

Cuatro misas y dos oficios de difuntos del compositor Gonzalo Vidal (1863-1946)

Gustavo Yepes Londoño

Resumen

Este artículo es producto de un proyecto investigativo adelantado en EAFIT (Grupo de Estudios Culturales, célula de Estudios Musicales) en 2006, que partió de los manuscritos de voces, órgano, violines 1 y 2, flautas 1 y 2 y bajo, de los cuatro Misas de Difuntos y dos Oficios de Gonzalo Vidal (compuestos entre 1889 y 1913), proyecto que tenía como objeto la obtención, para edición, de partituras apropiadamente comentadas y sustentadas que permitieran la supervivencia, accesibilidad y difusión de esas obras para apreciación y juicio nacionales y universales en el futuro. Se presenta una mirada panorámica de la vida y trabajo artístico del compositor en la ciudad de Medellín, Colombia, y de las costumbres de entonces alrededor de la música religiosa y, particularmente, litúrgica católica en cuanto a las ceremonias exequiales. Asimismo, se da cuenta de la labor investigativa adelantada para la reconstrucción de esas partituras generales, de ciertas correcciones no substanciales y la suplencia de poquísimas partes faltantes en los papeles instrumentales.

Abstract

This article is the result of a research project realized in EAFIT University (2006, Cultural Studies Group, Musical Studies Subgroup), which had its starting point in the parts for voices, organ, first and second violins, first and second flutes and bass, of the four burial services (Officia) and Masses (composed by Colombian born Gonzalo Vidal between 1889 and 1913) and concluded by reconstructing scores, appropriately commented and sustained for their edition, in order to make the survival, access and diffusion of these compositions possible, and consequently, their future national and world performance, appreciation and judgement. A panoramic view of Vidal's life and artistic activities in the city of Medellin, Colombia, is offered, as well as of the contemporarily usual catholic burial ceremonial liturgical music. The investigative process applied in reconstructing the scores and in some non substantial corrections of conflicts between Latin prosody and musical rhythm is explained and minute lacking instrumental fragments are supplied.

MISA

DE

REQUIEM

Por G. G. G.

Estrenada el 8 de Octubre de 1889 (Funerales por Sr. Marcos A. Santurana)

Introducción

¿Qué se perseguía con un proyecto como este? La respuesta es simple: una gran parte del repertorio musical escrito de los colombianos del pasado sigue inédito y eso significa que no es conocido nacional e internacionalmente y, por tanto, no es posible que sea apreciado o juzgado debidamente.¹ El beneficio de, al menos, una primera edición no puede ser negado a quien, durante su vida, fungió como uno de los dos o tres —si no el primero— músicos más importantes y acatados de la ciudad de Medellín. Gonzalo Vidal Pacheco nació en Popayán (departamento del Cauca) y murió en Bogotá a sus 83 años; residió en Medellín durante la mayor parte de su vida, en donde desarrolló una importante labor musical, ya como maestro de capilla de la catedral, entonces la iglesia de La Candelaria en el Parque de Berrío, ya como director de la banda principal de la ciudad (la del Batallón Girardot) y de orquesta en óperas y zarzuelas; también como pianista, editor de revistas y primer tipógrafo musical, docente y compositor.²

Los méritos de estos Oficios y Misas de difuntos en el mundo hodierno, donde y cuando ya no tienen aplicación práctica ritual religiosa alguna, deberán ser juzgados por musicólogos, ejecutantes intérpretes, compositores y público, unos sobre las partituras y otros en el concierto, con base en su edición y consiguientes posibles ejecuciones públicas. Lograda la primera, las segundas quedan a la atenta consideración de los directores musicales del país y del exterior.

Los ritos exequiales católicos y la música en las iglesias entre finales del siglo XIX y comienzos del XX en Colombia y en la ciudad de Medellín

Tal como anotara monseñor José Ignacio Perdomo Escobar (en su indispensable *Historia de la música*

en Colombia), pero también otros historiadores nacionales de nuestro arte (como Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque), la llamada independencia de Colombia significó el fin casi total de la práctica y docencia musicales en las iglesias y, en consecuencia, de la enseñanza contrapuntística y armónica, del entrenamiento instrumental y de los coros y conjuntos instrumentales que comportaban. Esas carencias no fueron subsanadas laicalmente sino hasta mucho después, y el desarrollo de las actividades de las nuevas instituciones, escuelas y conjuntos de diversas clases, fue siempre amenazado y menoscabado por las numerosas guerras intestinas y la falta de apropiación de recursos para su funcionamiento por parte de los entes estatales, tal como sigue ocurriendo todavía tanto entre nosotros. La música en las iglesias quedó entonces a cargo completamente, por regla general, de un organista cantor. Si el templo era de mayor rango, si tenía mejores recursos o si era presidido por un párroco con alguna mejor información o formación musical, había uno o varios cantores y, muy raramente, un pequeño coro de voluntarios, diferentes del organista mismo. Cuando la ocasión y los pagos ad hoc de los feligreses interesados en ella lo motivaban, se recurría a los servicios de instrumentistas o solistas vocales de muy variados niveles de calidad y competencia, conocidos por su disponibilidad laboral por pedido para esos menesteres: violinistas, chelistas y contrabajistas, flautistas, clarinetistas, sopranos, tenores y barítonos (los bajos vocales e instrumentos diferentes de los anotados, excepto algunos utilizados en bandas pero no en la iglesia, han sido siempre escasos entre nosotros). El movimiento coral no comenzaría sino más adelante (con los profesores José María Bravo Márquez y su Orfeón Antioqueño, Rodolfo Pérez González y su Coral Tomás Luis de Victoria y otros grupos corales posteriores) y, en consecuencia, no se solía cantar en más de tres voces o partes, casi siempre singulares o solísticas. Es importantísimo anotar que estos datos se consignan aquí, no solo con base en lo poco que se encuentra en los libros, que suele ser reseña de acontecimientos más que de detalles puramente musicales, sino

por conocimiento durante la propia niñez y juventud y por los testimonios recogidos entre otros músicos de mayor edad y de formación musical y confiabilidad adecuadas. Así fue pues el mundo musical religioso en el que se desenvolvió nuestro compositor, lo que explica la instrumentación, voces inclusas, utilizadas por él en estas obras exequiales.

Comentario aparte merece el uso del canto gregoriano, oficial entonces en la Iglesia católica. A pesar de que, estrictamente, debería haberse cantado sin instrumento acompañante alguno y en una sola voz, singular o plural en el número de cantores, el uso general de entonces, y no solo en la ciudad o en el país, era acompañarla con un soporte armónico más o menos arbitrario del órgano, con una mezcla informe entre lenguajes tonal y modal; procedimiento antihistórico y, por tanto, antiestilístico. Tal era el servicio musical que los templos proveían para la gente del común: un organista que cantaba y tocaba al tiempo, generalmente con muchas deficiencias en afinación, dicción y técnicas vocal e instrumental.³

El rito católico previo al entierro o sepultura de los *fieles difuntos* consistía en un Oficio y la Misa exequial. El primero de ellos, *Liber usualis*,⁴ comprendía antifonas, salmos, oraciones y responsorios, antes y después de la misa, para acompañar la procesión con el cadáver; primero, de la casa al templo o de la puerta de la iglesia hasta el altar y, luego, del templo a la tumba. Si el extinto había sido personaje importante o clérigo, el rito contenía también partes del llamado *Oficio divino: Maitines, Laudes y Vísperas*, según el tiempo disponible y la hora del día. Muchos connotados compositores europeos, ya desde el Renacimiento, habían compuesto sus *Requiem*, así llamados porque con tal palabra comienza (introito) el texto de la Misa: “Requiem aeternam dona eis, Domine” (Dales, Señor, el eterno descanso). Algunos de ellos compusieron también sobre textos de los Oficios anterior o posterior; por ejemplo, Gabriel Fauré compuso, además, el *Libera me* (Líbrame, Señor, de la muerte eterna...) y el *In Paradisum* (Al Paraíso te lleven los ángeles...).

Gonzalo Vidal y sus Oficios y Misas de difuntos. Coautores. Fuentes. Problemas en la transcripción y decisiones

Gonzalo Vidal (1863-1946) perteneció a una familia caucana de músicos y llegó a Medellín en el año 1875 con dos de ellos, cuando tenía solo 12 años de edad, su tío, Francisco Javier, y su padre, Pedro José.

Estudió música en la Academia Santa Cecilia, donde enseñaría también, años más tarde. Fue, en la capital antioqueña, pianista muy destacado, compositor, organista maestro de capilla, cronista, tipógrafo, editor de revistas, director de banda y orquesta, arreglista, escritor de epigramas humorísticos y director de conjuntos musicales de entretenimiento y baile.

Añado algunas líneas originales del doctor Luis Carlos Rodríguez Álvarez:⁵

En su obra se destacan dos Sonatas, una Suite y casi un centenar de piezas para piano, la zarzuela María (basada en la novela de Jorge Isaacs), varias obras camerísticas, muchas partituras religiosas y música para banda y orquesta sinfónica. Además de instrumentista destacado, era pianista, violinista, contrabajista y conocía casi todos los vientos. Gonzalo Vidal también fue novel director de zarzuela con la Compañía de Monjardín e Iglesias en 1888, acompañante recitalista de cuanto artista virtuoso visitaba la ciudad, profesor de varias cátedras en la Escuela Normal de Varones y en la vieja Escuela de Música de Santa Cecilia, precursora del Instituto de Bellas Artes de Medellín, en cuya fundación colaboró con entusiasmo; maestro de capilla de la Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria, catedral entonces; empresario de grupos de cámara y Director por muchos años de la Banda de Música de Medellín —que llegó a conducir ad honorem—. Así mismo, fue Miembro Honorario

de la Academia de Música de Bogotá, Vocal de la Comisión Diocesana de Música Sagrada en Medellín, integrante y fundador de varias Sociedades Literarias de esta ciudad y Socio Honorario del Círculo de Bellas Artes de Bogotá. En la revista La Lira Antioqueña se recogieron sus dos primeras obras musicales conocidas, ambas escritas en 1877: *Siempre viva, pasillo dedicado a la memoria de la joven artista Cleofe Rivera*, y *La luna de miel, danza dedicada a una amiga en su boda*. Gonzalo Vidal, desde su llegada aún adolescente hasta su lamentada partida ya anciano y ciego, fue el verdadero punto de referencia estética de la ciudad, uno de los más conspicuos representantes de la mentalidad paísa, bohemía y romántica de entre siglos, y el mejor ejemplo de entusiasta gestor y animador de empresas artísticas. Como director, creador, pedagogo, divulgador e intérprete, no había tenido Antioquia, hasta entonces, un artista de la talla del maestro Vidal.

No pueden entenderse las peculiaridades de la composición de estos Oficios sin atender a los entornos culturales y estímulos inmediatos, que movían a creadores como Vidal a emprenderla. Para solventar sus necesidades de subsistencia, los músicos compositores colombianos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX realizaban actividades profesionales, casi generalmente *a destajo*, en uno o varios de los siguientes campos: docencia privada o institucional —informal entonces—, dirección de bandas, ejecución instrumental, participación en pequeños conjuntos musicales para el entretenimiento civil o militar y, finalmente, en las entonces popularmente llamadas *orquestas de iglesia*. Gonzalo Vidal tomó parte en todo ello, tanto en su calidad de director, como en la de compositor y pianista-organista.

Hasta donde sabemos, Vidal hizo música para la Misa de difuntos en cuatro ocasiones y, en dos de ellas, también para los Oficios previo y posterior.

El Requiem en Do menor fue estrenado el 8 de octubre de 1889 en los funerales de don Marco A. Santamaría.

El Oficio y la Misa de Requiem de 1895 está reseñada así por Fabio Botero,⁶ “el 18 de Diciembre de 1895 se celebraron solemnes honras fúnebres en La Candelaria en el segundo aniversario de su muerte (de José María Amador, hijo de Don Coriolano, el famoso rico de entonces y dueño de un palacio célebre), con Misa compuesta y ejecutada por Pedro y Gonzalo Vidal”; comienza en *fa mayor* y termina en *sol menor*, lo que implica cierta carencia de unidad; es el de más larga duración y contiene, efectivamente, unas pocas partes compuestas por Pedro José Vidal, padre del compositor.

Viene luego el *Requiem en mi menor*, de 1898, con su respectivo oficio previo, ejecutado también 36 años más tarde (1934), en las exequias de don Jorge Echavarría. Queda abierta la pregunta acerca de si este *Requiem* fue el empleado en 1901, en las honras fúnebres de uno de los protagonistas de la sangrienta guerra de los Mil Días, el general Próspero Pinzón, a quien dedicó también una Melodía fúnebre para banda o piano, o si se trataba de una obra diferente no conocida por nosotros, o bien, uno de los dos anteriores *Requiem* (el de 1889 o el de 1895).

Vidal compuso el *Requiem en mi bemol mayor* (1913) con motivo del primer aniversario de la temprana muerte de su hija María (1893-1912).

Las fuentes de estas obras son los manuscritos del autor, de su padre y de alguna otra mano no identificada en algunas partes, fidedignas si se comparan con las partituras del autor para voces y órgano. Tales documentos se hallan en el Centro de Documentación del Ministerio de Cultura en la Biblioteca Nacional. No existen partituras completas de todo el material y hubo que transcribir y acumular en partitura con base en las partes instrumentales y vocales en algunos casos, tarea en la que colaboró Harold Bedoya, estudiante de composición del Departamento de Música de EAFIT, con eficacia, dedicación y *ad honorem*.

Los problemas de la transcripción no fueron significativos como tales, es decir, como obstáculos para una lectura fidedigna, pero sí obligaron a tomar decisiones importantes en las siguientes situaciones:

- Algunos casos de error musical manifiesto o de ambigua lectura del manuscrito, tales como claras notas reales que no eran esenciales o *cordales* (pertenecientes al acorde).
- Algunas muy pocas partes vocales o instrumentales faltantes.
- Textos no presentes en alguna voz.
- Designación de voces como primera o segunda, sin saber si se trataba de voces masculinas o femeninas.
- Conflictos entre acentuaciones musicales y prosodia latina, conflictos en la silabización latina, no concordante con la métrica musical asignada.

Decisiones correlativas:

- Se compararon partes, se analizó la armonía y se corrigieron notas.
- Se compararon partes, se observaron usos de instrumentación en otros pasajes y se suplieron por homología.
- Se compararon con partes de otras voces o se acudió al *Liber Usualis* y se suplieron según análisis silábico.
- Se compararon con parte segura (bajo en clave de fa) y se decidió que, en todos los casos y según los testimonios sobre usos de entonces, podrían tomarse las voces superiores como ambas femeninas o masculinas, o bien, como masculina la primera con la segunda femenina.
- Se analizaron silabización y acentuación del texto latino y se ajustó el ritmo musical en los aspectos de las acentuaciones musicales y la prosodia latina, por una parte, y de la silabización latina, por otra.

Finalmente, se decidió no fatigar la edición, dado el número de casos, con prolijas notas al margen, por nuestra seguridad de no afectación sustancial a las obras.

Análisis musical panorámico: estilo, morfología, lenguaje, texturas, instrumentación

El estilo de Vidal en estos Oficios y *Requiem*s está signado por las siguientes consideraciones muy generales: la morfología de ellos depende en gran manera de la que ya exhibían como textos y géneros litúrgicos, tanto *rezados* como cantados en gregoriano. El tratamiento es predominantemente silábico y no melismático; la razón podría ser que, de otra manera, las duraciones de los ritos hubiesen sido mucho mayores. En consecuencia, se trata de formas seccionales con partes bien definidas, que dan lugar a modelos de canciones binarias y ternarias (ABA o AAB), simples y extendidas, y no a estructuras con desarrollos o a géneros del tipo de la sonata, obertura o fantasía *durchkomponiert*.

En cuanto a las texturas utilizadas, Vidal es uno de los muy pocos, y quizás el único, entre sus coetáneos colombianos, que se atreven a utilizar el contrapunto imitativo en algunas pocas secciones de sus obras, algo que habla bien de su capacidad de observación, análisis y aprendizaje, autodidacta en gran parte. Los compositores coetáneos carecían, por lo general, de alguna disciplina contrapuntística y cultivaban con casi total exclusividad la composición homófona a partir de conocimientos —a veces limitados— de la armonía, lo que suele correr parejas con el también limitado poder de abordar géneros extensos (como hizo Vidal en sus sonatas para piano), limitándose a las formas de canción (seccionales cerradas) tanto en lo vocal como en lo instrumental. Ya en el campo de la armonía, vale la pena anotar que Vidal es también un raro ejemplo de corrección en el uso de la *ortografía* musical: no es uno de aquellos que caen fácilmente en el error de confundir un *la bemol* con un *sol sostenido*.

El lenguaje musical utilizado es el tonal con algo de modalismo y de cromatismo avanzado casual, con regiones amplias dentro del círculo de quintas, que denota también influencias importantes, como en

Handwritten musical score for two voices, first system. The top staff is in G-clef and the bottom in F-clef, both with a key signature of one flat. The lyrics are: Et lux per - petua luceat luceat.

Handwritten musical score for two voices, second system. The lyrics are: Et lux per - petua luceat luceat.

Handwritten musical score for two voices, third system. This system contains complex, rapid sixteenth-note passages for both voices.

Handwritten musical score for two voices, fourth system. The lyrics are: is Je de cot huius Re-us in p. commun.

Handwritten musical score for two voices, fifth system. The lyrics are: is

Handwritten musical score for two voices, sixth system. This system features a large crescendo hairpin and includes a piano (p) dynamic marking.

otros connacionales contemporáneos suyos, de la ópera romántica italiana con algo de la francesa y de la zarzuela española, lo mismo que de algunos compositores nacionalistas. Música tomada de estos géneros se escuchaba muy frecuentemente en el repertorio bandístico de entonces y ya sabemos que nuestro autor fue director de banda, además de pianista que, en sus obras para el instrumento, acusaba también influjos predominantes del Romanticismo y de diversos nacionalismos. Podemos afirmar, después de terminados los dos proyectos sobre Vidal, el primero sobre la obra pianística y este segundo sobre sus Oficios de difuntos, que el lenguaje es más conservador y tradicional en los últimos.

La instrumentación es la usual en los conjuntos de iglesia por entonces: una, dos o tres voces cantantes; dos violines, dos flautas, un bajo (chelo o contrabajo) y órgano director. A veces, un clarinete hacía la parte de segunda flauta o, en raras ocasiones, se utilizaba una trompeta o un oboe adicionales.

Resultado

Ofrecemos, como resultado de este proceso, un libro de unas 400 páginas en donde se recogen las cuatro Misas y dos Oficios de difuntos del maestro Vidal, y nuestra versión adicional para coro mixto en cuatro voces y órgano, del Oficio de 1913, en cuya ejecución pueden añadirse las partes instrumentales contempladas en el original para dos voces. Nuestra opinión es que las partes vocales pueden ser ejecutadas por coro o por solistas. También hay la posibilidad de que, cuando haya una sola línea melódica vocal, se haga con solista y, cuando varias, con coro. Las partes de cuerdas (violines 1 y 2 y bajo) pueden ser ejecutadas por grupos orquestales.

En cuanto a la ejecución interpretativa, es importante recalcar que, estilísticamente, es muy pertinente la atención al contenido del texto, ya que estamos ante obras con gran influjo romántico y lírico o dramático y así se vertían entonces de hecho.

Índice del libro

1. Misa de Requiem en do menor. 1889 (Cm Mass)

Introitus. Requiem.

Kyrie

Sequentia. Dies irae.

Sanctus

Agnus Dei

2. Oficio y misa de 1895 (Service and Mass)

Invitatorium. Regem cui omnia vivunt

Parce mihi Domine

Credo quod Redemptor meus vivit

Taedet animam meam vitae meae

Qui Lazarum resuscitasti

Domine, quando veneris

Requiem aeternam dona eis, Domine
Dies irae, dies illa

Recordare, Jesu pie

Lacrimosa dies illa

Sanctus

Agnus Dei

Libera me Domine

3. Oficio y misa de 1898 en mi menor (Service and Mass in E minor)

Libera me Domine

Regem cui omnia vivunt

Taedet animam meam vitae meae

Qui Lazarum resuscitasti

Domine, quando veneris

Requiem aeternam dona eis, Domine
Dies irae, dies illa

Sanctus

Agnus Dei

4. Requiem para María en mi bemol mayor. 1913 (Eb Mass in memory of María)

Introitus. Requiem aeternam

Kyrie eleison

Graduale

Tractus. Absolve Domine animas omnium
 fidelium defunctorum
 Sequentia. Dies irae.
 Offertorium. Domine Jesu Christe
 Sanctus
 Agnus Dei
 Communio. Lux aeterna
 Responsorium. Libera me Domine

Addendum. Versión para Coro mixto y órgano,
 por Gustavo Yepes. (Arrangement for 4-parts
 mixed choir and organ)

Notas

- 1 Un complemento deseable de este artículo es, sin duda, el libro ya publicado por el mismo autor con los cuatro Requiems y los dos oficios.
- 2 Algunos de los más destacados músicos, mayores o menores en edad, parcialmente coetáneos y con alguna formación académica, que vivieron, actuaron y enseñaron por entonces en la ciudad, fuera del mismo Vidal (y sus padre Pedro José y su tío Francisco Javier) fueron: Daniel Salazar Velásquez, Samuel Uribe, Juan de Dios Escobar Arango, José María Tena, José María Salazar, LUISA uRIBE, 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.
- 3 Vale la pena añadir que hoy en día, al menos en Colombia, es aún peor por estas razones entre otras posibles: la música en los templos no es diferente de la del bar o la discoteca, muchas veces los deudos deben proveer el servicio musical, y los templos ni siquiera facilitan el uso de un instrumento básico, como el órgano o armonio; o bien, cobran por su uso. Desde luego, se trata de un mundo de apariencias y conveniencias mutuas y no de profundas convicciones religiosas, en la mayoría de los casos. Después del Concilio Vaticano II, la iglesia católica, renunció a sus tesoros intangibles más preciosos: el Latín, el Gregoriano, la Polifonía vocal medieval y renacentista, la polifonía y homofonía instrumental –vocal del Barroco, del Clasicismo y del Romanticismo. No hizo lo mismo, desde luego, con sus bienes tangibles y contantes como sus tesoros pictóricos, escultóricos, arquitectónicos, bibliográficos, etc.
- 4 *Liber usualis capit. Exequiarum ordo*, Edición belga de 1954; Tournai, París, Roma, p. 1763.
- 5 *La Lira Antioqueña*, 1886, Primer Periódico Musical de Medellín, en *Artes. La Revista*, Vol. 1 núm. 1. Medellín, Facultad de Artes - Universidad de Antioquia, 2001.
- 6 *Cien años de la Vida de Medellín*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, p. 43.

Bibliografía

Textos sobre Gonzalo Vidal

- Rodríguez Álvarez, Luis Carlos, *Antología – Gonzalo Vidal*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura Municipal, EDUCAME, 1997.
- Zapata Cuéncar, Heriberto, *Gonzalo Vidal*, vol 1. Medellín, Universidad de Antioquia, Colección Vidas y obras, 1963.
- Zulategi y Huarte, Luis Miguel de, "Gonzalo Vidal", en: Luis Carlos Rodríguez Álvarez, (comp.), *Antología – Gonzalo Vidal*, op. cit. Artículo compuesto a partir de varios escritos de Zulategi sobre su entrañable amigo, publicados entre 1943 y 1960.
- Latorre Mendoza, Luis, Medellín, noviembre 23 de 1939, citado en Luis Carlos Rodríguez: *Antología – Gonzalo Vidal*, op. cit.
- Cano, Fidel, "El Réquiem de Vidal", en periódico: *El Espectador*, Medellín, 21 feb, 1913.
- Zulategi, Luis Miguel de., "Gonzalo Vidal – Su música, III (Conclusión), Vida Musical", en: *El Correo*, Medellín, 14 ago, 1968.

Referencias sobre música, músicos y escritores colombianos

- Gaviria, Enrique, "Gonzalo Vidal", en: *El Repertorio*, serie I, núm. 4, Medellín, 1896.
- Pérez González, Rodolfo, *Historias menores de músicos mayores*, tomo III, Medellín, Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 1997.
- Salazar Velásquez, Daniel; Molina, Carlos A, y Manuel Molina (ed.), *La Lira Antioqueña*, Medellín, Imprenta Republicana, colección particular, núm., 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 9, 1886.
- Rodríguez Álvarez, Luis Carlos, "La Lira Antioqueña" (1886), primer periódico musical de Medellín, en: *Artes, la revista*, núm1, Medellín, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, 2001.
- Zapata Cuéncar, Heriberto, *Compositores colombianos*, Medellín, Carpel, 1962.
- Vidal, Gonzalo, *Revista Musical*, año 1, vol 1, núm 1, Medellín, noviembre, 1900.
- Rodríguez, Luis Carlos, "La Lira Antioqueña", primer periódico musical de Medellín, en: *Artes, la revista*, vol I. núm. 2, enero-junio, 2001, pp. 60-61.

Referencias históricas sobre Medellín, Antioquia y nacionales

- Londoño Vélez, Santiago, "Las primeras revistas ilustradas de Antioquia", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 31(36): 3 - 27. Bogotá, Banco de la República, 1994 (editado en 1995).
- Gónima, Eladio, *Historia del Teatro en Medellín y Vejece*, 2ª ed., Medellín, Ediciones Tomás Carrasquilla, 1973.
- Rodríguez Álvarez, Luis Carlos, "Músicas para una ciudad", en: Jorge Orlando Melo (ed.): *Historia de Medellín*, tomo II, Medellín, Compañía Suramericana de Seguros, 1996.
- Restrepo, Antonio José y Juan José Botero, "Impresiones de baile en Medellín", en: *Reportaje de la Historia de Colombia*, tomo 2, Bogotá, Planeta Editorial, 1989.
- Morales Madrid, Hernando, "Gonzalo Vidal", en: *Repertorio Histórico de la Academia Antioqueña de Historia*, núm. 224, vol. 29, Medellín, may-ago, 1974, pp. 301 – 303.
- Zulategi, Luis Miguel de, "Gonzalo Vidal: Su música, II", *Vida Musical*, en: *El Correo*, Medellín, 11 ago, 1968, p. 4.
- Botero, Fabio, *Cien Años de la Vida en Medellín*, Editorial Universidad de Antioquia, Colección Memoria de Ciudad. Ciencias Sociales, Medellín, 1998.
- Molina Londoño, Luis Fernando y Ociel Castaño Zuluaga, "El 'Burro de Oro' Carlos Coriolano Amador, empresario antioqueño del siglo XIX", en: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, num 13, vol XXIV, Bogotá, Banco de la República, 1987.

Las fotografías de los manuscritos son del profesor Fernando Gil Araque