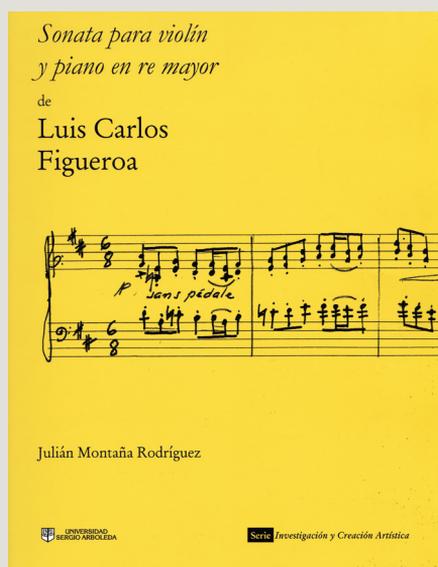


Julián Montaña (ed.),
Edición crítica de la *Sonata para violín y piano en re mayor de Luis Carlos Figueroa*
Bogotá, Universidad Sergio Arboleda, 2018. 46 pp. +
cuadernillo parte violín, 14 pp.



Julián Montaña (ed.),
Edición crítica de la *Sonata para violín y piano de Mario Gómez-Vignes*
Bogotá, Universidad Sergio Arboleda, 2018. 57 pp. +
cuadernillo parte violín, 19 pp.

JUAN FRANCISCO SANS
Profesor
Instituto Tecnológico
Metropolitano,
Medellín, Colombia

Dentro de la música de cámara, el dúo de violín y piano es uno de los más socorridos. Existe un amplio y difundido repertorio escrito por los compositores más representativos de la tradición de la música académica para este conjunto (Corelli, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Franck, Prokofiev, etc.). Sin embargo, prácticamente no se conoce nada de la música escrita en América Latina para violín y piano, no porque no exista, sino porque la música no está publicada. He aquí entonces la importancia de una edición como la que nos ofrece Julián Montaña: dos sonatas para violín y piano de sendas leyendas vivas de la contemporaneidad musical colombiana, como son Mario Gómez-Vignes (1934) y Luis Carlos Figueroa (1923). Ambas publicaciones forman parte de la serie “Investigación y Creación Artística” del Fondo de Publicaciones de la Universidad Sergio Arboleda de Bogotá, y representan sin duda un importantísimo esfuerzo –tanto del autor como de la institución– por recuperar y rescatar repertorios musicales relevantes de Colombia, para ponerlos a circular en ediciones curadas. Se trata sin duda de un trabajo de elevado nivel

académico y alta exigencia técnica, muy relevante para el conocimiento del repertorio de música de cámara latinoamericana, escasamente conocido y difundido por la falta de trabajos de esta índole. Estas ediciones van por tanto a constituirse en un paradigma para futuros trabajos de este tipo, y seguramente tendrán una presencia obligada en las cátedras latinoamericanas de violín, música de cámara, y en las salas de concierto.

Cada uno de los volúmenes está dividido en varias secciones. Luego de la portadilla, créditos, tabla de contenidos, dedicatorias, presentaciones y prefacios, se ofrece un estudio biográfico de cada compositor y de la tradición textual de las obras, así como un somero análisis de las mismas, ilustrado con reproducciones fotográficas de los compositores, recortes de periódicos, programas de mano, diplomas, además de la portadilla del manuscrito y la primera página de cada movimiento de los autógrafos. Le sigue la crítica a la edición y la bibliografía. De seguidas encontramos la partitura para violín y piano. Ambos libros finalizan con las respectivas notas críticas. Inserta en la solapa trasera de cada libro encontramos la *separata* de la parte del violín, algo que destaca particularmente, porque suele ser insólitamente obliterado en las escasas ediciones de música de cámara que vemos en el continente.

Si nos atenemos al contenido de estos trabajos, estamos sin lugar a dudas frente a lo que Feder llamaría una edición histórico-crítica.¹ Este tipo de ediciones ofrece no sólo detalles de las intervenciones operadas sobre el texto musical –a eso debería limitarse en todo caso una edición crítica

propia de dicha según Feder– sino también sobre el compositor, la obra y su contexto, tal como lo hace Montaña en este caso. Una edición musical conlleva un enorme esfuerzo de investigación, que no sólo tiene que ver con la exégesis de la partitura, sino además, con el contexto histórico, biográfico, estilístico, interpretativo y teórico en las que está sumergido el texto musical, independientemente de si tal trabajo forma o no parte de la publicación. Una edición de este tipo representa además un importante esfuerzo financiero por parte de la institución que la publica. Resulta por tanto perfectamente comprensible que el editor quiera aprovechar la oportunidad única que le brinda la publicación de una composición inédita, para volcar en ella toda la información que tanto le ha costado conseguir, documentar y analizar. En tal sentido, los abundantes comentarios y aportaciones que brinda Montaña en estos dos volúmenes, ofrecen información inédita, atinada y valiosa sobre los compositores y las circunstancias en la que estas dos sonatas fueron creadas. Las notas críticas abundan en detalles muy precisos y acuciosos sobre el proceso editorial, y dan cabal cuenta de las intervenciones realizadas.

Cabría no obstante acotar que la forma en la que está organizada la información en ambas publicaciones resulta confusa. La primera parte (presentación, prólogo, biografía y crítica textual) aparece en numeración arábiga, cuando lo usual es que los materiales que preceden al cuerpo principal de la publicación se numeren en romanos. Luego viene la partitura en numeración romana, que usualmente se reserva para textos subsidiarios como prólogos, presentaciones, prefacios, estudios preliminares, liminares, etc., y no para la parte más importante del libro. Al terminar la partitura, siguen las notas críticas. Inexplicablemente, en

1 V. James Grier, *La edición crítica de la música*, Madrid: Ediciones Akal, 2008, p. 127.

ellas se retoma la numeración arábica en la página que quedó previa a la partitura. El haber dejado las notas críticas para el final pareciera relacionado con el hecho que las mismas no fueron elaboradas únicamente por Montaña, sino adicionalmente por Diana Marcela Rodríguez y Pedro Mejía. En realidad, lo mejor hubiese sido poner al principio todo lo relativo a la crítica histórica –incluyendo las biografías, el contexto histórico, la crítica textual y, por supuesto, las notas críticas, destacando en todo caso la autoría de cada sección– numerado consecutivamente en romanos; y por último la partitura –el objeto central de la publicación– en arábigos.

Previamente acoté que, según Feder, estos dos volúmenes no deberían considerarse en rigor *ediciones críticas*, como reza el título, sino *ediciones histórico-críticas*, en atención al tipo de contenidos que efectivamente ofrece. Pero al examinar a fondo el trabajo, nos percatamos de que en realidad se trata de *ediciones autorizadas*. La razón fundamental es que ambas publicaciones han contado con la colaboración activa y expresa de los compositores de las obras, a partir de la cual se ha fijado un nuevo texto musical que cuenta con su anuencia expresa. El resultado es un texto musical que ofrece una lectura renovada de la obra, y que constituye su versión más reciente, acabada y avalada por el compositor, pero bajo la guía y tutela del editor. Como resulta obvio, la naturaleza de este tipo de ediciones es harto diferente a la de las ediciones críticas e histórico-críticas, cuyo ánimo procura restituir un texto musical a partir de las fuentes, con el fin de ofrecer una versión histórica y estilísticamente coherente y plausible. El caso es que en una edición autorizada, el trabajo del editor resulta sumamente ingrato, porque debe convencer al compositor de la racionalidad

de todas sus intervenciones, pero su esfuerzo termina siendo absolutamente invisible. En este tipo de ediciones, las notas críticas no tienen ningún sentido, pues las intervenciones que hace el editor a la obra se han de negociar forzosamente con el compositor, que es al final quien tiene la última palabra. Se presupone por tanto que la partitura resultante representa la voluntad última y expresa del compositor, lo que desecha por lógica y de facto todas las versiones previas. Además, como ediciones autorizadas, este tipo de trabajos se constituyen en lo sucesivo en un referente ineludible para cualquier ejecución de la obra o para cualquier nueva edición que se quiera hacer de la misma, porque expresan la voluntad última del compositor.

Dejar constancia de las diferencias entre la última versión y las versiones previas, como hacen Julián Montaña, Diana Marcela Rodríguez y Pedro Mejía en las notas críticas de los volúmenes de marras, no es por tanto coherente con el concepto de una edición autorizada. Eso sólo se debería hacer en el marco de una *edición genética*, cuyo objeto es evidenciar los diferentes estadios por los cuales ha pasado la obra hasta llegar a su testimonio definitivo (por lo menos en lo que al compositor se refiere), es decir, dar cuenta de los cambios operados a través de las épocas en la tradición textual, lo que Caraci Vela llama “autógrafos en movimiento”. Las ediciones genéticas recogen las variantes en las diferentes versiones, apuntes y bosquejos de la obra, para comprender cómo evoluciona el pensamiento del compositor a través del tiempo.² Vemos por tanto que el término

² Maria Caraci Vela. *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*. Vol. 1 Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.

“edición crítica” aplicado a estos trabajos no es un conceptualmente consistente.

En su descargo, cabe aclarar que el trasfondo de esta confusión no es imputable enteramente a los editores. Lo atribuyo a una circunstancia muy propia del medio académico, que suele desestimar la partitura en sí como conocimiento positivo. Muchos comités científicos y editoriales, evaluadores de proyectos, jurados de tesis, árbitros y referis académicos, etc., exigen que una partitura venga acompañada de un discurso verbal escrito, para que pueda ser considerada como “investigación”. Los editores de música que trabajan para la academia, se ven a menudo obligados a justificar su trabajo estrictamente musical, con extensas disertaciones, que describan en detalle lo que se hizo en la partitura, como si ella no pudiera explicarse por sí sola, como lo hace una fórmula algebraica. Lo cierto es que una edición autorizada no debería tener ninguna otra justificación más allá de la partitura misma, y debería ser juzgada en sus propios términos, y no con base a los comentarios del editor. El problema que una publicación así levanta todavía fuertes suspicacias acerca de su eventual científicidad, y de ahí que los editores se ven presionados a justificar su trabajo a elaborar una sólida contraparte verbal.

Los dos volúmenes –publicados ambos en un mismo tamaño y formato, como corresponde a una colección– se encuentran impresos con tapa blanda, con un elegante diseño de la cubierta a un solo color (amarillo una, verde la otra), que incorpora como imagen central junto a los créditos de la publicación, el incipit de los dos primeros compases de los manuscritos, un detalle muy llamativo y de excelente gusto. El texto está impreso en un papel especial que permite la reproducción fotográfica,

pero la parte musical está impresa en papel bond, un cuidado detalle que permite sea usada para la ejecución musical. Hago esta acotación que parece de Perogrullo, porque en América Latina existe la mala y extendida costumbre de imprimir partituras en papel glasé brillante, lo cual encarece innecesariamente la publicación, dificulta su lectura por el reflejo de la luz, evita que el libro se sostenga en el atril por su pesadísimo gramaje, e imposibilita las anotaciones a lápiz sobre su superficie por la textura de este tipo de papel. Habría un detalle que considerar para ediciones o reediciones futuras: la publicación no está cosida ni engrapada, sino encolada. Esto evita que el libro se mantenga abierto en el atril del piano, y que para ello haya necesariamente que forzarlo. Inevitablemente, el libro terminará rompiéndose y con las hojas sueltas, lo que lo inutiliza. Sugeriría tomar esto en cuenta para futuras reediciones de estos volúmenes, o para volúmenes futuros. Nunca hay que olvidar que una partitura es ante todo un insumo práctico para ponerlo en un atril y leerlo desde ahí.

No quiero terminar esta reseña sin llamar especialmente la atención sobre el excelente prefacio que escribe Montaña para el libro de la sonata de Mario Gómez-Vignes. Montaña adelanta un breve pero preciso diagnóstico sobre la edición musical en Colombia, diserta sobre su naturaleza e importancia, define los tipos de edición, habla sobre la música de cámara (en particular sobre la música de violín y piano en el país), y valora el fundamental trabajo del editor en esta tarea. Como insiste Grier a lo largo de su ya clásico libro sobre la edición crítica de la música,³ no basta sólo con editar y publicar partituras. El editor musical está

³ Grier, *loc. cit.*

hoy obligado a reflexionar, teorizar, conceptualizar, problematizar su trabajo. Esto es precisamente lo que hace Montaña con particular brillantez en esta pieza, con lo que está contribuyendo fehacientemente al desarrollo de la disciplina, en un continente tan ayuno de buenos trabajos a este respecto como lo es Latinoamérica.