

Profesora titular
Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia
Sede Bogotá
E-mail: eduque@unal.edu.co

Gonzalo Vidal (1863-1946)

Un caso excepcional en el repertorio pianístico colombiano del siglo XIX

DUQUE, ELLIE ANNE, *Gonzalo Vidal (1863-1946). Un caso excepcional en el repertorio pianístico colombiano del siglo XIX*. ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, vol. 7, N° 7, 3 fotogs. Bogotá D. C., 2002 / 2003, Universidad Nacional de Colombia - Instituto Caro y Cuervo, págs. 103-120.

Resumen

La obra de Gonzalo Vidal aporta significativamente a la visión de la música colombiana de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX. Su larga y fructífera carrera musical se llevó a cabo primordialmente en Medellín y la importancia que tuvo en el medio antioqueño y el ámbito de su influencia se reconocen fácilmente en sus acciones, en el prestigio del cual gozó su obra y en el aprecio generalizado por su personalidad. Las primeras revistas ilustradas antioqueñas rindieron homenaje a Vidal publicando sus piezas. Jugó un papel pedagógico decisivo en la primera escuela de música, la de Santa Cecilia (antecesora del Instituto de Bellas Artes), que había sido dirigida por su padre, Pedro José Vidal (1834-1915). Lideró, entre 1900 y 1901, una ambiciosa aunque efímera empresa, la *Revista Musical*, que no sólo publicó artículos sobre el tema de la música, sino que también dio a conocer obras de compositores locales e internacionales en impecables ediciones. Fue apreciado por el público de su época no sólo como compositor, sino igualmente como pianista, maestro de capilla y director de banda y conjuntos. Fue el autor de la primera sonata para piano escrita en Colombia y en sus piezas para piano amalgamó el estilo sentimental romántico, reminiscente de Chopin, con la búsqueda nacionalista.

Palabras clave

Ellie Anne Duque, Gonzalo Vidal, música colombiana, música para piano, siglo XIX.

Title

Gonzalo Vidal (1893-1946). An Exceptional Case amongst Colombian Piano Music Composers in the 19th Century

Abstract

Gonzalo Vidal's piano compositions significantly enrich the view of Colombian music at the end of the 19th century and beginnings of the 20th. His long and productive career took place mainly in the city of Medellín, and his importance can be appreciated not only in his many activities but in the high regard for his pieces and his personality. Medellín's first engraved periodicals published his compositions; he played a major role in the teaching of music in the Saint Cecilia Musical School (predecessor of the Instituto de Bellas Artes), founded by his father, Pedro José Vidal (1834-1915). During 1900 and 1901 he directed a short-lived musical magazine, the *Revista Musical*, dedicated to the printing of pieces by local and international composers. His contemporaries appreciated his many talents as pianist, kapellmeister, conductor, and composer. He wrote the first Colombian piano sonata and combined a romantic idiom, reminiscent of Chopin's music, with nationalistic gestures.

Key words

Ellie Anne Duque, Gonzalo Vidal, Colombian music, piano music, 19th century.

APROXIMACIÓN AL COMPOSITOR

La obra de Gonzalo Vidal aporta significativamente a la visión de la música colombiana de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX. Su larga y fructífera carrera musical se llevó a cabo primordialmente en Medellín y la importancia que tuvo en el medio antioqueño y el ámbito de su influencia se reconocen fácilmente en sus acciones, en el prestigio del cual gozó su obra y en el aprecio generalizado por su personalidad. Las primeras revistas ilustradas antioqueñas rindieron homenaje a Vidal publicando sus piezas. Jugó un papel pedagógico decisivo en la primera escuela de música, la de Santa Cecilia (antecesora del Instituto de Bellas Artes), que había sido dirigida por su padre, Pedro José Vidal (1834-1915). Lideró, entre 1900 y 1901, una ambiciosa aunque efímera empresa, la *Revista Musical*, que no sólo publicó artículos sobre el tema de la música, sino que también dio a conocer obras de compositores locales e internacionales en impecables ediciones. Fue apreciado por el público de su época no sólo como compositor, sino igualmente como pianista, maestro de capilla y director de banda y conjuntos.

Hay muchos testimonios acerca de la figura de Gonzalo Vidal y todos coinciden en elogiar no sólo su música sino sus buenas calidades humanas, formación literaria y humor. No hemos encontrado un comentario contrario a las palabras del músico bogotano Gustavo Escobar Larrazábal, cuando asegura que

es don Gonzalo, en su trato con los hombres, sencillo, acogedor, afable, sin fingimiento, sincero y franco. Su conversación amena alterna entre la acertada opinión sobre sucesos de la vida o asuntos de arte o de bellas artes y la nota humorística, el gracejo picante y desprovisto de malignidad, que hace reír. La discreción y el tacto guían sus palabras. A su lado se palpa el influjo intenso de un alma diáfana que ahuyenta toda tirantez e inspira confianza y se encuentra uno bien hallado y a sus anchas en una atmósfera moral impregnada de espiritualidad, de naturalidad¹.

Perteneció Gonzalo Vidal a una familia de músicos oriunda de Popayán. Bernabé Vidal, su abuelo, fue organista y tuvo hijos e hijas dedicados al oficio musical. Francisco José, Pedro José y José María fueron compositores según informa Heriberto Zapata Cuéncar en su breve ensayo sobre el compositor, el cual, aún hoy, es la principal fuente de información sobre la vida de Vidal². Pedro José Vidal, padre de Gonzalo Vidal, fue violinista y abandonó Popayán con su familia para radicarse definitivamente en Medellín en 1876. Gonzalo había nacido en

¹ GUSTAVO ESCOBAR LARRAZÁBAL, "Genio y figura de Gonzalo Vidal", *Micro*, núm. 54, año IV. 1943, págs. 8-18 y 47.

² HERIBERTO ZAPATA CUÉNCAR, *Gonzalo Vidal*, Medellín: Universidad de Antioquia. 1963.

Popayán el 23 de noviembre de 1863. El joven estudió música en el hogar paterno y en Medellín recibió instrucción adicional de Daniel Salazar Velásquez (1840-1912) y María Luisa Uribe. En 1886 publicó sus primeras obras para piano en *La Lira Antioqueña*³ junto con piezas de su mentor Daniel Salazar y otros compositores antioqueños. Pero, en cuanto a la labor específica de composición, Vidal fue un autodidacta. Reemplazó a su padre como maestro de capilla de la catedral de Medellín a partir de 1889 y colaboró con entusiasmo con la Escuela de Música Santa Cecilia, la cual dirigió a partir de 1890. En 1914 pasó a liderar la Banda de Medellín y a convertirse en una de las figuras musicales más influyentes de la ciudad.

OBRA Y ESTILO

La obra musical de Vidal consta de piezas para piano, composiciones diversas de carácter religioso, la ópera *María* sobre la novela de Isaacs y un puñado de obras de cámara, canciones y composiciones (también arreglos) para banda y dos obras originales para orquesta⁴. Antioquia lo adoptó como hijo suyo, no sólo por su larga permanencia en Medellín y su labor en pro de la vida musical de la ciudad, sino también por la composición del *Himno antioqueño* (1916), sobre textos de Epifanio Mejía.

Podemos asegurar que en las piezas para piano encontramos la muestra más completa de su estilo musical y su poder creativo. Vidal, reconocido como excelente pianista, fue, junto al santandereano Luis A. Calvo (1882-1945), el compositor colombiano que hizo el mejor uso del teclado en su época. La obra pianística de Vidal comparte, en nuestra opinión, el mismo sitio que la obra de Calvo en el devenir de la historia de la música colombiana: los dos se inspiran en los ideales estéticos de la música de salón, emplean aires colombianos, tienen auténticos chispazos armónicos y crean inspiradas líneas melódicas tomadas de un profundo sentido de lo lírico y lo cantáble. Por su parte, Vidal se esfuerza por generar estructuras formales de interés académico en sus gestos de desarrollo y en el empleo mismo del piano, sobre todo en el uso de acompañamientos con movimiento melódico. El colorido armónico, en Vidal, es intenso y cromático. Compuso dos sonatas para piano, tal vez las primeras en su género en el país, y un par de fugas, con la intención de ahondar en el conocimiento musical. Como ya se anotó, en el campo de la composi-

³ Publicación musical periódica que circuló en la capital antioqueña durante 1886, editada por los hermanos Molina Vélez, de la cual se conservan ocho partituras. Allí aparecieron *La luna de miel* (danza) de Vidal y su pasillo *Siempre viva*.

⁴ El listado de obras de Vidal puede ser consultado en el trabajo de LUIS CARLOS RODRÍGUEZ, *Antología*, Medellín: Secretaría de Educación, 1977. También en *Compositores colombianos, vida y obra*, Catálogo núm. 1, Bogotá: Centro de Documentación Musical, 1992.

ción Vidal fue autodidacta y se inspiró en la observación atenta de obras europeas, en especial de las más populares de Beethoven y Chopin, a quienes rinde sincero homenaje en varias de sus piezas.

La estética del compositor es decididamente romántica. Iniciado el intenso debate en torno a la necesidad de contar en Colombia con un lenguaje musical de corte nacional (durante los años comprendidos entre 1920 y 1940), Vidal se mostró partidario de la ideología conservadora (contraria al discurso nacionalista) del compositor bogotano Guillermo Uribe Holguín y criticó a quienes, en nombre de la música nacional, escribían rutinarios pasillos, bambucos y guabinas. Sus más íntimas opiniones acerca del tratamiento que debía recibir la música tradicional colombiana quedaron consignadas en sus estilizadas composiciones basadas en ritmos de pasillo y danza⁵. Con su legendario sentido del humor y vena poética, lanzó el siguiente dardo a los testarudos defensores del nacionalismo:

Trescientas “pasillas”,
 doscientas “bambucas”,
 y mil trescientos “guabinos”
 compuso el tío Lucas.
 Hoy, después de muerto,
 ya sin pretensiones
 sólo ve en sus obras
 “descomposiciones”⁶.

Su reticencia a abrazar ciegamente el discurso nacionalista es tal vez una de las razones por las cuales no gozó de la popularidad de Calvo, más identificado ante el público con la búsqueda de un ideal musical nacional. Zapata Cuéncar cita una jocosa décima que servía al compositor como carta de presentación y que a continuación transcribimos:

Bendigo al Sumo Hacedor
 que quiso hacerme cristiano,
 músico, godo, caucano,
 y antioqueño y entrador.
 ¿Podrá haber dicha mayor
 que la de ser uno así?
 Delicioso es para mí
 pasar la vida cantando,
 componiendo y enseñando:
 do, re, mi, fa, sol, la, si⁷.

⁵ Sólo en una ocasión hizo uso del aire de bambuco, en el *Bambuco-impromptu* para piano.

⁶ Citado en la nota de LUIS MIGUEL DE ZULATEGUI, “El bambuco”, *Micro*, núm. 53, año IV, septiembre de 1953, págs. 37-38.

⁷ ZAPATA CUÉNCAR, ob. cit., pág. 50.

ANTECEDENTES DE SU ESTILO

Durante las últimas dos décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX el incipiente mundo musical académico colombiano escribía su obra en el contexto de tres géneros: el de la música de salón para piano y para canto y piano, el de la ópera italiana y la zarzuela española y el de la música religiosa, inspirada a su vez en la ópera italiana y, más específicamente, en el modelo establecido por el *Stabat Mater* de Rossini.

En cuanto a la práctica de la música de salón hay que ser muy enfáticos en aclarar que el músico colombiano, al componer polonesas, mazurkas, valeses, danzas y pasillos, lo hacía convencido de estar enteramente al día con las tendencias europeas y americanas. El colombiano, al igual que muchos otros latinoamericanos, veía el impacto de la miniatura romántica para piano sobre la sociedad europea, su gran diseminación y su aceptación pública. No conocía lo que sucedía en otros niveles, como el de la música de cámara, el del mundo sinfónico, el de la sonata para piano, etc., y, sobre todo, desconocía los antecedentes históricos que precedieron a la aparición de las piezas de salón en Europa. El compositor colombiano observaba que Schubert, Schumann, Brahms y Liszt (por mencionar a algunos de los más destacados) habían escrito danzas, rapsodias, fantasías, impromptus, romanzas, baladas, etc., piezas cálidamente recibidas por la crítica y el público. Efectivamente, algunos de los aportes más significativos de la música romántica de los compositores europeos fueron la miniatura para piano y la música de salón elaborada. Sin embargo, no se puede perder de vista que lo hacían con una sólida formación académica y un bagaje histórico considerable y sin descuidar los grandes procesos formales, desconocidos por los compositores colombianos del siglo XIX. En el campo de la música instrumental, los logros más sofisticados de los compositores europeos de la segunda mitad del siglo XIX no llegaron a Colombia, como tampoco llegaron los de sus antecesores. Hacia 1890 se tiene noticia de un examen de grado en la recientemente fundada Academia Nacional de Música (1882), en el cual se escuchó algo del *Clave bien temperado* de Bach y una *Sonata* de Beethoven. El país, en general, veía como magistrales los logros de Thalberg, Herz y Hünten, otrora condenados por Schumann a integrar la banda de filisteos contra la cual luchaba su imaginativa Liga de David.

Esta forma de ver y entender la música decimonónica es la que permite que los esfuerzos más sofisticados de nuestros compositores hacia 1890 se vieran plasmados en piezas de salón, en especial en valeses. La tanda de valeses era la obra más sólida, pues constaba de una introducción seguida por tres o cuatro valeses de temática, contrastante y una coda conclusiva en donde se citaban trozos de los anteriores valeses. De esta manera, al hilar tres o cuatro obras se lograba una pieza de por lo menos diez minutos de duración. La inclusión de “aires del país” en el repertorio

de música de salón también es característica de la pieza para piano del siglo XIX. Desde 1866 tenemos claras pruebas escritas del empleo del pasillo en la composición de música para piano en Colombia y también aparece hacia fines del siglo XIX la práctica de componer pasillos en tandas⁸.

Una de las últimas publicaciones decimonónicas de partituras realizada en el país data de 1895 y responde al esfuerzo realizado por el músico y poeta Jorge Pombo (1857-1912), quien dirigió el periódico *El Sol*. Los días domingos, *El Sol* incluía una partitura para piano. En 1895 se imprimieron un vals, un *intermezzo* (de *Cavalleria rusticana*), dos pasillos, una obra para canto y piano, una danza habanera, una pieza popular norteamericana y dos polkas. Estas obras se presentaron como esfuerzos “académicos”: un trozo de Leoncavallo al lado de una canción de Carlos Umaña (pianista nacional formado en Europa), junto con un pasillo de José María Gómez Acevedo –futuro contertulio de Emilio Murillo en la Gruta Simbólica–, todos en igualdad de condiciones prestigiosas. Para el músico colombiano, la pieza de salón era la música “clásica” instrumental por excelencia. Era su sonata, su rapsodia, su ejercicio de verdadera composición, aceptado y admirado por la sociedad. Pero la pieza de salón colombiana, dotada ampliamente de gracia, carecía de estructura sólida y de dominio de técnicas básicas de la composición, en especial de las nociones de contrapunto y de variación y desarrollo.

A partir de la labor formativa de la academia Nacional de Música comenzó a ser cuestionada la hegemonía de la música de salón. Sin embargo, las constantes interrupciones en la marcha de la academia retrasaban los resultados que se había impuesto su fundador e impulsor, don Jorge Price (1853-1953). A fines de siglo, Andrés Martínez Montoya (1869-1933) y Santos Cifuentes (1870-1932), profesores de la academia, dan muestra (a través de su obra) de ser conscientes de la necesidad de sacar la música colombiana de las restricciones impuestas por la pieza de salón. Gonzalo Vidal, contemporáneo de Martínez Montoya y Santos Cifuentes, parece haber realizado el mismo itinerario de aprendizaje por su cuenta y haber llegado a la misma conclusión. Luego de una prolífica producción de piezas de salón, sintió la necesidad de enfrentarse a procedimientos de mayor reto estructural. Vidal compone dos sonatas para piano; la segunda de ellas, mucho más sólida, data de 1923. Realiza el periplo solo, armado del conocimiento que le proporcionaba la observación minuciosa de las partituras europeas que tenía a la mano. Indudablemente, el colombiano que de manera más decidida emprendió el dominio de las formas europeas académicas fue Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), a partir de sus experiencias formativas en París entre 1907 y 1910.

⁸ El primer pasillo impreso del cual tenemos noticia pertenece a Daniel Figueroa. Se titula *Mi despedida*, figura como vals-pasillo y apareció en 1866 en el núm. 6 de la edición musical periódica bogotana titulada *La Música*, dirigida por Juan Crisóstomo Osorio (1836-1887).

A pesar de las incursiones en la forma sonata, el estilo de Vidal es parejo y ofrece pocos cambios a lo largo de los años. Desde la presentación del impresionante conjunto de *Ensayos musicales* en 1893 hasta el *Capricho* de 1937 y la *Humoresca* de 1940, su estilo no varía significativamente, no evoluciona y no se enmarca dentro de las tendencias del siglo xx.

LA OBRA PARA PIANO DE VIDAL

LOS *ENSAYOS MUSICALES*

En 1893, Gonzalo Vidal dedicó una colección de piezas para piano a la Academia Nacional de Música de Bogotá, editadas en el antiguo sistema de polígrafo. Como resultado de la evaluación de las mismas, la academia le otorgó el diploma de miembro honorario el 11 de septiembre de 1893. En el informe periodístico del hecho se lee: “El señor Vidal no solamente es un pianista que lee a primera vista y ejecuta con un gusto admirable, sino que compone piezas en todos los géneros para instrumentos y para el canto, según las necesidades de esta sociedad que en lo relativo a la música apenas principia a entrar de lleno en la vida de la civilización”⁹. En la misma publicación nos enteramos del concepto de los examinadores de la obra, los maestros Andrés Martínez Montoya y Santos Cifuentes, descritos como “aventajados discípulos del reputado maestro Azzali”. Dicen los jueces en su informe a Jorge Price, director de la academia:

En cumplimiento de la comisión con que nos honró Ud. para examinar las composiciones para piano que bajo el título de *Ensayos musicales* remitió á Ud. el Sr. D. Gonzalo Vidal, de Medellín, tenemos el gusto de dar á Ud. nuestra humilde opinión después de un detenido estudio de dichas composiciones.

La obra está dividida en tres series: la primera comprende piezas fáciles á propósito para principiantes, bien escrita [*sic*] y bonitas. Sobresale una *Melodía en si bemol* que no vacilamos en considerar como una de las piezas más inspiradas de toda la colección, á pesar de su sencillez.

La segunda serie comprende piezas de ejecución un poco más difícil; en ésta nos llaman la atención, por ser muy buenas, una mazurka titulada *Noches de luna*, el valse *Visiones de placer* y la polka *Fin de Siècle* que es una elegantísima pieza de salón. En la tercera serie, que comprende piezas difíciles, nos parece muy notable la *Tarantela*; esta composición está correctísimamente escrita y revela muy buen gusto artístico en su autor.

No podemos decir otro tanto de la que viene en seguida: *Homenaje á Chopin*. Esta pieza presenta una sucesión defectuosa entre los compases 9, 10 y 11, y muy

⁹ J. J. MOLINA y E. CORTÉS. “Honor al mérito”, *El Movimiento*, 25 de octubre de 1893, pág. 2.

particularmente entre éste y el 12, en que ocurre una transición á *sol mayor* muy forzada. Lo mismo nos parece la sucesión de los compases 21 á 23, de la segunda parte de la misma. El paso á *la mayor* es muy brusco y no se oye agradablemente. Vienen en seguida un hermoso valse para la mano izquierda y un nocturno, ambos muy buenos. La *Mazurka I* podría figurar mejor como un homenaje a Chopin, pues, además de estar muy bien imitado el estilo del inmortal maestro, tiene originalidad y corrección. Las *Mazurkas II* y *III* son buenas en general, pero en esta última hay un encadenamiento defectuoso entre los compases 7 y 8 de la segunda parte por hacer la parte de la mano izquierda dos quintas consecutivas (*do, sol-si, fa sostenido*) que sería muy fácil corregir con solo cambiar el *sol*, que está en el tercer tiempo del 7 compás en la mano izquierda por *mi*. La *Mazurka VI* es notable: parece escrita por una persona que conoce muy bien los recursos de la armonía. Otro tanto podemos decir de la *VII*. Por último la *Marcha fúnebre* con que termina la colección es de muchísimo mérito.

No terminaremos sin presentar por conducto de Ud. nuestras felicitaciones muy sinceras al Sr. Vidal por sus trabajos que revelan buen gusto, estudio y feliz disposición¹⁰.

Con base en el juicio crítico citado en los párrafos anteriores, el consejo de la academia decretó:

En la ciudad de Bogotá, á 11 de Septiembre de 1893, se reunió el Consejo Directivo de la Academia Nacional de Música y resolvió: conceder Diploma de Miembro Honorario al señor D. Gonzalo Vidal, de Medellín, en atención á sus méritos en el arte del Piano-forte y por sus composiciones para este instrumento dedicadas á esta Academia.

El Presidente, Jorge W. Price. - El Consejero, Andrés Martínez M. - El Consejero, Santos Cifuentes. - El Secretario, Gumersindo Perea¹¹.

Citamos el juicio crítico de los académicos Cifuentes y Martínez por ser el único en su especie en el periodismo musical del siglo XIX; es uno de los pocos comentarios críticos sobre la producción de piezas para piano en Colombia durante el siglo XIX que no se impone como meta la adulación vacua sin soporte musical. Conmueve en el escrito la sinceridad de sus autores y el gran esfuerzo realizado por los dos compositores bogotanos por encontrar algún enlace contrario a los textos, algún cambio armónico brusco en las 36 piezas examinadas. No mencionaron las piezas a cuatro manos, ni la muy popular mazurka *Hogar y patria*, ni el carácter experimental del valse para la mano izquierda.

¹⁰ ANDRÉS MARTÍNEZ MONTOYA y SANTOS CIFUENTES, Carta a Jorge Price, reproducida por *El Movimiento* el 25 de octubre de 1893, pág. 2.

¹¹ *Ibid.*

Los *Ensayos musicales*, agrupados en tres secciones, por nivel de dificultad, son un hito en la historia musical colombiana. El nivel de dificultad de algunas de las obras supera lo hasta entonces logrado en las piezas para piano. Esto se puede constatar haciendo una breve comparación con otras piezas contemporáneas o anteriores, como las publicadas por José María Ponce de León, Jorge Pombo, Julio Quevedo Arvelo, Gumersindo Perea y otros, a fines del siglo XIX. En Vidal abundan las referencias a la obra de Chopin (en especial en los *Preludios*, *Valses* y *Mazurkas*), y sus mazurkas no son meras danzas sino elaboraciones en el espíritu y estilo del legendario polaco. La preparación del polígrafo de los *Ensayos* (hoy en día, parte de la colección del Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura) tiene anotaciones del compositor y no hay razones para dudar de que la copia musical sea obra de su propia mano. Con trabajos para la mano izquierda, trozos a cuatro manos y gradación pedagógica, Vidal supera todo lo escrito para el piano en Colombia hasta el momento. La *Tarantela* es un estudio de concierto, escrito en el estilo de los movimientos perpetuos, que abarca 306 compases de incesante actividad¹².

IMPACTO Y ACEPTACIÓN DE LAS OBRAS PARA PIANO DE VIDAL.

Como se dijo anteriormente, el reconocimiento público al talento, la obra y la gestión de Gonzalo Vidal en Medellín se manifestó en el hecho mismo de publicar su obra, si bien, en Colombia, hablar de una empresa editorial musical es hablar de un puñado de ediciones sueltas o incluidas en una publicación literaria de carácter periódico. Como ya se anotó, en la temprana *Lira Antioqueña*, de 1886, se incluyeron dos obras de Vidal, el pasillo *Siempre viva* y la danza *La luna de miel* (que Zapata Cuéncar señala como obras de 1877). En ese mismo año, *La Miscelánea* (abril 1 de 1886, No. 3, sem. 1, págs. 124-125) publicó una polka con el título de la revista, *La miscelánea*. En 1893, año de los *Ensayos musicales*, la revista *El Repertorio* (agosto de 1893, núm. 3, serie 1, págs. 125 a 127) dio a conocer su *Valse expresivo*. Cinco años después, *El Montañés* (marzo de 1898, año 1, núm. 7, págs. 296 a 299) imprimiría *Crepuscular*, romanza para canto y piano con texto de G. Latorre. La *Revista Musical*, que lideró el mismo Vidal a partir de 1901, dio a la luz pública cuatro de sus obras en 1901: *Pasodoble*, *Dolores* (danza), *Melodía fúnebre* y *Mazurka*.

¹² En la grabación de obras de Gonzalo Vidal titulada *Fin de Siècle* y realizada por la Fundación de Música en el año 2000, se reunieron cuatro piezas de la colección de estos célebres *Ensayos musicales*: *Fin de Siècle* (polka), *Homenaje a Chopin* (capricho), *Marcha fúnebre* y *Tristezas* (nocturno).

En total, la *Revista Musical* publicó doce piezas de diversos autores. Al final del primer año apareció el anuncio de su suspensión: “En espera de tiempos mejores y de una atmósfera más propicia al arte musical damos por terminada nuestra labor de un año”¹³. Más adelante se lee: “Mientras dure la suspensión de este periódico, se hará la publicación de algunas piezas escogidas del mismo autor [Gonzalo Vidal]”. En el mismo estilo tipográfico de las piezas de la *Revista Musical* aparecieron como impresos sueltos los pasillos *Calaveradas*, *El disloque* y *Susana*, el *Zortzico en re menor*, *Gavota*, *Mazurca* y la canción *Fiebre*, con texto del mismo Vidal.

La revista, también antioqueña, *Lectura y Arte* (septiembre de 1903, núm. 2, págs. 30-31) publicó dos creaciones de Vidal: *Lo soñado* (pasillo) y el *Preludio al acto III de María* (septiembre de 1903 núm. 2, págs. 70-71). En las hojas de *Micro* (octubre de 1943, año iv, núm. 54), revista cultural también de Medellín, circuló *Miniatura* (mazurka). En la imprenta de la *Revista Musical*, Vidal supervisó la publicación de obras suyas en partituras sueltas, toda una empresa pionera en el país. Algunos años atrás, Vidal había llevado a Medellín una imprenta musical con la visionaria meta de publicar partituras musicales y en la *Revista Musical* logró realizar algunas de sus aspiraciones culturales para colaborar aún más con la vida cultural de Medellín.

En Bogotá y en 1917, la revista *Cromos* (septiembre 15 de 1917, vol. iv, núm. 83) reprodujo el *Valse* para la mano izquierda (previamente incluido en los *Ensayos musicales*), mientras que, en Bucaramanga, *Tierra Nativa* (agosto 4 de 1928, año II, núm. 79, pág. 7) ofreció a sus suscriptores la *Miniatura* para piano. En *Hojas de Cultura Popular*, en 1952 (núm. 16), apareció un *Stabat Mater* para órgano y coro, y en 1955 (núm. 11) se incluyó en esa misma publicación el *Valse expresivo*. En las postrimerías del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, los autores más representados en las publicaciones de carácter periódico fueron Emilio Murillo, Gonzalo Vidal y Luis A. Calvo.

GENERALIDADES Y PARTICULARIDADES DE LA OBRA PIANÍSTICA DE VIDAL

Salvo unas cuantas excepciones, la mayor parte de la obra pianística de Vidal fue compuesta entre 1886 y 1928. A partir de 1928, y debido a problemas visuales causados por cataratas, como también el agotamiento de su estilo, ya anacrónico, declinó considerablemente la producción musical de Vidal, quien por causa

¹³ *Revista Musical*, octubre de 1901, núm. 1, Medellín.

de la ceguera total abandonó la composición en 1941. Vidal murió en Bogotá a la edad de 82 años el 21 de septiembre de 1946.

Gran parte de las piezas para piano fueron concebidas como piezas sueltas y permanecen en versión manuscrita original. Existen cuatro colecciones que agrupan 68 piezas. Una temprana colección de quince piezas, titulada *A María* y dedicada a su prometida, María Villegas Álvarez, reúne obras fechadas en 1887 y 1888. La colección sobrevive en un manuscrito con título bellamente decorado y con un sello elaborado a mano que reza: “Agencia de música Rpo. y Vidal, Medellín”. Debemos destacar luego los *Ensayos*, de 1893, en los cuales es posible que el autor haya incluido obra anterior a la fecha de publicación de la colección. El pasillo *La última lágrima* pertenece a la colección de diez piezas para piano, sin fecha certera. A la *Suite* póstumamente denominada de la *Postguerra* (c. 1928/30) pertenecen la *Romanza sin palabras* y la *Serenata*. Es posible que exista un quinto grupo, titulado *En el salón de baile*, que se conoce en las adaptaciones para canto y orquesta realizadas por Jesús Arriola (*Schottisch, Habanera, Vals, Mazurka y Polka*); la polka final no incluye canto.

En resumen, la muestra pianística de Vidal que nos ocupa abarca desde 1893 hasta 1930, reúne lo más representativo de su producción en el género de la pequeña pieza romántica e incluye consideraciones en torno a piezas inspiradas en aires populares colombianos, en especial el pasillo y la danza. Dos obras suyas, *Zortzico* y *El número uno* (tango), son buenas representaciones del empleo de aires populares de otros países. El primero de ellos, un aire de las provincias vascongadas, fue empleado por lo menos en tres ocasiones por Vidal, atraído por su asimetría rítmica; sólo hay un tango en su producción y el compositor le da un tratamiento muy similar al de la danza. En manos de Vidal, el pasillo refleja su doble condición de pieza lenta o ejercicio acelerado de gran vitalidad rítmica e ingenio armónico. *Fin de Siècle* es una polka, al estilo ligero de la danza tan popular en Europa y América en la segunda mitad del siglo XIX. Las obras restantes testimonian su libre tendencia hacia lo expresivo y lo sentimental, profundamente influido por la obra de Chopin.

Las piezas para piano estudiadas y mencionadas en este artículo se diferencian entre sí por sus ritmos y niveles de expresión. Se asemejan en el empleo de la armonía, siempre inteligente, colorida, intensa y cromática, como también en la manera en que el compositor genera la forma musical. Las obras constan de secciones diferenciadas en lo armónico y lo temático, secciones en donde la materia prima musical se repite, elabora o contrasta con nuevas ideas. Hay ejemplos con introducciones lentas integradas al cuerpo de la obra, como en el caso del pasillo *Susana* o el *Valse expresivo*; pero también se escuchan introducciones independientes, como la empleada en la gavota *Nupcial*. Hay piezas en forma binaria, como los pasillos *Laura* y *El disloque*, pero la mayoría de las obras incluidas constan de, por lo menos, tres secciones diferentes y recapitulaciones finales del

material inicial que dan la falsa sensación de estar escuchando un diseño ternario. *Tristezas* es la que más fielmente se ciñe al diseño ternario estricto. La polka *Fin de Siècle* consta de cinco secciones diferentes y un retorno a la segunda y la primera para finalizar. No hay variaciones del material, como tales, pero sí hay núcleos melódicos que se prestan para desarrollos, extensiones y ornamentaciones, como sucede en *Susana*, *Laura*, *Jael*, el *Zortzico* y la *Romanza sin palabras*. En estas piezas, las diversas secciones acusan una gran homogeneidad dentro del diseño relativamente suelto de la composición seccionalizada.

Uno de los aspectos más llamativos de la obra para piano de Vidal es el buen uso que hace el compositor del piano, un rasgo poco común entre sus contemporáneos colombianos de inicios del siglo xx. La mano izquierda no está relegada al acompañamiento rítmico-armónico. A manera de ejemplo, citamos la tercera sección del *Homenaje a Chopin*, en donde domina una extensa participación de la mano izquierda. En el *Valse romántico* nos encontramos con melodías internas en octavas. En general, hay variedad e imaginación en los acompañamientos, rasgo que separa a Vidal de sus contemporáneos colombianos. Hay pasajes en terceras y sextas paralelas (*Jael*), acordes sonoros y plenos (*Valse expresivo*) y figuraciones ágiles (*Tristezas*, *Vals romántico*). Ritmo y contenido melódico son los factores que mejor identifican a cada una de las piezas. En cuanto a la línea melódica, aun cuando Vidal se aparta de los modelos vocales, prima la melodía sencilla, directa y evocadora.

Vidal rinde homenaje a Chopin no sólo en la obra así titulada y que recuerda el muy popular valse en si menor del polaco, sino también en sus mazurkas, polonesas, nocturnos, caprichos y valeses. El paradigma empleado es la obra pequeña de Chopin, y no el de las sonatas, al igual que se inspira en el primer movimiento de la *Sonata Op. 27 Núm. 2* de Beethoven, conocido en la época de Vidal como "Claro de luna", pero no hace referencia a la obra más experimental del célebre alemán. Vidal hace que melodía, ritmo y armonía se confabulen para recrear el ambiente elusivo y pleno de añoranza que Chopin lograra en sus célebres *Nocturnos*.

No es posible hablar de la obra pianística de Vidal como una obra perteneciente al modernismo del siglo xx. No hay en ella un sólo rasgo que la identifique con las nuevas sonoridades y las nuevas estéticas que marcaron el inicio del modernismo en Europa o América. Aunque despliega un gran dominio del colorido armónico, no incursiona en ambigüedades ni disonancias, si bien algunos cambios resultan sorprendidos. Vidal es la expresión del refinamiento alcanzado por los compositores románticos en Colombia en las postrimerías del siglo xix y de su validez y continuidad en las primeras décadas del xx.

157

TRISTEZAS

CAPRICHIO *per PIANO*

Lento

f Brillante

mantenete il canto

mantenete il canto

Ped

Manuscrito del capricho *Tristezas*, de la colección del Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura. Tomado del folleto *Fin de Siècle: Gonzalo Vidal*, Bogotá: Fundación de Música, 2000, pág. 24.



Gonzalo Vidal Pacheco, 1922. Fotografía de Melitón Rodríguez. Colección Biblioteca Pública Piloto, Medellín. Tomado del folleto *Fin de Siècle: Gonzalo Vidal*, Bogotá: Fundación de Mvsica, 2000, portada.

Gonzalo Vidal Pacheco, 1897. Fotografía de Melitón Rodríguez. Colección Biblioteca Pública Piloto, Medellín. Tomado del folleto *Fin de Siècle: Gonzalo Vidal*, Bogotá: Fundación de Mvsica, 2000, pág. 4.

