postrománticas, como se puede ver en sus *paralelismos cordales afuncionales* y en sus *relaciones tonales lejanas*. Tardío, debido al notable aislamiento musical de la región con respecto a los desarrollos académicos después del Romanticismo en el resto del mundo y también a la falta de oportunidades para una formación académica formal verdaderamente completa y actualizada. Vidal se nota más tradicionalista en aspectos rítmicos y formales aunque se acerque con propiedad a ritmos inusitados como el del zortzico vasco. Hay influencias obvias en nuestros compositores pianistas (fuera de Vidal, también Luis A. Calvo, Daniel Salazar, Emilio Murillo y otros), como las de Chopin y los operistas románticos italianos, pero en Vidal se advierten otras influencias posteriores, como queda dicho antes. Los compositores nacionales parcialmente coetáneos de Vidal que estudiaron en el exterior o que fueron educados por estos en la primera mitad del siglo xx, como Antonio María Valencia, Guillermo Uribe Holguín, Santos Cifuentes, Carlos Posada Amador, Jesús Bermúdez Silva, Roberto Pineda Duque, Jacqueline Nova y otros, lograron un mayor grado de actualización que Vidal; no hay que olvidar, en todo caso, que él ya estaba profesionalmente activo a fines del siglo xix y, por tanto, debería ser tomado como compositor de ese siglo, primordialmente. También es pertinente anotar que, en la misma Europa y en los Estados Unidos, coexistieron por entonces lenguajes muy diversos, desde tonales hasta atonales, concretos y electrónicos, debido a la libertad artística, inherente a la actividad creativa.

Conclusiones sobre la ejecución interpretativa

—Algunos compositores comparables: F. Chopin, F. Mendelssohn, Gottschalk, J. Strauss, I. Cervantes, E. Lecuona, Luis A. Calvo, Daniel Salazar, José M. Ponce de León.

—Primordialmente, Gonzalo Vidal debe asumirse como compositor del siglo xix, romántico y nacionalista romántico tardío.

—El pedal derecho debe aplicarse para reforzar el legato del fraseo, el ligado detallado entre sonidos sucesivos, la resonancia armónica y la articulación expresiva.

—El pedal de sordina o izquierdo puede y debe utilizarse con fines de contraste tímbrico y dinámico.

—El pedal medio no cabe en esta música.

—El *rubato* es pertinente en el estilo de Vidal, por la expresión y elasticidad témpica del romanticismo.

—En cuanto a los *ataques* y el *touché*, caben diversos grados entre el *staccato*, el *portato* y el *legato* con muy variados contrastes y niveles dinámicos, hasta el ataque en *sforzato*, de acuerdo con el carácter de cada frase e ideas rítmicas de cada pieza. No se hallarán, por lo general, escritos.

—La música de Vidal no exige fuertes contrastes dinámicos. Es decir, no deben traspasarse los límites del *pp* y el *ff*.

—Los niveles técnicos de dificultad de las piezas vidalianas son predominantemente medianos, sin que falte una minoría de difíciles y fáciles. Además, no es fácil clasificarlas en cuanto a ello, ya que dependerá también de los *tempi* que se empleen sin que se desfiguren en carácter. Pueden establecerse algunas generalidades como ejemplos:

Dificultad alta:	Tristezas (Capricho - Nocturno), Sonata No.2 en E, Vals Romántico en Gm.
Dificultad media:	Mazurka; Viva Antioquia!, Polonesa en C#m., Suite de la postguerra. Vals expresivo, Gavota en

G, Mazurka del Salón de baile, Tango en Bb (El número Uno), Mazurka fácil, Pasillo en C (Laura).

Dificultad baja:

—La dinámica vertical diferenciada debe tenerse muy en cuenta en las obras de Vidal, tanto en las melodías con acompañamiento homofónico como, obviamente, en lo polifónico.

—Son pocas las piezas que serían simples “piezas de salón” y la mayoría tienen tratamiento y finalidad más seria o académica. Es más corto, entonces, señalar cuáles serían simplemente de salón: Mazurkas *fácil, del Salón de baile, La Azucena*; Polkas *Balsamina y Proserpina*; Pasillos *El Disloque, Calaveradas, El Clavel, Laura*; Danza *Jael*; Bambuco *Toros y Cañas*.

—La expresión *ejecución interpretativa* es, en rigor, más adecuada que las solas palabras *ejecución* o *interpretación*, por cuanto la ejecución no implica necesariamente la interpretación y porque el solo acto mental de la interpretación puede darse sin ejecución.

Conclusiones teóricas generales. Ensayo de reflexión crítica sobre el léxico actual

Algunas opiniones previas autorizadas

Dentro del campo de la ejecución pianística interpretativa, se hace necesario remitirnos a destacados maestros y pedagogos europeos que escribieron libros sobre la materia ya desde los tiempos de los clavecinistas (Fr. Couperin, K. P. E. Bach y otros). Sus sucesores (que pueden consultarse en la bibliografía que aportamos), entre ellos algunos grandes pianistas, se han encargado de perpetuar la tradición en esta materia y de definir pautas alrededor de lo que se debe tener en cuenta

para la ejecución adecuada de las obras del repertorio del instrumento.

El destacado pianista y maestro Heinrich Neuhaus (Escuela rusa de piano) plantea que, antes de proceder a la ejecución de una obra, es necesario tener la “imagen estética” de la misma. Dicha “imagen estética” (artística) está dada por su contenido, su sentido, su esencia poética y, más concretamente, su estructura y sus lenguajes melódico, armónico, contrapuntístico y rítmico. Todo esto se manifiesta por medio de la profundización en el conocimiento del compositor y su entorno, de la época específica en que vivió y del estilo representativo - mimético de la misma. Esta búsqueda lleva al ejecutante intérprete a tener claridad en cuanto a la sonoridad de la obra en todos los órdenes: ritmo, *tempo* o velocidad con la cual debe ejecutarse, manejo de la melodía y los elementos armónicos y contrapuntísticos que la componen y del *carácter* o expresión que conlleva. Al respecto, el maestro Neuhaus dice, entre otras cosas: “El trabajo que se hace en mi clase, se basa en la música y su aplicación al piano; dicho de otro modo, en la *imagen estética* y en la técnica del piano. Yo no valoraría mucho al profesor más célebre que se contentara con exponer sus consideraciones sobre *la imagen, el contenido, el humor, la idea o la poesía*, sin exigir a sus alumnos una concreción sonora en el fraseo, los matices y una técnica perfecta”. *Contrario sensu*, el profesor que valore solamente la técnica, y para quien la música, sus leyes coyunturales estilísticas y sus contenidos objetivos, subjetivos o puramente abstractos no fueran más que una noción nebulosa, no valdría mucho a su vez, añadimos nosotros.

Rousseau (*Sobre la Música moderna*, 1743) define el estilo de un compositor como: “La manera de componer, interpretar y enseñar, que varía según el carácter de los pueblos y el genio de los autores” (lo objetivo y lo subjetivo, lo colectivo y lo personal). Se hace necesario realizar una búsqueda en torno a las características y particularidades de una época para lograr penetrar en el estilo de cada compositor.

Al respecto, es importante retomar las palabras de René Huyghe en su obra *El arte y el hombre*, donde manifiesta que el arte no es más que un modo de expresión peculiar del hombre, reflejo del espíritu que define y anima una época en todas sus manifestaciones: “Las diversas artes, en un lugar y en un momento dados, no son más que la adaptación a medios de expresión peculiares de un mismo espíritu que forma la unidad de una época o de una escuela. No son más que funciones diversas de una constante única que destacar. En la catedral gótica [...] quién no reconoce la unidad no solo de estilo, por las formas en uso, sino también de los móviles profundos que los inspiran?”

El también renombrado pianista y maestro Walter Gieseking manifiesta en su obra *La moderna ejecución pianística*, que la más absoluta corrección en la interpretación es la única base sobre la cual puede estructurarse un trabajo técnico e interpretativo de importancia y que la ejecución - interpretación no debe alterar la escritura del compositor. Según él, es necesario leer el texto musical con precisión, no hay cabida para la arbitrariedad en la interpretación y para ello existen leyes de ritmo y estilo, como también de forma. De manera análoga opinan Alfred Brendel (*Musik beim Wort genommen*) y Alfred Cortot (*Curso de interpretación*).

Nueva tesis colateral propuesta

Como consecuencia, y a partir de las discusiones con los colaboradores internos y externos en el proceso, proponemos dar mejor precisión al léxico que normalmente se emplea dentro del campo de la ejecución musical. Por ello, proponemos la expresión *ejecución interpretativa*, como un acto complejo de mediación entre el compositor y el oyente.

La labor del recreador o, rigurosamente expresado, del ejecutante intérprete, es la de cumplir las etapas siguientes, cumplidas usual y universalmente por los intérpretes autorizados, implícita o, rara vez, explícitamente:

– El análisis comprensivo de la escritura o texto gráfico musical de la obra, para obtener el máximo de información posible con el fin de aproximarse, de la manera más certera, a las intenciones y al estilo del compositor (Interpretación como acto epistemológico, explícito o implícito, en expresión escrita, oral o mental). La metodología y los criterios analíticos corresponden, en el caso presente, a los estados avanzados (*State of the Art*) de materias como las siguientes: historia de la música, piano (repertorio y estudios de ejecución interpretativa de grandes pianistas, pero también los métodos y textos que cimientan la técnica), ritmome-lódica, contrapunto, armonía, morfología.

– Después de ese análisis interpretativo se procede al *ensayo*, también llamado, en otros idiomas occidentales, reaudición o audición crítica repetida (*rehearsal*), prueba (*prova, probe*) o repetición (*repetition*), vale decir, laboratorio de prueba (prueba y error, reformulación) para adecuar la técnica a los requisitos derivados de tal análisis

– Finalmente, la ejecución misma, esto es, la reproducción sonora de ella en el escenario o en el estudio de grabación de audio, video, disco o el medio que sea. La *ejecución* se puede calificar como *interpretativa* si procede prácticamente a materializar en sonidos reales las conclusiones del análisis. La *interpretación*, si es correcta, permite adentrarse en el estilo del autor en contraste positivo o negativo con el predominante de su época. Los conocimientos relacionados con la técnica somática-instrumental, en la cual confluyen factores tanto físicos como musicales e intelectuales, permiten al intérprete abordar con mayor precisión las sutilezas de la expresión musical, aquello que se comunica al oyente por medio del lenguaje musical en acto.

En síntesis, la expresión musical fidedigna o recreación para el público requiere una ejecución interpretativa, es decir, una puesta en acto de las intenciones del compositor mediante la aplicación intelectual de las conclusiones del análisis de la partitura en la ejecución, que implica, a su vez, la aplicación práctica, durante el tiempo de la ejecución, de las destrezas técnicas re-

queridas según aquel análisis, sin olvidar las respuestas emotivas de la persona misma del ejecutante, en tanto no afecten substancialmente las ideas del autor.

Ejecutar interpretativamente una obra musical es, en consecuencia, acto científico y artístico; científico, por cuanto debería acusar conocimiento bien fundado acerca de la génesis y concreción de la obra, del compositor mismo y sus circunstancias, de los posibles contenidos, de la forma o estructura de aquélla, del lenguaje empleado y de los medios técnicos requeridos para lograr esa ejecución fidedigna; artístico, porque no basta que la puesta en acto de una obra musical sea objetiva y fríamente defendible en sus aspectos estilísticos, ya que no puede olvidarse que, en tanto obra nacida artística, conllevaba originalmente caracteres subjetivos, lúdicos, personales, polisémicos o indefinibles y, en la mayoría de los casos, emotivos del autor, que el ejecutante o ejecutantes deben tratar de recrear alrededor de aquel núcleo sustancial u objetivo, aún en los casos de obras ensayísticas (v. gr., *El Arte de la fuga* de Bach o un *Estudio* de Chopin) en cuya interpretación también habrá de hallarse esa noble y serena emoción producto de un gran acercamiento limítrofe entre los conceptos de bello y verdadero (*verum et pulchrum*) que siempre pueden reconocerse en el acto del descubrimiento, ya sea científico o artístico.

Interpretar, semánticamente, proviene de *interpretor*, *-ari* (explicar, traducir, en donde participa inter, entre) y tiene relación con el término griego *hermenéutica*, que también se relaciona con la expresión. Si reunimos todo ello, interpretar puede entenderse entonces como expresar intermediariamente a un segundo, singular o plural, lo que un tercero, asimismo singular o plural, ha dicho, hecho o escrito; desde luego, cabe también hablar de interpretación de los fenómenos naturales o sociales y sus signos y apariencias. Obviamente, una interpretación puede ser buena o pertinente, o bien, mala o falsa en alguna o total medida, según el intérprete sea autoridad en la materia o no. La interpretación debe ser, consiguientemente, la revelación más fidedigna posible del contenido o

significado implícito detrás (o dentro) del significante, sea este un texto o un fenómeno. En cuanto referida a la música, la interpretación es acto hermenéutico que parte de un significante que es la partitura o texto musical, cuyo significado o contenido depende del análisis musicológico, comparativo y sistemático y del técnico ejecutivo. El primero de ellos lo examina desde la óptica de las ciencias humanas y sociales en relación con la música; el segundo, desde el punto de vista de las diversas ramas de la musicología sistemática, llamada también Teoría musical: rítmica, melódica, armonía, contrapunto, morfología, orquestación, composición, etc. y el tercero, a través de la lente de la técnica ejecutiva o instrumental que es necesario aplicar a la ejecución (*techné* corporal, diferente de la relativa a los medios sonoros, competencia de los luthiers o constructores, en su búsqueda de que los instrumentos musicales mismos sean aptos). Ya en poder de los resultados de tal análisis, el ejecutante estará en capacidad de abordar la construcción del montaje o producción sonora de la obra (ensayo y presentación para el público), en forma tal que dé cuenta confiable de las intenciones de su creador, es decir, un resultado final o presentación al auditor, que se pueda calificar como correcta ejecución interpretativa. Es pertinente añadir que, tal como los músicos saben, el contenido de una obra musical puede ser, ya abstracto o puro, ya concreto o programático. En el primer caso, no hay títulos o textos que impliquen intenciones extramusicales y, en el segundo, sí (contenidos psicológicos, históricos, geográficos, políticos o, en general, descriptivos). Bien es cierto también que muchos títulos parecen más pretextos que textos en cuanto a la música misma, especialmente en músicas más o menos populares destinadas al canto o a la danza. Por ejemplo, a nadie extrañaría que el *Danubio Azul* de J. Strauss se llamara *Emperador* y viceversa, ya que, en ambos casos, se trataba realmente de vals elegantes para que la aristocracia bailara y no de descripciones musicales del contenido implícito en el título; hay también muchas canciones populares que, si tuvieran una prosodia similar, podrían intercambiar músicas sin

perjuicio de sus contenidos. De las piezas de salón de Vidal, podría decirse lo anterior, pero no pasa lo mismo con las que podrían catalogarse como música pura (las sonatas, por ejemplo) ni con las que tienen una intención programática, como *Crepúsculo*.

Bibliografía

- Arriola, Jesús, *Sobre motivos de la 'María*, en: *Lectura y Arte*, números 4 y 5, Medellín, Litografía J. L. Arango, noviembre – diciembre de 1903. Edición facsimilar, Colección Autores Antioqueños núm. 115, 1997, p. 82 – 85.
- Botero, Fabio, *Cien años de la vida en Medellín*, Colección Memoria de Ciudad, Ciencias Sociales, Medellín, Universidad de Antioquia, 1998.
- Brendel, Alfred, *Musik beim Wort genommen*, München, Zürich, R. Piper Verlag, 1992.
- Cano, Fidel, "El Réquiem de Vidal", en: *El Espectador*, Medellín, 21 de febrero de 1913.
- Carrasquilla, Tomás, *Medellín*, Universidad de Antioquia.
- Cortot, Alfred, *Curso de interpretación*, Buenos Aires, Ricordi, 1998.
- Duque, Ellie - Anne: notas para el cuadernillo anexo al CD Gonzalo Vidal: *Fin de siècle, Música para piano*, en interpretación de Harold Martina. Bogotá, Fundación de Música, 2000.
- Escobar Larrazábal, Gustavo: "Genio y figura de Gonzalo Vidal", en *Micro*, año IV, núm. 54. Medellín, noviembre de 1943, p. 8 – 10 y 47.
- Escobar, Luis Antonio. Prólogo a la *Introducción a la música colombiana* de Lácides Romero, Bogotá, 1987.
- Gaviria, Enrique: "Gonzalo Vidal", en: *El Repertorio*, Serie I, # 4. Medellín, 1896.
- Gieseking, Walter, *La moderna ejecución pianística*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1951.
- Gónima, Eladio: *Historia del Teatro en Medellín y Vejezas*. 2ª ed. Medellín, Ediciones Tomás Carrasquilla, 1973.
- Greiff, León de: *Poemas para sus amigos*, recopilación de Hjalmar de Greiff, Medellín, UPB.
- Huygue, René, *El arte y el hombre*, España, Planeta, 1965.
- Lalinde, Jorge, "Un antioqueño en Popayán. Centenario del maestro Vidal", en: *El Espectador*, 6 de diciembre de 1963, p. 5-A.
- Latorre Mendoza, Luis, *Historia e historias de Medellín*, Medellín, Imprenta Oficial, 1934.
- Londoño, Patricia, "La vida diaria: usos y costumbres", en: Jorge Orlando Melo (editor), *Historia de Antioquia*, Medellín, Suramericana de Seguros, 1988.
- Londoño Vélez, Santiago, "Las primeras revistas ilustradas de Antioquia". en: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 31(36): 3 - 27. Bogotá, Banco de la República, 1994.
- Melo, Jorge Orlando y Ocampo, José Antonio: *Aspectos polémicos de la Historia del siglo XIX en Colombia*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1983.
- Molina, Carlos A. (?): "Dos acontecimientos musicales", en *La Miscelánea*, Medellín, diciembre 1895. Entrega 5ª, p. 198 – 200.
- Molina, J. J. y Cortés, E: "Honor al mérito", en *El Movimiento*, 25 de octubre de 1893. p. 2. Referencia de la profesora Ellie Anne Duque, op. cit.
- Morales Madrid, Hernando, "Gonzalo Vidal", *Repertorio Histórico de la Academia Antioqueña de Historia*, núm. 224, vol. 29, Medellín, mayo-agosto de 1974. p. 301 – 303.
- Neuhaus, Heinrich, *El arte del piano*, Traducción: Guillermo González y Consuelo Martín Colinet, Madrid, Real Musical Editores, 2001.
- Ospina, Pedro Nel, "Por la salud de un joven artista", en: *La Justicia* núm. 135, Medellín, 30 de abril de 1883.
- Pardo Tovar, Andrés, "La cultura musical en Colombia", *Historia extensa de Colombia*, vol. xx, tomo 6, Bogotá, Lerner, 1966.
- Pardo Tovar, Andrés, "Palabras de Pardo Tovar", en: *El Espectador*, 6 de diciembre de 1963, p. 5-A.
- Pérez González, Rodolfo, *Historias menores de músicos mayores*, Tomo 3, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 1997.
- Restrepo, Antonio José y Botero, Juan José, "Impresiones de baile en Medellín", en: *Reportaje de la Historia de Colombia*, Tomo 2, Bogotá, Planeta, 1989.
- Restrepo Uribe, Jorge, (con la colaboración de Luz Posada de Greiff): *Medellín. Su origen, progreso y desarrollo*, Medellín, Servigráficas, 1981.
- Rodríguez Álvarez, Luis Carlos, "Músicas para una ciudad", en: Jorge Orlando Melo (ed.): *Historia de Medellín*, Tomo 2, Medellín, Compañía Suramericana de Seguros, 1996.
- Rodríguez Álvarez, Luis Carlos, *Gonzalo Vidal – Antología*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura Municipal (EDUCAME), 1997.
- Rodríguez Álvarez, Luis Carlos, "La Lira Antioqueña (1886) Primer Periódico Musical de Medellín", en: *Artes. La Revista*, núm. 1, Medellín, Facultad de Artes - Universidad de Antioquia, 2001.
- Salazar Velásquez, Daniel, Carlos A. Molina y Manuel Molina (ed.), *La Lira Antioqueña*, Colección particular, núm. 1-9, Medellín, Imprenta Republicana, 1886.
- Uribe Uribe, Rafael, "Una esquila...", Medellín, junio 16 de 1893. Reproducida en Gonzalo Vidal: *Chispazos y bagatelas*, op. cit.
- Velásquez García, José, "Una carta de Julio Vives Guerra", carta a Gonzalo Vidal, Bogotá, septiembre de 1939, publicada como artículo de prensa, sin referencia.
- Vidal, Gonzalo, Colección de manuscritos. 3 volúmenes. Bogotá, Biblioteca Nacional, Centro de Documentación Musical, Ministerio de Cultura.
- Vidal, Gonzalo, "Del divino arte", en: José Gaviria Toro (editor), *Monografía de Medellín*, Tomo 1, 1675 – 1925, Medellín, Imprenta Oficial, 1925.
- Vidal, Gonzalo, *Revista Musical*, Año 1, volumen 1, núm. 1, Medellín, noviembre de 1900.
- Vidal, Gonzalo, *Chispazos y bagatelas*, Medellín, Tipografía Helios, 1925.
- Vidal, Gonzalo, "Dos palabras" (Prólogo), en: *Tratado de teoría musical* por M. J. Núñez. Reimpreso en Medellín, Imprenta del Departamento, 1890 (entre un adorno). Comentado en "Escaparate del bibliófilo", sección a cargo de R.J.A. Lecturas Dominicales, *El Tiempo*, Bogotá, 7 de abril de 1968, p. 6.
- Vidal, Gonzalo, "Monólogo de la estatua del doctor Berrío", en: *El Repertorio*. op. cit., p. 197.
- Vidal, Gonzalo, "A una vieja", en: *El Montañés*, núm. 14, año 2.
- Vidal, Gonzalo, "Perversidad", en: *El Recluta*, Enrique Gaviria I. (editor y tipógrafo). Medellín, Tipografía Central, 1901. Segunda edición, facsimilar, Medellín, Coedición Fondo Editorial Universidad EAFIT – Instituto para el Desarrollo de Antioquia (IDEA), 2000.
- Vidal, Gonzalo, "Nobleza obliga", en: *El Espectador*, Medellín, sábado 5 de diciembre de 1903, núm 548, año 9, serie 3, p. 171 – 172 y 176.
- Vidal, Gonzalo, "Musicalerías", en: Luis Viana Echeverri (editor), *Medellín, 1675 – 1925*, Medellín, Linotipos de El Colombiano, 1925. p. 216 – 218.
- Yepes Londoño, Gustavo, "La Interpretación en música", en: *Texto y Contexto*, Universidad de los Andes, núm. 29, Bogotá, enero-abril, 1996.
- Zapata Cuéncar, Heriberto, *Compositores colombianos*, Medellín, Carpel, 1962.
- Zapata Cuéncar, Heriberto, "Gonzalo Vidal", Colección *Vidas y obras*, volumen 1, Medellín, Universidad de Antioquia, 1963.
- Zapata Cuéncar, Heriberto, *Compositores colombianos*, Medellín, Carpel, 1962.
- Zulategi, Luis Miguel de, "El bambuco", en: *Micro*, núm. 53, año 4, septiembre de 1953, p. 37-38.
- Zulategi, Luis Miguel de, "Gonzalo Vidal: Su música, II", *Vida Musical*, en: *El Correo*, Medellín, 11 de agosto de 1968. p. 4.
- Zulategi y Huarte, Luis Miguel de, "Gonzalo Vidal", en: Luis Carlos Rodríguez Álvarez (autor y compilador), *Antología – Gonzalo Vidal*, op. cit. Artículo compuesto a partir de varios escritos de Zulategi sobre su entrañable amigo, publicados entre 1943 y 1960.

Zulategi, Luis Miguel de, "Gonzalo Vidal – Su música, III (Conclusión)", "Vida Musical", en: *El Correo*, Medellín, 14 de agosto de 1968.

Manuscritos de Gonzalo Vidal que se encuentran en el legado Zulategui, en la Biblioteca de EAFIT:

Marcha Fúnebre a la memoria del gral. Próspero Pinzón. Fm (orig. en Gm).

Bendita sea tu pureza. 2 voces y órgano. 1941.

Poema sobre la Música.

Chócala. Poema.

Palos de ciego. Poema.

Poemas "En 1941" y "En 1942".

Hojitas sueltas con temas musicales para Luis Miguel de Zulategi i Huarte.

Boyacá. Marcha.

Stabat Mater. (Gm) 1896. Original y fotocopia.

Otras obras de G. Vidal: *Fiebre* (canción), *Mazurka* en Sim., *Hacia el mar*, *Himno Antioqueño* (partes: Flauta, Oboe, Clarinetes en Sib, Fagotes, Cornos en F., Trompetas en Sib., Trombones, Quinteto de cuerdas), *Soliloquio*, *Serenata*, *Romanza sin palabras*, *Súplica de amor*, *Miniatura* (marzuka), *Ensoñación*, *Pequeño preludio y Fugato*, *Dolores* (Danza), *Melodía Fúnebre*, *Obsesión* (Vals en Si m), *En el crepúsculo*. (Para Piano, originales).

Lista de partituras (solo lista): Por el estilo, Más o menos, Susana, Nupcial (Gavota), Vals expresivo (C#m), Vals en si m.

Obras de otros autores: Pasodoble de Fco. Vidal, Capricho para Piano de Jesús Arriola, Vals de "Romeo Y Julieta" de Ch. Gounod, *Pousse café* de GV y P. Morales Pino, *Noche de Luna* de Daniel Salazar, *Preludio en Mi m.* de Chopin, Pasillo de Fco. Vidal, Andante de la Sonata en C# m. de Beethoven, *Composición* de Pepito Arriola. *Pasillos* números. 1, 7 y 9 (Cm, Eb, A) y otro en Db de Emilio Murillo (fotocopias).

Documentos publicados y no publicados sobre Gonzalo Vidal

Hojas de Cultura Popular Colombiana, No. 16. *Gonzalo Vidal*.

Zulategi, L. M. *Relación de obras de GV, Datos para una Biografía* (1863-1946).

Rodríguez, Luis Carlos. Artículo con proyecto bibliográfico y notas biográficas.

Libros sobre Gonzalo Vidal, posteriores a su muerte:

Zapata Cuéncar, Heriberto. *Gonzalo Vidal*. Colección *Vida y obras*, vol. 1. Universidad de Antioquia, Medellín, 1963.

Colección Hojas de Cultura Popular Colombiana: *Gonzalo Vidal*. núm. 16.

