



Vigilada Mineducación

CUATRO OBRAS PARA PIANO DE IGNACIO GÓMEZ VARGAS

UNA EDICIÓN CRÍTICA

HÉCTOR HERNÁN VARGAS BONILLA

Trabajo presentado para optar por el título de Magíster en Música

Asesora

Laura Isabel Lennis Cortés, Ph. D.

UNIVERSIDAD EAFIT

Escuela de Artes y Humanidades

Maestría en Música

Medellín

2023

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
IGNACIO GÓMEZ VARGAS E IMPORTANCIA DE LAS PIEZAS SELECCIONADAS.....	6
CONCEPTOS GENERALES SOBRE LA EDICIÓN CRÍTICA	8
EL ROL DEL EDITOR Y MÉTODO.....	13
METODOLOGÍA	16
RESULTADOS	16
DISCUSIÓN	26
REFERENCIAS.....	27
ANEXOS.....	28
1. <i>TIERRA CALARQUEÑA</i>	28
2. <i>MARTA ÍSABEL</i>	31
3. <i>MARIELA</i>	33
4. <i>CORAZÓN</i>	36

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: “Oratorio de Navidad: Chorale No 12: Brich an o Schönes Morgenlicht”. Compases 1-4”	9
Figura 2: “Oratorio de Navidad: Coral No 12, Brich an o schönes Morgenlicht”. Compases 1-4.	10
Figura 3: “Danza” de Antonio María Valencia. Compases 19-27.	11
Figura 4: Edición de “Danza” de Antonio María Valencia. Compases 19-27.....	12
Figura 5: Manuscrito de la <i>Invencción No 4 BWV 775</i> de Johann Sebastian Bach. Compases 1 al 10....	14
Figura 6: Edición interpretativa de la <i>Invencción No 4 BWV 775</i> de Johann Sebastian Bach. Compases 1 al 10.	14
Figura 7: Edición <i>Urtext</i> de la <i>Invencción No 4 BWV 775</i> de Johann Sebastian Bach. Compases 1 al 10.	15
Figura 8: Manuscrito compases 1 al 8 de “ <i>Tierra Calarqueña</i> ”.	17
Figura 9: Edición compases 1 al 4 de “ <i>Tierra calarqueña</i> ”.	17
Figura 10: Edición compases 5 al 8 de “ <i>Tierra calarqueña</i> ”	18
Figura 11: Manuscrito compases 77 al 88 de “ <i>Tierra calarqueña</i> ”.	18
Figura 12: Edición compases 77 al 82 de “ <i>Tierra calarqueña</i> ”	19
Figura 13: Edición compases 83 al 88 de “ <i>Tierra calarqueña</i> ”	19
Figura 14: Manuscrito compases 1 al 8 de “ <i>Marta Isabel</i> ”.	20
Figura 15: Edición compases 1 al 4 de “ <i>Marta Isabel</i> ”	20
Figura 16: Edición compases 5 al 8 de “ <i>Marta Isabel</i> ”	21
Figura 17: Manuscrito compases 45 al 48 de “ <i>Marta Isabel</i> ”	21
Figura 18: Edición compases 45 al 48 de “ <i>Marta Isabel</i> ”	22
Figura 19: Manuscrito compases 17 al 21 de “ <i>Mariela</i> ”.	22
Figura 20: Edición compases 17 al 21 de “ <i>Mariela</i> ”.	23

Figura 21: Manuscrito Compases 57 al 64 de “ <i>Mariela</i> ”	23
Figura 22: Edición compases 57 al 60 de “ <i>Mariela</i> ”	24
Figura 23: Edición compases 61 al 64 de “ <i>Mariela</i> ”	24
Figura 24: Manuscrito compases 78 al 81 de “ <i>Corazón</i> ”	25
Figura 25: Edición compases 78 al 81 de “ <i>Corazón</i> ”	25

CUATRO OBRAS PARA PIANO DE IGNACIO GÓMEZ VARGAS: UNA EDICIÓN CRÍTICA

Resumen

El propósito de este trabajo consiste en realizar una edición crítica de cuatro piezas para piano del maestro Ignacio Gómez Vargas. *Tierra Calarqueña*, *Marta Isabel*, *Mariela* y *Corazón* fueron las piezas seleccionadas para desarrollar este trabajo. A partir de un estudio profundo, tanto desde sus contenidos musicales como desde su interpretación, se realiza el trabajo de edición de las piezas desde una percepción pianística. Se utiliza el método de edición de Grier para orientar las intervenciones del editor, las cuales son desarrolladas a partir de lecciones donde se describen las decisiones editoriales respetando la melodía y la armonía del compositor.

Palabras clave: Edición crítica, interpretación, método editorial, música tradicional, Grier, piano.

FOUR PIANO WORKS BY IGNACIO GÓMEZ-VARGAS: A CRITICAL EDITION

Abstract:

Writing a critical edition of four piano pieces composed by Ignacio Gómez Vargas is the purpose of this document. *Tierra calarqueña*, *Marta Isabel*, *Mariela*, and *Corazón* were the pieces selected to be edited. As a consequence of the pieces understanding, from their musical content and performance, the process of editing was addressed from a pianistic perspective. Grier's method of music editing was used as the editor's guide. The edition process was developed employing lessons by means of editorial description. Decisions were taken by conserving the original melody and harmony of the composition.

Key words: Critical edition, interpretation, editorial method, traditional music, Grier, piano.

Introducción

Visibilizar a los compositores locales de las diferentes regiones del territorio nacional es una tarea de gran importancia para los intérpretes. Esto posibilita fortalecer la cultura musical del país y enriquecer nuestra identidad musical. Además, permite el desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas a través de la exploración de nuevo repertorio.

Por tal motivo, a partir del estudio profundo de cuatro piezas para piano de Ignacio Gómez Vargas: *Tierra calarqueña*, *Marta Isabel*, *Mariela*, y *Corazón*, surge la idea de realizar una edición crítica de estas obras para visibilizar la música de este compositor dentro del repertorio colombiano. Diferentes elementos pianísticos y musicales son explorados en este proceso para ser aplicados en la edición de las piezas; tales como la redistribución de notas de acordes fundamentales, sustitución de intervalos y diferentes usos de patrones rítmicos propios de los de aires tradicionales, como el pasillo y el vals. Dichas alternativas se incorporan para enriquecer la ejecución, conservando los elementos estructurales y musicales originales de la obra. Consecuentemente, durante el desarrollo de este proyecto, surgieron varios interrogantes que orientaron su desarrollo: entender en qué consiste una edición crítica, cuál es el procedimiento adecuado para realizar una edición y conocer información significativa sobre el compositor, su estilo, contexto histórico y obra pianística.

El propósito de este trabajo, por lo tanto, es realizar una edición crítica de cuatro obras del maestro Ignacio Gómez Vargas a partir del estudio de cada una de ellas, con el fin de hacer visible ante la comunidad pianística colombiana el aporte de uno de los compositores locales con mayor producción musical, escrita para piano, en el departamento del Quindío.

Ignacio Gómez Vargas e importancia de las piezas seleccionadas

El maestro Ignacio Gómez Vargas nació en Santuario - Risaralda el 14 de febrero de 1920, en el hogar de don Nianceno Gómez y Judith Vargas, y falleció en Calarcá el 11 de junio del 2006. Realizó sus estudios de bachillerato en el Colegio Nuestra Señora de Manizales, del cual se graduó en 1939. Posteriormente, estuvo vinculado laboralmente a la Caja Agraria en Santuario y en Cali y, en 1953, viajó a los Estados Unidos donde realizó estudios de avicultura en la Universidad de Louisiana. Después de un largo tiempo fuera del país, regresó a Colombia en 1969 y se radicó en el municipio de Calarcá, donde residió hasta su fallecimiento. Se casó con Mariela Tobón Montoya, con quien tuvo a sus hijos mellizos María Luisa y Juan Carlos (Tuna La calle, portada de CD "Ignacio Gómez Vargas – Su obra musical").

Según su hija María Luisa, Ignacio Gómez Vargas tuvo la oportunidad de estudiar en el conservatorio de Manizales, donde recibió una formación musical básica cuando aún era estudiante de bachillerato. Sus aprendizajes se reflejan en su forma de escribir sus partituras, en las cuales demuestra un amplio dominio de la notación musical occidental. Estos conocimientos fueron complementados en el Conservatorio del Tolima cuando viajaba a Ibagué esporádicamente.

Darío Tobón, quien fue su cuñado y con quien compartió muchos años de tertulias musicales, relata que Ignacio constantemente adquiría libros de teoría musical para estudiar; métodos como "El solfeo de los solfeos" formaron parte de su estudio diario. Sin embargo, no hay indicio alguno de que haya tenido un profesor de piano. Sus conocimientos en el instrumento fueron adquiridos de manera autodidacta. Sobre este punto, su hija María Luisa cuenta que su padre se sentaba al piano todos los días y tocaba piezas como "Para Elisa" de Beethoven y algunos vales de Chopin y componía sus propias piezas, las cuales escribía en partituras; era un gran amante de la música clásica y escuchaba a diario composiciones de los maestros mencionados

Maria Inés Calderón, pianista, conocida en el Quindío como “Inesita”, fue una de sus colegas en la música. María Inés cuenta que el maestro Ignacio la invitaba a las tertulias musicales de los sábados en su casa, y le pedía que participara tocando “La marcha turca” de Mozart y pasillos como “Vino tinto” y “La gata golosa” de Fulgencio García. Luego de escuchar las interpretaciones al piano de Inesita, el maestro se animaba y se sentaba a tocar sus composiciones. Inesita afirma que nunca lo escuchó tocar algo diferente a sus propias piezas en dichas tertulias. En su música, se notan las influencias de los aires tradicionales de la música andina colombiana y la sonoridad del romanticismo musical europeo, que resonaban constantemente en su oído. Aunque sus piezas fueron escritas en notación musical para piano, Ignacio tocaba, además, la bandola, el tiple y la guitarra. Varias de estas piezas, incluso, las interpretaba con el cuarteto de cuerdas tradicionales “Añoranzas”, conformado por sus amigos Gustavo Jaramillo, Julián Ortiz y Luis Ramírez. Algunas de sus piezas tenían letra, otras eran solo instrumentales.

Para exaltar el valor de su obra, en el año 2010 la Entidad musical “Tuna La Calle” de Calarcá presentó el proyecto investigativo “Ignacio Gómez Vargas – Su obra musical”, dentro del cual se realizó la recopilación, transcripción de los manuscritos y la grabación de 16 piezas para piano, las cuales fueron interpretadas por Héctor Vargas Bonilla en el piano y Olma Lucía Tobón en el tiple (Tuna La calle, portada de CD “Ignacio Gómez Vargas – Su obra musical”).

De su obra musical se escogieron cuatro piezas para ser editadas en el presente trabajo: “*Tierra calarqueña*” (1952-1970), vals dedicado al municipio de Calarcá donde vivió gran parte de su vida y llevó a cabo una intensa actividad creativa y musical; “*Mariela*” (1971), pasillo dedicado a su esposa Mariela Tobón; “*Marta Isabel*” (1978), pasillo dedicado a la hija de Elkin García Tobón, sobrino de su esposa; y, finalmente, “*Corazón*” (1979), dedicado a su madre Judith Vargas.

Conceptos generales sobre la edición crítica

Grier (2008) define la edición crítica de una obra musical como una interacción entre la autoría del compositor y la autoría del editor con el fin de profundizar en cómo interpretar una pieza musical. Esta interacción se logra a partir del estudio y el análisis de las fuentes, las cuales pueden ser manuscritos, ediciones tempranas realizadas por otros intérpretes, grabaciones ejecutadas por el compositor u otros músicos, tratados de interpretación de las obras, entre otros documentos (p. 12).

El objetivo principal de una edición crítica es posibilitar mayor acceso a la música, de acuerdo con las capacidades e intereses de las personas que se aproximan a las ediciones con fines analíticos o prácticos (Urchueguía, 2006, p. 114); ya que la interpretación, implica varios aspectos en sí misma: la ejecución instrumental, la reflexión y la discusión alrededor de una pieza musical.

Los aportes realizados a través del proceso de edición deben orientar a otros intérpretes a entender la obra con mayor claridad para su ejecución. En la música occidental, los compositores y editores se han ocupado en desarrollar un sistema de notación preciso en cuanto a convenciones para cada época. Por ejemplo, en el barroco, se establecieron convenciones para definir la articulación como el *portato*, la ligadura y los ornamentos. Un ejemplo de ello son los minuets inspirados en danzas tradicionales alemanas de Johann Sebastián Bach para teclado; tocar con articulación *non legato* o realizar agrupaciones de notas a través de ligaduras, son aspectos que no están escritos todas las veces en la partitura, pero que pertenecen al estilo musical del compositor y al período musical.

Desde un fragmento del coral No 12 del Oratorio de navidad de J. S Bach, Urchueguía (2006) demuestra cómo, a partir de la fuente autógrafa de Bach, se realizan dos ediciones. La primera de ellas de Wilhelm Rust de 1855, en la cual se conservan las claves antiguas para las voces de soprano,

alto y tenor, con clave de do en primera línea, tercera línea y cuarta línea, respectivamente, y el bajo continuo está escrito a partir de una línea de bajo con una tablatura armónica cifrada (Ver figura 1).

Figura 1: “Oratorio de Navidad: Chorale No 12: Brich an o Schönes Morgenlicht”. Compases 1-4”

Soprano.
Flauto traverso I. II. in G.
Oboe d'amore I. II.
Violino I. col Soprano.

Alto.
Oboe da caccia I.
Violino II. coll'Alto.

Tenore.
Oboe da caccia II.
Viola col Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

CHORAL.

Brich an, o schönes Morgenlicht, und lass den Himmel ta - gen!
Du Hir-ten-volk, er - schrecke nicht, weil dir die En-gel sa - gen:

3 4 7 3 4 6 1 6 7 3 6 6 6 7 6 7 5 4 2 4 5 3

Nota: Edición realizada por Wilhelm Rust (1885). Urchueguía (2006) *Critical Editing and Interpretation* (P. 117).

Alternativamente, a partir de un fragmento de la edición *Peters Vocal-Score*, preparada por Johannes Muntschick en 1992, la autora explica que se puede trasladar un texto desde una notación musical antigua a la moderna con el fin de facilitar la comprensión a los intérpretes del texto musical. En esta edición, las voces de soprano, alto y tenor están escritas en clave de sol en segunda línea y el bajo continuo se escribe compuesto en notación musical moderna para piano, en claves de fa y sol (Ver Figura 2).

Figura 2: “Oratorio de Navidad: Coral No 12, Brich an o schönes Morgenlicht”. Compases 1-4.

The image shows a musical score for a choral piece. It features five vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), Basso (B), and a section for Flute, Oboe, and Strings (Fl., Ob., Str.). The lyrics are in German and are repeated for each vocal part. The lyrics are: "Brich an, o schönes Morgenlicht, und laß den Himmel tagen! Du Hirtenvolk, erschreke nicht, weil dir die Engel sagen!". The score is written in a common time signature (C) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Nota: Edición Peters Vocal-Score (1992) preparada por Johannes Muntschick. Urchueguía (2006) *Critical Editing and Interpretation* (P. 117)

De igual modo, el proceso de edición de obras musicales originadas desde la música tradicional tiene características particulares, especialmente si su transmisión ha sido a través de la oralidad. El compositor y pedagogo Béla Bartók (1950) en su artículo, “*The influence of peasant music on modern music*”, habla de la importancia de comprender la música folclórica desde la apropiación del lenguaje de las músicas campesinas, de entrar en su medio y conocer de primera mano sus formas de crear la música y cómo la viven en su cotidianidad. Asimismo, afirma que el desarrollo de la música folclórica proviene de asimilar y transmitir el lenguaje de las culturas más primitivas (p. 24). Esto genera una gran diversidad en la forma de entender los fundamentos de la música tradicional: ritmo, dinámicas y articulación.

La edición de una obra de música tradicional debe permitir a los intérpretes entender sus elementos de una manera clara y precisa. Así, en la música colombiana se pueden encontrar piezas con diversas transcripciones que presentan los patrones rítmicos de la música andina colombiana de

diferentes maneras. En la figura 3, se muestra un ejemplo de una obra de Antonio María Valencia. Siendo la danza un ritmo tradicional, el compositor hace uso del patrón rítmico propio de la danza en esta pieza titulada “Danza”.

Figura 3: “Danza” de Antonio María Valencia. Compases 19-27.



Nota: Manuscrito original obtenido desde el centro Cultural Biblioteca LEV, Sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.

Aunque la edición de la pieza (Ver Figura 4) no altera la idea original del compositor, el editor interviene algunos elementos de la partitura, tales como indicaciones del uso del pedal, la forma de escribir los ornamentos y la orientación de las plicas. Es decir, la idea armónica y melódica del

compositor se mantienen, como también la idea del ritmo tradicional, pero se añaden elementos que informan las posibilidades de ejecución de una manera más profunda.

Figura 4: Edición de “Danza” de Antonio María Valencia. Compases 19-27.



Nota: Edición preparada por Mario Gómez-Vignes (2017). *Obras para piano Antonio María Valencia*. Fondo Editorial Universidad EAFIT, p. 4.

Tanto en la música tradicional como en la música occidental, las versiones originales están sometidas a alteraciones de acuerdo a los procesos que involucra la edición crítica. Es decir, el significado original de los símbolos puede transformarse al ser transcritos a la notación moderna. El análisis crítico de las fuentes se da a partir de la evaluación de sus variaciones, las cuales pueden ser sustanciales o accidentales (Urchueguía, 2006, p. 127). Las variaciones accidentales tienen que ver con dinámicas, articulación y agógica; por su parte, las sustanciales son aquellas que están relacionadas con el ritmo, la afinación, la forma y la instrumentación. Estas últimas pueden marcar una diferencia importante en el significado del texto entre una edición y otra (Appel, 1998, como se citó en Urquechía, 2006).

Para llevar a cabo procesos de edición, tanto en la música tradicional como en la música académica, resulta necesario acceder a la mayor información posible sobre el material a editar para acercarse de una manera más precisa al origen y sentido de una obra. Según Grier (2008), cada edición es una evidencia histórica del momento en que la pieza fue compuesta y es el reflejo de las circunstancias que rodeaban al compositor y a su obra. Por lo tanto, es impreciso pensar en intenciones definitivas del compositor, sino en la naturaleza social de la música. Al respecto, Grier dice que cada fuente es un estado particular de la pieza en un período de tiempo; la cual, a su vez, pertenece a un contexto histórico más amplio. El texto final refleja la idea que tiene el editor de la obra en el momento que presenta su edición, siendo esta una evidencia individual para su historia (p. 24).

El rol del editor y método

La principal función del editor es la mediación editorial, es decir, la colaboración entre el compositor y el editor a través del estudio de la partitura, la cual se puede ir transformando gracias al compromiso crítico del editor. Dicho compromiso significa estar en constante reflexión sobre la obra, fundamentando la interpretación en su conocimiento de la fuente, el estilo de la obra y su propio gusto estético (Grier, 2008, p. 15). Consecuentemente, el editor debe tener un “Enfoque flexible” con el cual pueda trabajar apropiadamente sobre las particularidades de la música a la que se aproxima (P. 34).

Grier describe dos tipos diferentes de ediciones: por un lado, las llamadas “interpretativas”, en las que los editores escriben cada detalle referente a la articulación, la dinámica y el fraseo (ver figura 6). Por medio de estos recursos, los editores expresan su percepción de la obra y estas deben ser reproducidas por los intérpretes con exactitud (P. 18). Al respecto, Grier menciona las ediciones

Urtext, las cuáles han presentado una edición de las obras de diferentes compositores a partir de los manuscritos sin ninguna indicación añadida (Ver figura 7). Ambas representan, de igual manera, interpretaciones de los editores sobre las obras. Como ejemplo, a continuación, se muestra el manuscrito de la *Invencción No 4 BWV 775* de Johann Sebastian Bach (Ver Figura 5), la cual fue editada mediante los dos tipos de edición mencionados anteriormente.

Figura 5: Manuscrito de la *Invencción No 4 BWV 775* de Johann Sebastian Bach. Compases 1 al 10.



Nota: El manuscrito data entre 1720 y 1723. Obtenido desde ISMPL.

Figura 6: Edición interpretativa de la *Invencción No 4 BWV 775* de Johann Sebastian Bach. Compases 1 al 10.

8

Allegro deciso.
Rapid and strong.

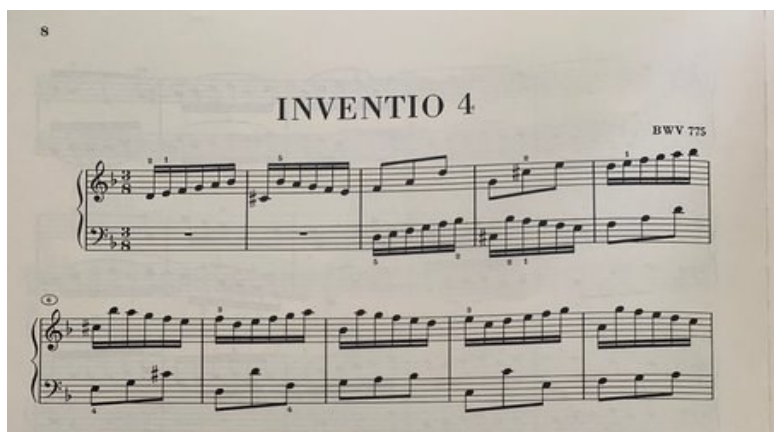
4.

f sempre

 A printed musical score for the first ten measures of the Invention No. 4 BWV 775. The score is in two staves (treble and bass clef) with a 3/8 time signature. It includes performance instructions such as 'Allegro deciso.', 'Rapid and strong.', and 'f sempre'. The notation includes various fingerings and articulations, such as slurs and accents, indicating an interpretative edition.

Nota: Edición revisada por Ferruccio Busoni (1917). *Bach-Busoni, Two parts inventions*. Breitkopf und Härtel, p. 8.

Figura 7: Edición *Urtext* de la *invención No 4 BWV 775* de Johann Sebastian Bach. Compases 1 al 10.



Nota: Edición por Rudolf Steglich. Digitaciones de Martin Theopold (1979). *J. S. Bach Zweistimmige Inventionen*. G. Henle Verlag, p. 8.

Inicialmente, para editar de manera crítica una obra se debe tener una fuente primaria; estas pueden ser manuscritos y grabaciones antiguas de la obra, manuales de interpretación escritos por el compositor o artículos musicológicos. También fuentes no musicales, como cartas, testimonios orales o escritos de personas cercanas al compositor que permitan entender su forma de pensar. Es necesario recurrir a la consulta de datos biográficos del compositor a través de testimonios de personas cercanas a este, para acercarse con más certeza a construir una idea de su estilo musical (Grier, 2008, p. 59). En este caso, podemos decir que esa recolección de información colectiva es la naturaleza social de la obra de arte en música tradicional, ya que la edición que se pueda lograr sería fruto del estudio no sólo de las fuentes, sino también del entorno que rodea al compositor, de indagar y preguntar por su quehacer durante su proceso creativo.

Adicionalmente, se recomienda generar un documento en el que se dé a conocer la postura del editor ante el texto original, en el cual se incluyan anotaciones referentes a detalles específicos, con el fin de facilitar la comprensión de la obra para su interpretación. Estas anotaciones surgen a

partir del estudio profundo de la obra y sirven como base para tomar las decisiones editoriales, las cuales deben ser informadas en la presentación del texto editado (Grier, 2008, p. 18-19).

Metodología

Con base en el procedimiento recomendado por Grier (2008) y en la experiencia del intérprete a través del tiempo tocando las piezas en público y en estudio personal, se identifican los pasajes que han de ser intervenidos por el intérprete a través de lecciones. Las lecciones son explicaciones acerca de un pasaje específico, donde el editor expone su postura sobre lo que encuentra en el manuscrito y justifica los cambios y los aportes que realiza a la obra. De esta manera, se expone un fragmento del manuscrito original comparándolo con el mismo fragmento editado, explicando los aspectos en los que se intervino la partitura y cuáles son sus efectos en la ejecución pianística. En cuanto a cambios en la distribución de las notas de los acordes, modificación de los intervalos armónicos, por ejemplo, pasajes que están escritos completamente en terceras, han sido sustituidos por sextas o redistribuidos los intervalos entre terceras y notas simples. También se tienen en cuenta otros elementos pianísticos como el uso del pedal, el fraseo, la articulación y las dinámicas. Algunos de estos elementos están en los manuscritos, otros han sido agregados por el editor. Una vez realizadas las transcripciones, se inicia la diagramación de las partituras de la edición crítica.

Resultados

A continuación, se presentan las lecciones de cada pieza en las que se detallan los aspectos musicales y técnicos intervenidos, comparando los manuscritos autógrafos del compositor con las ediciones.

Tierra calarqueña

Lección 1

Figura 8: Manuscrito compases 1 al 8 de “Tierra Calarqueña”.



En el manuscrito, este pasaje está escrito por tercetas y no especifica articulaciones o dinámicas (ver figura 8). El bajo está sobre la fundamental del acorde durante todo el patrón rítmico cuando se está sobre la tónica.

Figura 9: Edición compases 1 al 4 de “Tierra calarqueña”.

Se añade una ligadura de prolongación entre el “la” del segundo tiempo y el “la” del tercer tiempo en el compás 1, para lograr un mejor *legato*. Se invierte el bajo del acorde alternando entre 1 y 5 grado con el propósito de variar el patrón rítmico, dándole participación a la quinta del acorde. De la misma forma, se sugiere un pedal rítmico por compás (ver figura 9) para enriquecer la sonoridad.

Figura 10: Edición compases 5 al 8 de “Tierra calarqueña”

The image shows a musical score for measures 5 to 8 of the piece "Tierra calarqueña". The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is annotated with several elements:

- Digitaciones:** A blue bracket above the treble staff covers measures 5 and 6, with fingerings 1 2 3 4 1 2 and 5 4 3 2 written above the notes.
- Ligaduras de fraseo:** A red bracket above the treble staff covers measures 7 and 8, indicating phrasing slurs.
- Reguladores:** A red bracket below the bass staff covers measures 5 and 6, indicating dynamic markings.

Se introducen digitaciones sugeridas por el editor en los compases 5 y 6 para aproximarse de una manera más precisa y cómoda a la ejecución del pasaje. Se incluyen, en los mismos compases, indicaciones de dinámicas y reguladores con el fin de producir más matices en la pieza. Se agrupan las notas a través de ligaduras de fraseo (ver figura 10), para orientar la dirección del sonido en las frases musicales.

Lección 2

Figura 11: Manuscrito compases 77 al 88 de “Tierra calarqueña”.

The image shows a handwritten musical manuscript for measures 77 to 88 of the piece "Tierra calarqueña". The manuscript is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The manuscript is written in ink and shows signs of being a working draft, with some corrections and a large flourish at the end. The manuscript is signed "Cali-Capitán - 1982-1983" and includes the publisher information "ALDEMUSICA Enrique Umaña Herederos" at the bottom.

El pasaje está escrito con notas simples en el compás 77, y los acordes de los compases 81 al 83 permanecen en estado fundamental con un movimiento paralelo entre las notas.

Figura 12: Edición compases 77 al 82 de “Tierra calarqueña”

En este pasaje las corcheas del compás 77 se transcribieron en octavas, para aumentar la tensión en el acorde de séptima dominante. Para definir dicha tensión armónica se escribe dinámica “*f*” y posteriormente va disminuyendo la tensión a través de las dinámicas “*p*” en el compás 81 y “*crescendo*” para definir la progresión armónica hacia el final de la obra en “*fff*” (Ver figura 13).

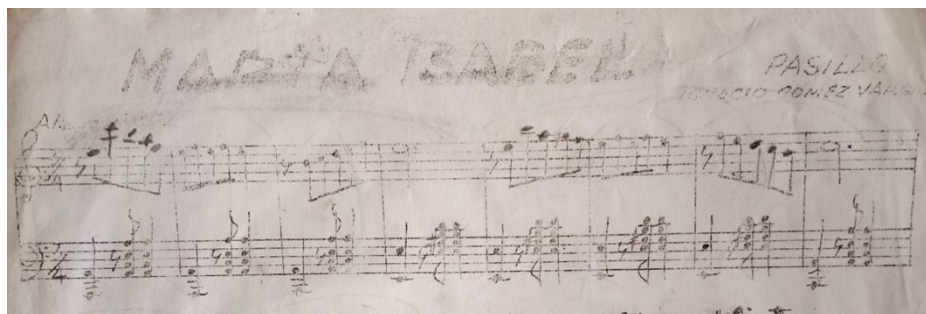
Figura 13: Edición compases 83 al 88 de “Tierra calarqueña”

Entre los compases 83 al 85 se redistribuye el orden de las notas de los acordes para mantener un movimiento armónico entre las voces internas. En los compases 83 al 87, se sustituyen los intervalos por sextas para resaltar el canto de la voz superior. Se sugiere una digitación en los compases 86 y 87 para conservar la articulación *legato* en la frase musical.

Marta Isabel

Lección 1

Figura 14: Manuscrito compases 1 al 8 de “Marta Isabel”.



Los acordes en la mano izquierda se presentan en estado fundamental (ver figura 14); el bajo está escrito con un solo tiempo de negra en octava.

Figura 15: Edición compases 1 al 4 de “Marta Isabel”

En esta primera frase se agrupan las notas a través de ligaduras de fraseo (ver figura 15), para aportar mayor claridad en la dirección del sonido. La dinámica “*mp*” en el primer compás, posibilita el crecimiento a nivel dinámico en la próxima sección. El bajo se escribe en octavas quebradas con dos corcheas ligadas a partir del segundo compás; la rotación de la octava quebrada hace que se conduzca con más facilidad el antebrazo desde el bajo hasta el acorde.

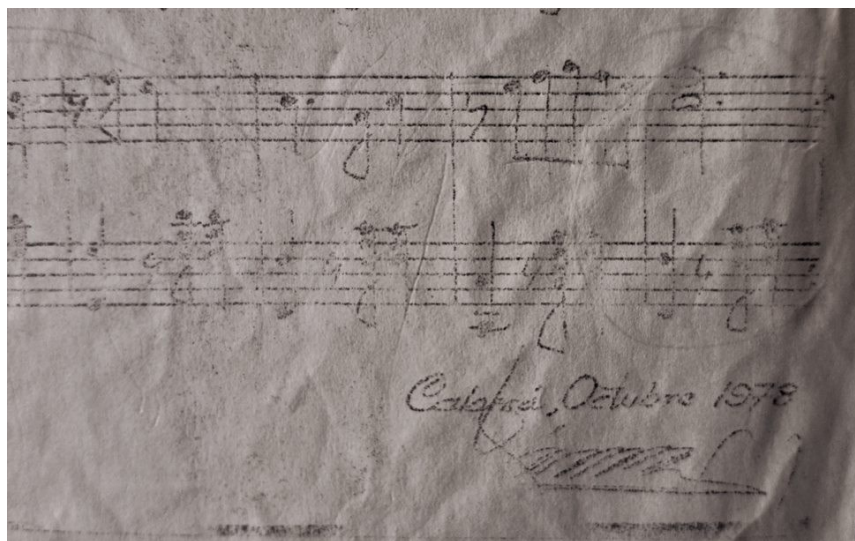
Figura 16: Edición compases 5 al 8 de “Marta Isabel”

The image shows a musical score for measures 5 to 8 of the piece "Marta Isabel". The score is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The upper staff contains a melodic line with a slur over measures 5 and 6, and a fingering box above measures 7 and 8 containing the numbers 4, 3, 2, 1, 2, 3. The lower staff contains accompaniment chords. Red boxes highlight the chords in measures 5, 6, and 7, with the text "Inversión de acordes" written below them. Red circles highlight the chords in measures 7 and 8. The word "Digitaciones" is written in blue above the fingering box.

Igualmente, se sugieren digitaciones en los compases 7 y 8 que permiten mantener la articulación *legato*, y se invierten los acordes del acompañamiento buscando generar un movimiento armónico entre las voces internas.

Lección 2

Figura 17: Manuscrito compases 45 al 48 de “Marta Isabel”



La obra presenta, en el compás 47, un motivo sobre el acorde de dominante con notas simples, conectando con una cuarta justa en el compás 48, omitiendo la tercera del acorde.

Figura 18: Edición compases 45 al 48 de “Marta Isabel”

En el compás 47, se crea un contrapunto a dos voces sobre el acorde de V7 para terminar en la tónica sobre un intervalo de 6ta con las notas la-fa en el compás 48, incluyendo la tercera del acorde. Se redistribuyen las notas del acorde para lograr un movimiento armónico entre las voces en toda la frase. Igual que en la primera sección, se reescribe el bajo con octavas quebradas en corcheas, para facilitar el desplazamiento (ver figura 18).

Mariela

Lección 1

Figura 19: Manuscrito compases 17 al 21 de “Mariela”.

La octava en la que está escrito el arpeggio del compás 21 es re1.

Figura 20: Edición compases 17 al 21 de “Mariela”.

17

p

Acorde transpuesto una octava

En el compás 21 se escribe el arpeggio de re menor una octava arriba (re2), para dar continuidad melódica al arpeggio del compás anterior. La pieza originalmente contiene un texto, por lo que se transcribió únicamente la melodía para centrarse en el discurso pianístico.

Lección 2

Figura 21: Manuscrito Compases 57 al 64 de “Mariela”.

57

nun-ca te ol-vidare, porque yo fui fe-liz con tu que vas a ser

en tan-tas horas de felici-dad y de a-mor

A la Int. y X

Cuba, Octubre 1971

En la segunda corchea del primer tiempo del compás 58 está escrita la nota “do”, que probablemente se trate de un error de escritura, ya que no pertenece al acorde.

Figura 22: Edición compases 57 al 60 de “Mariela”.

57

Sustitución de nota

4 3 5
2 1 1

Sustitución de intervalo

Arpeggio transpuesto una octava

El arpeggio del compás 57 se transpone una octava hacia arriba. En el compás 58, primer tiempo, en la mano derecha se sustituye la nota “do” por “si”, que pertenece al acorde de mi mayor. En el segundo tiempo del compás 60, en la mano derecha se sustituye la nota mi por do, que es la tercera del acorde.

Figura 23: Edición compases 61 al 64 de “Mariela”.

61

Sustitución de intervalos

Digitaciones

4 2 | 5 1 | 4 1 | 3 1

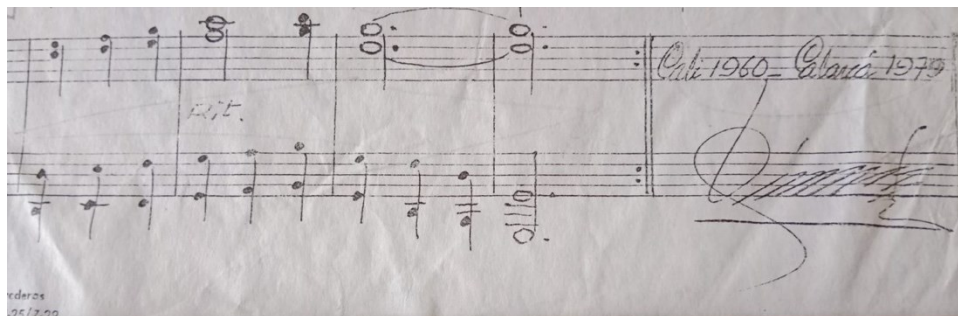
D.C. al Fine

Se sustituyen los intervalos de 3ra por intervalos de 6ta en el segundo tiempo del compás 63 para terminar con intervalo de 6ta en el compás 64. También se sugieren digitaciones en los compases 63 y 64 que permitan mantener la articulación *legato* hacia el final de la frase. En cuanto a la forma, la indicación “A la intro y signo” en el último compás se sustituye por *D.C al fine*, esta indicación permite mayor precisión en la interpretación de la forma musical. Ya que para muchos

músicos el “*signo*” no representa un final sino un inicio, la indicación “*fine*” está mucho más generalizada entre los intérpretes.

Corazón

Figura 24: Manuscrito compases 78 al 81 de “Corazón”



En este pasaje, el acorde final está escrito con una cuarta justa que no incluye la tercera del acorde. El *ritardando* del compás 79 es original del compositor.

Figura 25: Edición compases 78 al 81 de “Corazón”

Se añaden sugerencias de digitación para mantener la articulación de las terceras en *legato* en los compases 78 y 79. Asimismo, en el tercer tiempo del compás 79 y en el 80, se sustituyeron los

intervalos de tercera y cuarta por sextas, con el fin de resaltar el canto de la nota superior y llegar a la tónica incluyendo la tercera del acorde. Se conserva el *ritardando* del compositor en los últimos tres compases, acompañado por un regulador que sube la intensidad en la escala de terceras ascendentes y baja en la cadencia final por sextas hasta llegar a un “*pp*”

Discusión

Para este trabajo resulta de vital importancia resaltar, dentro del mismo proceso, la fuente primaria, musical y no musical como elemento fundamental para estudiar la música, conocer el estilo del compositor y saber quién era como persona, como músico y creador.

El método editorial propuesto por Grier fue fundamental para estructurar el proceso de edición. Dividir el proceso por lecciones, en las cuales se identifican aspectos importantes a intervenir, es de gran utilidad para organizar la edición a partir de los elementos expresivos y musicales de las obras. Tales como matices, fraseo e indicaciones de pedal, sumado a las intervenciones relacionadas con la exploración sonora del instrumento como las octavaciones, la redistribución de los acordes y la sustitución de intervalos dentro de la armonía.

Adicionalmente, aspectos técnicos como digitaciones, cambios en la ejecución de algunos patrones rítmicos y cambios en los intervalos armónicos de la mano derecha, ayudan a que la ejecución sea más cómoda. En consecuencia, el rol del editor dentro del proceso de edición es intervenir sobre el resultado final de la ejecución, al mismo tiempo que guarda fidelidad a la obra del compositor. Por lo general, los procesos de edición crítica se han llevado a cabo en el contexto de la música académica occidental. Sin embargo, el enfoque flexible que propone Grier permite acercarse a un repertorio de música tradicional andina colombiana. Dicho enfoque posibilita tener en cuenta

las particularidades de las obras ya que, como explica el mismo autor, no existe un único método para llevar a cabo una edición.

Finalmente, dada la riqueza estética de sus melodías, su sentido de identidad con el territorio y su influencia de la música tradicional y nacionalista, la obra del maestro Ignacio Gómez Vargas, merece ser visibilizada por los músicos locales y por la academia. Esto con el fin de resaltar el valor de las músicas nacionales para ser incorporadas en el repertorio pianístico colombiano.

Referencias

- Bartók, B. (1950) The Influence of Peasant Music on Modern Music. *Tempo* (14) pp. 19-24. URL: <https://www.jstor.org/stable/943852>
- Busoni, F. (1917) *Bach-Busoni, Two parts inventions*. Breikopf und Härtel.
- Grier, J. (2008) *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Akal música.
- Steglich, R. (1979) *J. S. Bach Zweistimmige Inventionen*. G. Henle Verlag.
- Urchueguía, C. (2006) Critical Editing of Music and Interpretation: Critical Editions for Critical Musicians? *Text*, 16, pp. 11-129. URL: <https://www.jstor.org/stable/30227962>
- Valencia, A. M. (2017). *Obras para piano Antonio María Valencia*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Anexos

1. Tierra calarqueña

Tierra calarqueña
*Vals*Edición: Héctor Vargas Bonilla
(2023)Ignacio Gómez Vargas
(1920-2006)

Moderato

mp

6

mf

11

17

mp

cresc.

22

(cresc.)

f

2

27

p

32

poco accel.

p *cresc.*

37

f

42

a tempo

p

47

cresc. *f*

52

57 *p*

62 *mf*

68 *p*

73 *f* 8^{va}

79 (8^{va}) (loco) *p cresc.*

84 (cresc.) *ff*

2. Marta Isabel

Marta Isabel

Pasillo

Edición: Héctor Vargas Bonilla
(2023)

Ignacio Gómez Vargas
(1920-2006)

mp

6

11 *cresc.*

15 *(cresc.)* *mf* *f*

20 *p*

2

25

25

cresc.

Musical score for measures 25-29. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The right hand plays chords in the upper register, while the left hand plays chords in the lower register. A *cresc.* marking is present in the first measure.

30

30

(cresc.) *f* *mf*

Musical score for measures 30-34. The right hand has a melodic line with a *mf* marking in measure 32. The left hand continues with chords. A *f* marking is in measure 31 and *(cresc.)* is in measure 30.

35

35

Musical score for measures 35-38. The right hand has a melodic line with a slur over measures 36-37. The left hand continues with chords.

39

39

cresc.

Musical score for measures 39-43. The right hand has a melodic line with a slur over measures 40-41. The left hand continues with chords. A *cresc.* marking is in measure 42.

44

44

(cresc.) *f*

Musical score for measures 44-48. The right hand has a melodic line with a slur over measures 45-46. The left hand continues with chords. A *f* marking is in measure 47 and *(cresc.)* is in measure 44.

3. Mariela

Mariela
*Pasillo*Edición: Héctor Vargas Bonilla
(2023)Ignacio Gómez Vargas
(1920-2006)

Moderato

p

5

f

10

14

p

2

19

24

28

32

37

42

Musical score for measures 42-45. The piece is in 3/4 time. The right hand (treble clef) plays a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand (bass clef) plays a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The key signature has one sharp (F#).

46

Musical score for measures 46-49. The right hand plays a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the start of measure 49.

50

Musical score for measures 50-54. The right hand plays a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the start of measure 54.

55

Musical score for measures 55-59. The right hand plays a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the start of measure 59.

60

Musical score for measures 60-63. The right hand plays a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the start of measure 63. The piece concludes with the instruction "D.C. al Fine".

4. Corazón

Dedicado a mi madre, Judith Vargas

Corazón

Vals

Edición: Héctor Vargas Bonilla
(2023)

Ignacio Gómez Vargas
(1920-2006)

Moderato

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *decresc.* (decrescendo). Measure numbers 7, 12, 18, and 24 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a final chord in the fifth system.

2

30 *(decresc.)* *p* *mf* Allegro

35

39 *p*

44 *crese.* *f*

48b *Moderato* *p*

54

Musical score for measures 54-59. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

60

Musical score for measures 60-64. The right hand continues the melodic development with slurs and ties, and the left hand maintains the accompaniment pattern.

65

Musical score for measures 65-70. The right hand features a melodic line with slurs and ties, and the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

71

Musical score for measures 71-75. The right hand continues the melodic development with slurs and ties. Dynamic markings *mp* and *p* are present. The left hand maintains the accompaniment pattern.

76

Musical score for measures 76-80. The right hand features a melodic line with slurs and ties. Dynamic markings *rit.* and *pp* are present. The left hand maintains the accompaniment pattern.