

The background of the entire image is a handwritten musical score on blue paper. The score is written in white ink and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo) and 'molto cresc' (molto crescendo). The handwriting is fluid and expressive, with some parts of the score being more densely written than others. The score is spread across multiple staves, with some staves having a treble clef and others a bass clef. The overall impression is one of a composer's working draft or a personal manuscript.

“GRAN SONATA” para violín y piano

Nino García



“GRAN SONATA” para violín y piano

Gestión de proyecto y coordinación de publicación: Juan Sebastián Cayo Sánchez.

Transcripción y digitalización: Pablo Herrera Vidal, Giordano Véjar.

Maquetación final: Gerardo Marcoleta Sarmiento, Juan Sebastián Cayo Sánchez.

Diagramación: Mario Mendoza Valdivia.

Traducción: Diego Andrade Yáñez.

Portada: Mario Mendoza Valdivia.

Colaboración: María Eugenia Zúñiga.

Texto analítico: Tomás Lefever.

Ediciones Cluster, enero 2019, Valparaíso, Chile

Línea: Música escrita - Recuperación.

Web: www.edicionescluster.cl

ISBN: 978-956-9797-02-6

Impreso en los talleres de Imprenta Victoria, Valparaíso, Chile.




NINO GARCÍA
(1957 - 1998)

ÍNDICE

PRÓLOGO	5
A VEINTE AÑOS...	9
APROXIMACIÓN A LA MÚSICA DE NINO GARCÍA	14
GRAN SONATA PARA VIOLIN Y PIANO	15
ALLEGRO CON FUOCO	20
ADAGIO	46
SCHERZO	58
RONDÓ	65
FINALE	82
EXTRACTO DEL MANUSCRITO ORIGINAL	86
BIBLIOGRAFÍA	88

Prólogo

Hablar sobre la obra de un artista no sólo es un desafío interesante, sino también, una tarea que deberíamos practicar de manera periódica. Esto con el propósito de fomentar el debate en torno al patrimonio en Chile. Si a esto agregamos que de quien se efectuarán las reflexiones será sobre Nino García, la labor se dificulta. Aquello puesto que lograr sintetizar en breves espacios los fundamentos por los cuales opera el arte de este músico es una tarea compleja.

La versatilidad en las artes es un bien preciado, por lo tanto, alcanzarlo es un desafío para quienes se sumergen en la música. En esta dimensión la figura de Nino García ofrecía una serie de posibilidades relacionadas a su profesión. Pianista, arreglista, cantante, productor, letrista, director y compositor, son labores que desempeñaba con comodidad debido a sus facultades innatas para el arte musical.

En términos relacionados a la música popular sus canciones fueron divulgadas en diferentes medios de la década del 80, especialmente en radio y televisión. Asimismo, realizó arreglos instrumentales para diversos intérpretes del ambiente musical chileno. Esto le aseguró un prestigio que le permitió una circulación por diversos escenarios, entre ellos, representar a Chile en la competencia del Festival Internacional OTI de 1980 y en la competencia del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar de 1985. De manera solista o como integrante del grupo Casablanca, su creación en el ámbito de la música popular alcanzó notoriedad. Esto con temas como *Espejismos*, *A la Vuelta de la Esquina*, *Entre Paréntesis*, *Sin Razón y desencuentro*, por nombrar sólo algunos. Estas composiciones contemplan un esquema formal propio del género popular y una armonía que, si bien a veces modula, no se desvincula de un plan tonal reconocible. Los arreglos instrumentales incluidos en cada uno de sus temas proporcionan, por medio de una fina conducción de voces, unidad al desarrollo de estos. Igualmente, generan el ambiente adecuado para la apreciación íntegra de sus letras. Con respecto a esto, identificamos en gran parte de su catálogo de música popular la temática relacionada al encuentro y desencuentro. Probablemente es aquella dialéctica la característica de mayor relevancia sobre este género en donde, a través del texto dialogado, evidenciamos parte de la naturaleza de García.

Por otro lado, su vinculación con la música de tradición docta comienza a temprana edad mediante el estudio del piano. Es en este contexto en el cual se acerca a las obras de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, entre otros maestros del período de la práctica común. No dejamos de mencionar a compositores como Bartók o Stravinski, quienes por medio de sus creaciones emanadas durante la primera mitad del siglo XX logran una significativa influencia sobre el desempeño creativo de García. Arbitrario es la mención de su “desapego del mundo académico” puesto que su desvinculación a las sesiones periódicas de instrucción musical no necesariamente contemplaban lo no académico, sino más bien, una búsqueda innata de academia. Bajo esta dinámica se integra en 1975 al Sexteto Hindemith 76, en donde con otros relevantes músicos chilenos conforma un grupo destinado a la ejecución de obras originales y preexistentes de diferentes géneros, incluidas piezas Latinoamericanas. Siendo el integrante más joven, su participación era la de intérprete, compositor y arreglista de canciones tradicionales. Hindemith 76, agrupación que propone la fusión de lo tradicional, contemporáneo y popular, presenta la instancia propicia para que García logre un acercamiento a obras en donde el parámetro del ritmo y timbre adquieran

un mayor desarrollo. Esto forjó una estética que será clave en la conformación de su lenguaje musical contemporáneo, lo cual influirá en su catálogo posterior.

Comentando sobre la actividad de García, sería injusto no incluir al compositor y poeta Tomás Lefever. Es él quien de cierta manera influye en su capacidad creativa, no sólo como consejero de parte de su trabajo compositivo, sino también, como intelectual. Esto incide significativamente en el quehacer de García, determinando una estética que finalmente articula su desempeño como creador.

En relación a la obra que integra este texto, *Gran Sonata para violín y piano*, esta ha sido compuesta durante el año 1997, siendo septiembre el mes de su finalización. La agilidad y desenvolvimiento de los parámetros relacionados a la altura y ritmo invitan al receptor a sumergirse en la mente de compositor, lo que proporciona la sensación de que García es una fuente inagotable de creación. Sus múltiples contrastes, intensidades y despliegues instrumentales hacen de esta pieza una constante fluctuación de ideas en donde cada acontecimiento sonoro se desenvuelve con plena libertad, no obstante, bajo un orden estructural que unifica todas sus secciones.

La motivación que invade la realización de este proyecto se debe a la carencia en la difusión y conocimiento del arte de García, (principalmente su música contemporánea) el cual pareciera estar obnubilado por diferentes razones y circunstancias. De este modo, a través del presente trabajo, se articulan las instancias para revitalizarlo. Invaluable ha sido el aporte de su compañera y viuda María Eugenia Zúñiga, quien por medio de periódicas reuniones ha proporcionado antecedentes de su quehacer compositivo y humano. Igualmente, amablemente ha facilitado los manuscritos originales que dan forma a este texto. En relación al estado de conservación de la obra de Nino García, María Eugenia es quien mediante un archivo personal resguarda los manuscritos del compositor. En este se conserva gran parte de su trabajo creativo el cual, a partir de este texto, pretende comenzar a visibilizarse con mayor periodicidad.

A partir de su temprano fallecimiento, logramos notar en toda su dimensión al hombre que habitaba en el artista, ese de espíritu crítico, auténtico y consecuente, que se relacionó políticamente con los lugares en donde él pensaba era correcto ejercer su arte y operatividad social.

Como conclusión, hacemos notar la deuda que tiene el ambiente artístico, (y Chile en realidad), al no haber valorado la creación de García como patrimonio musical, difundiéndolo y proyectándolo en diferentes contextos. Aquello no es de extrañar puesto que en el emergente Chile del siglo XXI aún se proporciona proyección a quienes poseen restringidas cualidades en desmedro de quienes son un aporte en diferentes áreas pero que, sin embargo, carecen de influencia política, social, económica o religiosa. Finalmente, difundir su música a través de este libro no hace más que justipreciar y atenuar la problemática antes descrita, transmitiendo su obra a las generaciones actuales y venideras.

Juan Sebastián Cayo S.
Docente

Universidad de Valparaíso
Universidad de Chile
Noviembre 2018, Valparaíso, Chile

Prologue

Examining the work of an artist is not merely an interesting challenge, it should also be adopted as a regular practice. Doing so can contribute to discussions about Chile's cultural property. In our case, the issue is more complex due to the subject of our examination —Nino García. Summarizing the foundations underlying the musician's art is a complicated endeavor.

Versatility in the arts is a sought-after commodity —attaining it is a challenge for those looking to enter the music world. In this regard, Nino García offered a wide array of possibilities within his profession. Simultaneously, a pianist, arranger, singer, producer, lyricist, director, and composer, he seamlessly switched between these activities helped by his innate ability in the musical arts.

In the area of popular music, García's songs circulated through different media during the 80s, particularly radio and television. The musician also created instrumental arrangements for a variety of Chilean performers. This earned him the reputation that allowed him to perform in a number of important stages, including as Chile's representative at the international OTI Festival in 1980 and the Viña del Mar International Song Festival of 1985. As a solo performer or as a member of the band Casablanca, he attained widespread notoriety in the world of popular music, with songs such as *Espejismos*, *A la Vuelta de la Esquina*, *Entre Paréntesis*, *Sin Razón y Desencuentro*, to name but a few. These compositions exhibit a formal structure characteristic of popular genres and a harmony that, though sometimes undergoing modulation, never strays too far from a recognizable tonal plan. The instrumental arrangements that García uses in his work provide his compositions with developmental unity by means of a fine leading of the voices. They also provide the perfect environment in which to fully appreciate its lyrics. Regarding the latter, we find in most of its popular music repertoire themes related to sweet and sour encounters. This dialectic is probably the most important feature of this genre where, through the dialogued text, a part of García's nature is displayed.

García's connection with academic music began at an early age through the study of the piano. During this time, he comes into contact with the works of Bach, Mozart, Beethoven, and Chopin, among other masters from the Common Practice Period. We would be remiss not to mention composers such as Bartók and Stravinski, which significantly influenced García's creative performance with the compositions they created during the first part of the 20th Century. Unfounded are the accusations of a "disregard for academia" since his distancing from the regular sessions of musical instruction does not necessarily involve the non-academic but more of an innate quest for academia. Under this dynamic is that in 1975 he joined the Sexteto Hindemith 76, a group formed by prominent Chilean musicians looking to perform both original and pre-existing pieces from different genres, including some from Latin America. He was the youngest of the members and worked as the performer, composer, and arranger of traditional songs. Hindemith 76, a band that delivers a fusion of traditional, contemporary, and popular music, set the right stage for García to approach those works where the parameters of rhythm and timbre are more developed. This helped him create an aesthetics that would become a key part of his contemporary musical language, influencing his later works.

A conversation about García's work would be incomplete without mentioning composer and poet Tomás Lefever. Lefever was the one who in a certain way

influenced García's creative abilities, not only as an adviser to his compositions but also as an intellectual. This had a profound effect on García, cementing an aesthetics that will ultimately help build his performance as a creator.

The present document focuses on the *Gran Sonata para violín y piano*, a piece composed in 1997 and completed in the month of September. The agility and development of the parameters of pitch and rhythm invite the listener to dive into the mind of the composer, giving the sense that García's creative ability is inexhaustible. Its multiple contrasts, intensity, and array of instruments make this piece a constant flux of ideas where every sound event unfolds freely, while simultaneously following a structural order that gives cohesion to all sections.

The motivation fueling this project is the absence of distribution and recognition of García's work (mainly his contemporary works), which remains obscure for a variety of reasons and circumstances. Thus, through the present document, we look to provide the instances to revitalize it. The support of his former partner and widow María Eugenia Zúñiga has been invaluable, having provided us with regular interviews on García's musical and human activity. She has also been so kind as to provide us with the original manuscripts that comprise the current document. María Eugenia has been in charge of maintaining the works of Nino García by keeping a personal archive with the composer's manuscripts. The archive contains most of his repertoire which we aim to popularize from now on through this work.

His untimely passing helps us paint a more comprehensive picture of the man behind the artist, the man with a critical spirit, authentic and genuine, that engaged politically with the places where he deemed correct to practice his art and social operativity.

In summary, we would like to emphasize the debt the artistic world has with the artist (and Chile in particular) in not regarding García's work as musical cultural property, in not disseminating it and in not providing different platforms for it. This is no surprise, as still in 21st Century Chile platforms are reserved for people with limited skills to the detriment of people who can make contributions to different areas, but who nonetheless wield no political, social, economic, or religious influence. Finally, raising awareness of Nino García's music through this book helps to appraise his work and attenuate the aforementioned problem, spreading his work to current and future generations.

Juan Sebastián Cayo S.
Docente

Universidad de Valparaíso
Universidad de Chile
November 2018, Valparaíso, Chile

A veinte años...

Recuerdo al escribir esto por segunda vez, veinte años después, que como dice aquel viejo tango, al parecer no son nada. Acerca de aquellos días aciagos de tristeza sin precedentes fluyendo a raudales. Recuerdo a Tomás en casa, estudiando día y noche, conversando conmigo recogiendo y analizando detalles de sus escritos, todo a mano, entregármelos para luego ir dictando frase a frase mientras en una vieja máquina de escribir prestada por una vecina, me permitía teclear letra a letra acompañada en algunos instantes con lágrimas, caían con toda libertad en esas viejas teclas de máquina antigua, recordábamos quizá aquellos compases leves de un pasaje de la segunda sinfonía de Brahms. Era extraño, una sensación de proximidad de un irreversible destino, de incomprensible y doloroso momento que se negaba a huir.

A veinte años de rehacer estos escritos textuales de este urgente trabajo, la compañía de Tomás la recuerdo como aquel maestro tan querido y admirado por Nino. Así fue demostrado en su compañía, en el aliento anímico, espiritual y emocional de Tomás a mi persona, que en nuestros extensos momentos de trabajo el maestro sutilmente sabía sostenerme desde el lenguaje. Ese era el recurso complejo y a mano del maestro de poder recuperar mi espacio emocional tras la partida del genio. Escuchando algunas obras de grandes maestros como solíamos cotidianamente audicionar con Nino, como si fuera ese rito de escucha el alimento que nos permitía trascender en nosotros mismos, la propia vida nuestra. Una cotidianidad al compás que tuvimos con Nino de una indescriptible compenetración desde el asombro, alegre, valiente, armónico, ingenuo y atrevido a la vez. La música era, por cierto, la nave impulsora de viajes hacia lo desconocido, ahí nos comunicábamos, ahí sentipensábamos, ahí transcurría el antiguo y vernáculo fenómeno que disolvía la dualidad y la separatidad. Ese misterio de aquello indefinible y definido presuntamente en un código de cuatro letras por la especie humana: ¿amor? Ese conector que disuelve la dualidad. La utopía segundo a segundo como fuente inspiradora y armónica de percepciones próximas a una apertura en el espacio tiempo que permitía elevarse y flotar sin las paredes forzadas de pasado, presente y futuro. Quizás, la utopía como ese espacio transtemporal... la música... donde solía frecuentar misteriosos jardines de neuronas en flor y traducir en su ligera pluma notas y compases provocativos que alteran la percepción común, y el oyente e intérprete sucumbe ante lo sublime y desconocido. El mundo de Nino y el mío configuraban infinitos multiversos armónicos sucediéndose uno tras otro, en las acciones más cotidianas, el humor y la alegría impregnadas de una inocencia sutil y una entrega mutua sin precedentes, parte y todo a la vez. Como en esa vieja leyenda de Geb y Nut, flotando en las aguas de océanos cuánticos en el asombro continuo.

Tomás comprendía la sutileza de estos mundos propios nuestros, - *“Uds. Vivían en forma sonata”*,- solía decir. En aquellos días dificultosos, posteriores a la partida de Nino, junto al maestro Lefever dedicábamos largas horas a escuchar. Sabía muy bien que podía yo reaccionar sosteniendo el lenguaje, ese lenguaje en particular, que había intuido certeramente que me haría reaccionar de manera favorable. Una labor compleja en esos difíciles momentos. Largos momentos de silencio, o lágrimas irreverentes muy sutiles, todo un vacío incluso ajeno de preguntas, sólo fundidas en aquellas audiciones de conciertos y sinfonías, en donde los universos internos semejabán a una danza desenfrenada sin tregua, y con mucho silencio hacia la superficie *¿Cuál es el sentido maestro, de inhalar y exhalar?*

Desde una tristeza profunda, Tomás no sólo analizaba y estudiaba el legado, partitura tras partitura, hoja por hoja, asombrado cada vez más (comentábamos aquello), y eso me mantenía, día a día. Tomás se dio a la doble tarea de realizar estos análisis de algunas obras de cámara de Nino García, y de alimentar el aliento de aprendizaje y acompañamiento en estados desconocidos, en el que sin tardar, la presencia-no presencia de Nino ha estado acariciando mis días hasta el reencuentro. *¿y cómo sabes eso?*, preguntó un periodista inquieto alguna vez, *“simple -dije-, un amor, una conexión así, no camina de acuerdo a la vulgaridad pasajera ni a la separatividad”* contesté.

Recuerdo algunos instantes de reconstrucción de lo imposible, de cómo, por ejemplo, en la obra de algún clásico autor audicionando, me permitía asomar y reiniciar tímidamente la percepción, como el asomo al paraíso de un niño asombrado ante el prodigio. Ese ejercicio era habitual y cotidiano con Nino, la música era el centro de la vida, el alimento y el generador de conversaciones entusiastas y activas. Tomás, delicadamente, reanuda provocativamente estas sesiones de audición, y de ese modo lograba lentamente arrancar y sostener algunos diálogos que iban alentándome mientras me daba la tarea de la urgencia de mostrar al mundo la belleza y finura de las joyas realizadas en la ligera pluma del genio. Al mismo tiempo, el maestro Lefever, me invitaba a presenciar conciertos en vivo en algunas conocidas salas, animando mi capacidad crítica y comentar largos momentos lo acontecido en la maestranza compositiva de la sensibilidad de los autores y de ejecución en los intérpretes.

Es tan vasta la obra de Nino, este proyecto (Fondart 1999) sólo da para cinco obras de cámara- *“Sí Tomás, -le dije- vamos a tener que llamar a este trabajo ‘aproximación’. Porque para dar a conocer y presentar esta joyería, es necesario ... ‘aproximarse’ no cree Ud?”*... Ya comenzaba tímidamente el asomo de la sonrisa, del entusiasmo, reuniones importantes con músicos notables en la escena nacional e internacional, una suerte de sumergirse en actividades dinámicas tales, que comenzaba a reanimar y despertar aquellos estados que han constituido la razón de mi ser. Dar a conocer este legado de la mano de un tiempo circular, caótico y emergente, en donde aprendí a deslizarme suavemente en este tiempo mío acá.

Cabe destacar que al tiempo de haber publicado esta obra inicial de muestra (aproximaciones a la obra de Nino García), se postuló con Tomás a otros fondos. No fue posible obtener el financiamiento para todo lo que quedaba, al menos seleccionando un par de obras más. Recuerdo que ante la insistencia de golpear puertas a aquellos que en algún otro momento golpearon las puertas de mi solidaridad, en aquellos días de canto popular con el país en la oscuridad, en donde algunos personajes ostentaban en esos momentos cargos públicos en cultura, no tenían la disposición y no volvimos con Tomás a realizar la tarea completa como hubiese sido posible. Lo intentamos una y otra vez, diferente hubiera sido, si se hubiese contado con la autoestima y la inteligencia de administraciones de valorar, como corresponde, un legado de esta inusual naturaleza. Obras de un artista nacido en el puerto de nuestro querido Valparaíso. Recuerdo haber mencionado a algún periodista, *-¿¡Cuántas veces ha de suicidarse un genio en este país para lograr ser seleccionado en un fondo y concluir la puesta en escena completa de su obra!?* Largos trayectos hasta estos días, estudios en programas de magíster y doctorado sin ningún financiamiento, la impronta de luchar por lo que se ama es así. En fin, ya con la voz autorizada académica tampoco es sencillo, de todos modos existe riqueza de experiencia y aprendizajes, mutando estados internos para transitar en la espiral dinámica del mundo de la vida. Actualmente, son jóvenes de otras generaciones quienes inesperada, alegre, sorpresiva, sensible e inteligentemente, (con mayor capacidad y nuevas tecnologías) quienes muestran

el interés de conocer detalles e interpretar la obra de Nino García. Pareciera el tiempo juega una suerte de performance rizomática en otro tiempo, que es éste y otros posibles por venir. Y bien, estoy aquí para eso, el legado consiste en heredar a las nuevas generaciones de composiciones del maestro García.

En aquellos días de redacción de los textos de *“Aproximación...”* Tomás infatigablemente a mi lado trabajando, acompañando mi objetivo intransable de mostrar con furia y empeño al menos cinco diamantes pertenecientes a un cofre fastuoso de piedras preciosas, compás a compás, forjadas desde la intuición del genio y, por supuesto, sin piano alguno. Era muy asimétrica mi reacción y desempeño diario, se confabulaba y expresaba el silencio y la pasión, silenciando a todo aquello que tuviese que ver con la realidad inmediata, pero al mismo tiempo, una furia sin precedentes. Un empeño incendiario de querer mostrar de cómo es posible que un genio no esté, que el Estado haya tenido desmedida desprotección hacia el arte y la sensibilidad. Tomás recogía estos momentos de dicotomía existencial y continuaba trabajando. Orientaba una vida humana y a la vez analizaba los textos que yo guardaba (y guardo) en tiempos de vulgaridad mediática. Textos y partituras como si hubiesen sido escritas desde una percepción refinada de otras dimensiones, de otros mundos desconocidos, ejercicio que sólo un genio puede asomar y traducir en su pluma leve. Y no me equivocaba, nada fácil la compleja tarea de intentar comprender qué fue lo que Nino García establece en esas partituras, qué significa y qué quiere decirnos. Con un discurso audaz y valiente, cual si hubiera sido dictado incomprensiblemente desde lo alto, como bien dice Tomás. En nuestro hogar sólo pude conseguir, cantando en lugares públicos y juntando peso a peso, un piano arrendado el último mes de Nino en su tránsito en esta vida, a Omar Rivoira, que entendía muy bien a quien estaba arrendando esa nave. En ese único y último mes, en que ya había concluido sus escritos, el piano sonaba para escuchar entre otras ejecuciones y juegos musicales, retomaba en gran parte del tiempo, la Sonata “Los Adioses” de Beethoven. Nunca escuchó sus propias obras, nadie acudió, el desprecio no era únicamente del sistema carente de toda inteligencia, sino de seres que no acudieron, quizá por falta de tiempo, quizá por tratarse de un sector de la zona sur de la ciudad, quizá, y vaya a saber cuáles fueron los motivos. Nuestro hogar permitió ser testigo de obras extraordinarias. Otra vez en la historia de la humanidad un genio se dormía sobre las teclas de un piano, en este caso de visita breve. Recuerdo, me dijo – *“¿recuerdas mi ‘Tango del Cerro Alegre’ y ‘Piazzolada’ con el Hindemith?, toda esa producción son como rondas infantiles en comparación a estas últimas cosas...especialmente mi Sonata para violín y piano, por ello le puse ‘Gran Sonata...’ Mira, escucha el piano, aunque esto es un todo con el violín... como nosotros jajaja, mira”*, y me mostró algunos pasajes. La belleza y el misterio se convertían en un análogo del universo o de quién sabe qué multiversos. Allí, en ese hogar refugio nuestro. En aquel lugar las partituras descansaban en una soledad que bien podía emanar un frío que helaba el alma del genio, pasos y sentires que hubiésemos querido recibir y compartir de seres muy queridos. La ausencia golpeó fuerte en las sienes del maestro, y así lo deja por escrito.

La casa continuaba muda, con las paredes intervenidas en graffiti hechos por Nino. Entre paredes de rojo colonial y blancas, con vidrios de figuras femeninas en vitrales realizadas por mí, que dejaban ver la luz bifurcada en diversas coloraturas. En medio de enormes cojines con figuras bordadas de notas musicales, fotos o retratos de grandes maestros de la música, sacados de revistas de música, una pared mediana de cortinajes negros emulando un escenario. Jugábamos a inventar cosas. Ángeles de cerámica regordetes y dorados en las paredes, como un extraño contraste a esa decoración caótica que se recreaba sola, al parecer. Y las paredes con frases provocadoras como *“este es el punto...”*

Ser o no Ser; esa es la...”, replicaba yo, *¡Hamlet vive!*, entre otros. “*La democracia es el insomnio de las dictaduras...*” “*María...pasa...*” “*I’m fucking death*”. Muchas frases que dejaban ver las paredes de la casa, eran espacio de transgresión, provocación y frases o mensajes amorosos e ingeniosos. Muchas veces pinté de nuevo esas paredes y volvíamos al rito de escribir en ellas riendo estridentemente. Con Ulises y Dionisios, nuestros gatos azabache, desplazándose o durmiendo a mi lado. Ulises partió un tiempo breve después intentando encontrar a Nino y no hallarle, luego le siguió su hermanito Dionisios que me acompañó un año más. Leonora la bella, heredera de Barbara Agnes y Barbara Egmont, cuya belleza notable nos recordaba a Leonora de la ópera de Beethoven, única por lo demás, “Fidelio”...me dejó un sólo heredero llamado en justicia, por esa obra única de Beethoven, por supuesto. Estaba ahí una fuente en medio del patio que servía de bebedero de pájaros curiosos o de inodoro de gatos “helénicos”, mencionados posteriormente así por Tomás. Con jardines generosos, un membrillar grande, que en sus floraciones perfumaba y acariciaba desojando bellas flores que caían sobre los cabellos de quienes estaban debajo.

Esas eran las tardes que reunían a *La Colorina* y Tomás, acompañando, animándome, cuidándome, riendo y conversando como adolescentes entusiasmados en medio de fogosos acuerdos y desacuerdos, bendiciendo y maldiciendo. Siempre con mucha pasión y en estado alerta y de asombro, pendientes de cada detalle de mis actos y conversaciones. Por supuesto, en ese mundo que habíamos construido con Nino, habitando una estética tan atípica como sus moradores, un mundo que había quedado en total silencio para mí.

Hoy, veinte años después, desde otro lugar, recuerdo a Tomás con todo el cariño y la gratitud que un ser humano puede sentir en lo más profundo del ser. Recuerdo imágenes, momentos en que la compañía dulce también presente y prolongada de otro ser colosal que me entregaba sin precedentes su cariño incondicional y consuelo maternal. Aquella mujer tan temida por su franqueza y tan dulce conmigo, ella, *La Colorina*, Stella Díaz Varín, la muy hermosa adorada de los iconos de la poesía y las letras en nuestro país, ella quien también sabía de marginaciones. Ambos a mi lado, estaban algo así como una madre y un suegro, tal como si hubieren sido configurados en dimensiones extrañas e inexplicables que constituyeron el escudo de una auténtica familia para mí, en el acompañamiento atípico en medio del caos, la emergencia y la urgencia. Ahí, Stella, mientras preparaba todos los días el almuerzo improvisado entre tan atípicas conversaciones deambulaban sus amigos escritores, sus enojos por discriminaciones en su época (bella, inteligente y autónoma -un pecado en nuestros días- no por nada los jóvenes de hoy la denominan la poetisa punk, para mí...sí claro, pero también una madre dulce y preocupada). En la tarde del mismo día que Nino abre la puerta para avanzar decididamente a otros mundos, Stella llega esa noche, se queda conmigo, pese a su salud afectada, le dije “*Stella, me quedo a dormir aquí, debajo del piano, donde partió algunas horas Nino, y me extraña*” – dije –, “*¿sabes? Nunca íbamos solos a ninguna parte, siempre en todo y todas las situaciones, siempre juntos, bueno, esta vez quiso ir solo por primera vez y yo me quedo a dormir debajo de este piano que arrendé hace como un mes...necesito algunas respuestas y tomar algunas decisiones*” dije- “*¡No, te levantas, te lo ordeno!*” - dijo Stella con su voz de trueno, – “*¡No,- respondí!*” – ella replicó – “*Espero se vaya toda esta gente y me dormiré aquí*”. Stella, tornando su voz dulce que yo bien conocía, me abraza y me dice, “*Está bien, pero sólo esta noche, y yo me recostaré contigo aquí mismo.*”

Mañana te levantas, ¡hazme caso!”. Ahí dormimos en las huellas de ese viaje, debajo de las cortinas negras y debajo del piano a un costado. Stella y yo, Leonora, la bella, a los pies. Al día siguiente en un sol de verano que no alumbraba para mí, Stella hace un desayuno con café, leche y pasteles que ella misma había ido a comprar antes que yo despertara. Y ahí se quedó, en esa casa extraña para todos. Largo tiempo, mucho tiempo, meses, iba de cuando en vez a su casa a ver cómo estaban las cosas. No muy distintas, también Stella tenía grandes precariedades y desprecio de las momias de mármol de la literatura chilena que ella no quería. Al salir, (se quedó conmigo un tiempo largo) me encargaba a Lefever, que había llegado algunos días después. Decía cada vez que salía, y también cuando me observó sonreír y regresar a su casa, siempre con su voz característica, -“*Cuidala y preocúpate de que coma, deje almuerzo, ya vengo*”- Le escuché decir a Lefever en más de alguna vez, “*La sublime tristeza de esta joven es comparable a la de Ofelia de Hamlet*” - “*Sí, puede ser*, - contestó ella - *¡pero se va a levantar de esto, ya verás! Es como yo, ella tiene coraje, ha sido siempre muy fuerte y muy valiente, por ahora acompañar*” - ordenó. Acto seguido, Stella envía al maestro de compras y encargándole algunas cosas a un negocio de abarrotes cercano - “*Ab, y tráeme un tetra también*”, riendo - “*Stella, por favor*”- decía el maestro de origen irlandés dirigiéndose al negocio de la esquina. Por esa calle que actualmente se llama Calle Central Nino García.

El Maestro Lefever y la poetisa de fuego, ambos en cita espontánea, procuraron por largo tiempo aquel aliento de alma a alma sin precedentes. Aliento de grandes seres sonriendo y acompañando, y ya traspasando este tiempo, ellos, en alguna esquina de esos barrios de la eternidad, continúan en mí, alentando el motivo y sentido de mi vida. Cuidando como he podido el legado, como me encargara Nino. Gestionando en medio de océanos burocráticos para en un momento anhelado mostrar toda la música y la creación del genio amado y amante. Así ha sido, es y será.

**María Eugenia Zúñiga U.
2018, a veinte años después**

Aproximación a la música de Nino García

(Texto contenido originalmente en la publicación en disco compacto)

Puede haber ocurrido muy probablemente al terminar la primavera o al comenzar el verano, no mucho antes de la Navidad de 1974 cuando Nino García hizo su aparición en mi vida. Él solo, llenando todo el espacio de mi lugar de trabajo y trayendo bajo el brazo algunos volúmenes con obras de Beethoven en versiones para piano solista, y la respectiva reducción para un segundo piano con la parte de la orquesta más otro volumen con las sinfonías para piano a cuatro manos. Frente a la belleza de sus dieciséis años, la voz con que entona su discurso surge en perfecta armonía con el dinamismo siempre tan particular de sus gestos y movimientos. Todo revela en él algo así como una experiencia de vida bastante mayor de la que podía esperarse en un ser tan temprano; aún de uno tan atípico como Nino García.

-Maestro- me dice - ¿le molestaría escucharme al piano un momento? Tengo el mayor interés de conocer su opinión con respecto a su manera de interpretar estas partituras. ¿Puedo?

-Sin duda que me encantará, así es que ¡Adelante Artista! El piano es todo tuyo.

Y en efecto, los hechos demostraron que mi entusiasta invitación no eran sólo un puñado de palabras amables porque en unos pocos segundos, el músico y el piano se habían fundido en un solo todo, en un solo acuerdo irreductible, tan elocuente que en forma súbita se rasgó el velo quedando al descubierto el prodigio. Algo semejante a una prisa alimentada sin cesar por una interioridad hiperlúcida le imponía a su quehacer ese sello único e imposible de olvidar, por la escasa frecuencia con que dicho rasgo se presenta en nuestro medio local. Pero lo que por sobre todas las cosas necesito destacar, se concreta en mi mente como una noción de “algo más” que Nino le agrega a la partitura durante el ejercicio de la lectura de los signos escritos: Una suerte de vértigo en los Allegros como el de ponerles alas al canto. Un algo más, que el simple pulso indicado por el metrónomo. Un “algo más” que nos anuncia que ya no hay tiempo que perder porque el plazo se agota y no se puede partir así no más hacia lo desconocido sin antes haber dado testimonio de una revelación que por lo mismo es única e irrepetible.

Debe haber sido por allá por los años 93 ó 94 que les volví a ver. Yo venía de la radio de la Universidad de Santiago de Chile y por esa razón me encontré con ellos, como al llegar a Matucana. Pero no es tan importante el dato, como lo es el hecho mismo del reencuentro. Nos habíamos topado por ahí, en algunas ocasiones no siempre favorables, hasta que por fin los tengo frente a mí, a Nino y María Eugenia. Y hablo de manera explícita, no de mi reencuentro con Nino García, sino de cuando los vuelvo a ver a ellos dos, porque al contemplarlos descubro que el uno y el otro son como dos partes de un mismo todo y así había que entenderlo sin vacilaciones. Los hechos iban a demostrarlo sin mucha tardanza, ya que esta obra que hoy entregamos a la consideración pública de nuestro país, nunca habría llegado a ser si el amor, el espíritu y la generosidad sin límites de una mujer excepcional no lo hubieran hecho posible.

Así como todo lo que Nino García vivirá en adelante, desde su aparición en el escenario de la música popular, como una “estrella” de la canción latina hasta su música de concierto de la década de los noventa, todo estará traspasado por el sentimiento de emprender una carrera contra el tiempo, como condición indesmentible que marcará su vida breve, tal como si la porfía de un destino que no conoce el perdón presidiera todos los pasos de su existencia precaria y

también los instantes tan dichosos como fugaces de su éxito. Y así cuando todo hace presentir que sus excepcionales dotes creadoras le abrirán las puertas de un triunfo sin precedentes, el infortunio que no tarda en llegar, destruye sin encontrar resistencia el esplendor efímero de un sueño que no tenía como ser compartido por una sociedad despojada de su tradición y por esto, sin raíces suficientes como para decodificar aquellos mensajes que vienen de lo alto.

Tomás Lefever Chatterton

Gran Sonata para violín y piano

Compuesta en Septiembre de 1997, esta verdadera gran sonata comparte con la Sonata para Violoncello y Piano ese espacio en que la energía creadora de Nino García alcanza quizá el punto más alto de su maestría como compositor, aún cuando en el resto de su obra de cámara registrada hasta ahora, el nivel del conjunto alcanza ya una considerable altura artística. En la portada del título, aparte de la anotación de los cuatro movimientos de la obra, se puede leer la siguiente nota: “dedicada con amor y ternura a mi perrita Bárbara Egmont, (cuyo último aliento coincidió con el último compás de la copia del violín) y a la violinista mi hermana Deli García”.

En general, (y como se puede apreciar en todas las sonatas de Nino García), al Allegro inicial bitemático de la Gran Sonata para violín y piano, se inicia con una exposición de los temas, que no se aparta sustancialmente de la forma clásica de Mozart y Beethoven. En cambio el desarrollo por el contrario de la presentación de los temas, muestra una tendencia irrenunciable hacia la búsqueda de contrastes y variaciones con tal obsesión por los cambios, que logran por momentos ocultar la presencia del tema central que no pocas veces (en el transcurso de la sección) se funde con las voces secundarias a causa de la densidad y exuberancia de los episodios donde el contrapunto se espesa dando lugar a verdaderos “clusters” donde la armonía resultante es la encargada de privilegiar la propuesta tonal de Nino García, al borde de un atonalismo, aún más real que el que podemos registrar en los cuartetos y sonatas para violín de Béla Bartók.

La reexposición se abre con el motivo principal de A expuesto por el violín, el que se complica en una variación estrecha de dos compases que reexpone el mismo motivo del violín y que por fin se orienta hacia un punto de carácter dominante en un Si Mayor, rematado por una pausa de 3/8 sfz. Un nuevo motivo (Cantánbile) en el registro más grave del piano, expone una especie de invención, en la que luego se hará presente el violín a través de un pasaje de transición que reconfirma la idea propuesta a partir del compás 131 que conducirá el conflicto hasta la reexposición propiamente tal en que el motivo principal del movimiento regresa a su estado original. La sorpresa, sin embargo, se da cuando aparte del regreso del motivo, el resto de la sección aparece como un nuevo desarrollo en el que participan los incisos A y B en crescendo hasta que una coma de suspenso que se resuelve en una fuga a cuatro voces, pero que sólo abarca la exposición

de aquella, esto es las cuatro entradas del sujeto donde después de la cuarta y última de ellas se escucha el motivo principal del tema A ahora en Si Mayor a lo que sigue por último el pasaje denominado Presto, que no es otra cosa que la Coda de todo el movimiento; la que luego de trabajar con incisos del tema A en sus fases ascendentes y descendentes hasta un piano súbito rallentando hasta un calderón, se precipita hasta un prestísimo de los cuatro compases finales de Allegro con Fuoco.

El Adagio con sentimiento, es una doble canción A+B. La primera canción da lugar a dos frases: la primera de 10 compases, que se repite en una segunda vuelta de 12 a la octava alta, a cargo del violín. La segunda frase que se inicia con anacrusa en el compás 22, se extiende a través de ocho compases en la forma de un antecedente que da lugar a una figura ascendente que concluye en un calderón. Un segundo pasaje más extenso basado en el primer inciso de la frase, ornamenta la idea utilizando algunas figuras de mayor intensidad lírica o posibilidades de lucimiento tanto en el piano como en el violín. La reexposición trabajada mediante un tratamiento sincopado de la figura ascendente, aprovecha también los elementos de intensidad lírica y lucimiento instrumental del pasaje anterior. Igual que en la exposición, la primera frase se repite en la octava alta en la segunda vuelta, ahora sobre un bajo en grupo de tresillos y seisillos de pedal sobre la nota La 2 al que sigue en pianísimo un pasaje de cuatro compases sobre el primer inciso de la segunda frase. La canción B, presenta un carácter más sereno que A, aún cuando en su regreso a la primera canción, la complejidad creciente de los parámetros, las sombras vuelven a ocupar el espacio del mismo modo que al inicio del adagio. La reexposición final de la canción A, va sufriendo un estrechamiento del diseño original hasta la reaparición de la figura sincopada ascendente (y esta vez también descendente) en pianísimo, inversamente a las largas notas finales del violín que asciende hasta un La sobreagudo.

El Scherzo constituye el momento más luminoso y lúdico de toda la Sonata. Un juego misterioso ocurre en este espacio, donde las medidas de 5/4 y 3/4 son objeto de la rara variabilidad de los metros: a la combinación de cinco compases de 5/4 y tres de 3/4. Sigue una fórmula simétrica de 4 compases por medida, que se repite una vez más. A continuación, el juego elige la combinación de un compás de 3/4, uno de 4/4 y seis de 5/4. Para completar el Scherzo se combinan tres medidas de 3/4 y cuatro de 5/4. Muchas imágenes danzan impulsadas por el movimiento de los sonidos y el vértigo provocado por la asimetría de los tiempos fuertes, hasta que un motivo de corcheas que se desplaza desde el piano al violín y de este nuevamente al piano genera la resolución final del Scherzo.

El Trío, escrito integralmente en 3/4, presenta en el piano una figura rítmica que se mantiene “imperturbable” durante 16 compases. A partir del quinto compás de dicha figura, el violín expone un motivo cantáble de 4 compases, el que después de un grupo de corcheas en pizzicato que se repite, se volverá a escuchar, ahora con una reiteración del último inciso, para concluir con un nuevo motivo de violín en pizzicato y con regreso a la figura rítmica del piano más un inciso del diseño de corcheas del violín, y finalmente imitado en el registro medio del teclado. Da Capo al Fine.

El cuarto y último movimiento Rondó Allegro - Finale Presto, concuerda con el modelo de forma rondó-sonata bitemático (exposición) de A+B, desarrollo

y reexposición de A+B y los episodios que pueden aparecer entre los temas. El tema principal A, eminentemente rítmico, está basado en un motivo de 4 compases que crece de modo progresivo por variación y animación de la figura rítmica. La exposición del motivo de 4 compases, sufre cuatro fases de variación, completando así 20 compases que se articulan enseguida con un pasaje también de 4 que lo une con el tema B, el que hace su entrada con una anacrusa de tresillo, figura que predomina en la mayor parte del tema referido. El desarrollo sobre el motivo principal del tema A se caracteriza por su contrapunto estrecho de estilo imitativo, a la manera de un canon pero limitado a la sola exposición del sujeto. Una segunda exposición del sujeto, esta vez al tono quinto de la primera conduce a un pasaje con incisos que recuerdan con insistencia la preponderancia rítmica de A, alternados con compases de tresillos que son típicos del diseño de B; y de nuevas presencias de A, hasta la entrada de la frase cantáble presentada por el piano solo y compases más adelante entonada por el violín hasta un suspenso de calderón. Un pasaje a tempo en pianísimo de 4 compases en crescendo hasta fortísimo nos conduce a la reexposición, en la que el motivo principal de A es enunciado al unísono por el violín y el piano, a lo que siguen cuatro réplicas alternadas entre ambos instrumentos sobre el motivo de A y en seguida el pasaje con la frase introductoria de 4 compases que provoca el intenso contenido del tema B, concentrado en seis compases de máxima agitación que preparan el punto de mayor suspenso de todo el movimiento luego del cual se precipita el Finale Presto: una arrebatadora tocata en movimiento permanente y perpetuo. Una Coda que se retroalimenta de su puro impulso como decir de su exclusiva naturaleza; semejante a un sistema de sistemas que trabaja como un orden libre y autónomo, dando lugar a una cadena de acontecimientos articulados mediante partes, incisos, motivos, frases, párrafos, materias y capítulos de una historia narrada mediante un código de sonidos ordenados a través de un arte que el espíritu de las cosas como mensajes que nos hablan del sentido de la vida, para así saber que ni siquiera una sola brizna se perderá.

Nueve compases de preludio que se reiteran, preparan la atmósfera con que estalla la tocata, en su carrera hacia el silencio final; con una pausa general de dos tiempos que dan inicio al pasaje indicado como “misterioso”, donde el violín después de su pizzicato del compás 29 introduce un inciso en trémolo, que luego se extiende al piano para así explotar como el motivo final de la Obra.

Tomás Lefever Chatterton

« GRAN SONATA »

para Violín y Piano


NINO GARCÍA

9/97

dedicada con amor
y ternura a mi herita
Barbara Egmont, (cuyo último
aliento coincidió con el último
compás de la copia del Violín).-

Nino

y a la violinista,
mi hermana Pell García .-

1º Allegro con fuoco

2º Adagio

3º Scherzo - (Allegretto)

4º Rondo, Allegro,
finale PRESTO

Gran Sonata

para violín y piano

Nino García (1997)

Allegro con fuoco

Violín

ff

Piano

ff

Vln.

poco dim. *f*

Pno.

poco dim. *f*

Vln.

cresc.

Pno.

cresc.

Allegro con fuoco

10

Vln. *p subito* *molto* *f*

Pno. *p subito* *molto* *f*

13

Vln. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Pno. *cresc.* *sfz* *sfz*

16 *8va*

Vln. *8va*

Pno.

Allegro con fuoco

19

Vln.

Pno.

ff sempre

sfz

dim.

22

Vln.

Pno.

8^{va}

8^{vb}

25

Vln.

Pno.

(8)

8^{vb}

Allegro con fuoco

28

Vln.

Pno.

dim.

dim.

31

Vln.

Pno.

intenso

dim.

pp

34

Vln.

Pno.

pp

mp

Allegro con fuoco

37

Vln.

Pno.

dim.

mp

ff

41

Vln.

Pno.

mf

p espressivo

ff

45

Vln.

Pno.

cresc.

mf

tr

Allegro con fuoco

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 49-52. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte), and articulation like *tr* (trill). The Violin part features a melodic line with a trill in measure 50 and a triplet in measure 51. The Piano part provides harmonic support with chords and a trill in the bass line in measure 50.

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 53-55. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. Measure 53: Violin has a whole rest, followed by a quarter rest, then a dotted half note chord of F#4 and C#5. Piano has a quarter rest, followed by a dotted half note chord of F#4 and C#5. Measure 54: Violin has an eighth-note triplet descending from B4 to G#3, marked with a hairpin crescendo. Piano has a quarter note chord of F#4 and C#5, followed by a dotted half note chord of F#4 and C#5. Measure 55: Violin has a quarter rest, followed by a dotted half note chord of F#4 and C#5, marked with a hairpin crescendo. Piano has a quarter rest, followed by a dotted half note chord of F#4 and C#5, marked with a hairpin crescendo.

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 56-60. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 56 starts with a treble clef for the violin and a grand staff for the piano. The violin part features a half note chord (F#4, C#5) followed by a half note chord (F#4, C#5) with a 'port.' (portamento) marking. The piano part features a half note chord (F#4, C#5) followed by a half note chord (F#4, C#5). Measure 57 continues the violin part with a half note chord (F#4, C#5) and a half note chord (F#4, C#5). The piano part features a half note chord (F#4, C#5) followed by a half note chord (F#4, C#5). Measure 58 continues the violin part with a half note chord (F#4, C#5) and a half note chord (F#4, C#5). The piano part features a half note chord (F#4, C#5) followed by a half note chord (F#4, C#5). Measure 59 continues the violin part with a half note chord (F#4, C#5) and a half note chord (F#4, C#5). The piano part features a half note chord (F#4, C#5) followed by a half note chord (F#4, C#5). Measure 60 continues the violin part with a half note chord (F#4, C#5) and a half note chord (F#4, C#5). The piano part features a half note chord (F#4, C#5) followed by a half note chord (F#4, C#5). The score includes a 'rit.' (ritardando) marking in measure 59.

* Las apoyaturas se han conservado en el lugar original donde el compositor lo ha dispuesto. (N.del E.)

Allegro con fuoco

59 *a tempo* pizz. *mf* arco *f* pizz.

Pno. *a tempo* *p* *staccato* *8vb* *f*

62 arco *mp* pizz.

Pno. *ff* *p subito*

65 arco *f sfz* pizz. *p subito*

Pno. *molto* *f sfz* *p subito*

Allegro con fuoco

68

Vln. arco *ff* pizz. *f*

Pno. *ff* *f*

8^{va}

8^{vb}

71

Vln. arco *molto sfz*

Pno. *molto sfz*

(8)⁻

74

Vln. *marcato ff*

Pno. *marcato ff*

8^{vb}

Allegro con fuoco

77

Vln.

mf *cresc.*

Pno.

mf *cresc.*

79

Vln.

f *8va*

Pno.

f *(cresc.)*

81 (8)

Vln.

fff

Pno.

cresc. *fff* *p*

Allegro con fuoco

84

Vln. *fff* *fff*

Pno. *fff* *p* *fff* *p molto*

8^{vb}

88

Vln. *ff*

Pno. *ff* 8^{va}

91

Vln. *dim.*

Pno. *sfz* *dim.* (8)

Allegro con fuoco

94

Vln.

Pno.

8^{vb}

97

Vln.

mf *lirico*

Pno.

mf

8^{vb}

101

Vln.

f

Pno.

f sfz

sfz

Ped.

Allegro con fuoco

105

Vln.

Pno.

sfz

mf

mf

Ped.

Measures 105-107. Violin part: measure 105 has a grace note and eighth notes, measure 106 has a half note, measure 107 has a half note. Piano part: measure 105 has a forte dynamic (sfz) and a half note, measure 106 has a melodic line, measure 107 has a melodic line. Pedal point is marked in the bass. Dynamics include mf and sfz.

108

Vln.

Pno.

ff

ff

3

Measures 108-110. Violin part: measure 108 has a half note, measure 109 has a half note, measure 110 has a half note. Piano part: measure 108 has a half note, measure 109 has a half note, measure 110 has a half note. Dynamics include ff and sfz.

111

Vln.

Pno.

Measures 111-113. Violin part: measure 111 has a half note, measure 112 has a half note, measure 113 has a half note. Piano part: measure 111 has a half note, measure 112 has a half note, measure 113 has a half note.

Allegro con fuoco

114

Vln. pizz. arco

Pno. marcato

117

Vln. dim.

Pno. dim. (dim.)

121

Vln. ff

Pno. p ff

Allegro con fuoco

124

Vln.

Pno.

==

127

Vln.

Pno.

sfz

sfz

==

130

Vln.

Pno.

p cantabile

==

Allegro con fuoco

135

Vln.

Pno.

139

Vln.

Pno.

(fraseo)

143

Vln.

Pno.

mp

Allegro con fuoco

147

Vln.

Pno.



151

Vln.

cresc.

Pno.

cresc.

v



155

Vln.

marcato y apasionado

Pno.

marcato



Allegro con fuoco

159

Vln.

Pno.

163

Vln.

Pno.

ff

8

8^{va}

166

Vln.

Pno.

poco rit.

8^{va}

3

3

3

3

Allegro con fuoco

168 *a tempo*
pizz. *f* arco

Vln.

Pno. *a tempo*
f 8^{va}

171 *intenso* 3

Vln.

Pno. *intenso* *brillante* 8^{va}

174 3 3 3 3 3 *p subito* *cresc.*

Vln.

Pno. 3 3 3 *p subito* *cresc.*

Allegro con fuoco

177

Vln. *molto* *fff* *8va*

Pno. *molto* *ff* *fff* *8va* *8vb*

180

Vln. *p* *mf* *poco cresc.*

Pno. *pp* *mf* *dim.*

184

Vln. *cresc.*

Pno. *p*

Allegro con fuoco

188

Vln.

mp

Pno.

mp

ff

192

Vln.

mf *cresc.* *f*

Pno.

mf *cresc.* *ff con furia* *f*

ff *8vb*

196

Vln.

Pno.

expressivo

Allegro con fuoco

200

Vln. *ff*

Pno. *ff*

8

3

203

Vln. **Fuga a 4 voces**

Pno. **Fuga a 4 voces**
f marcato

206

Vln.

Pno.

Allegro con fuoco

209

Vln. *f marcato*

Pno.

212

Vln.

Pno. *tr*

8^{va}

215

Vln.

Pno. *tr*

Allegro con fuoco

218

Vln.

Pno.

221

Vln.

Pno.

224

Vln.

Pno.

8^{va}

tr

Allegro con fuoco

226

Vln.

p

Pno.

p celestial



230

Vln.

Presto

mf

Pno.

Presto

mf



233

Vln.

molto cresc. - - - - -

Pno.

molto cresc. - - - - -



Allegro con fuoco

235

Vln.

(molto cresc).

Pno.

(molto cresc).

237

Vln.

ff

Pno.

ff

8^{va}

240

Vln.

Pno.

(8)

Allegro con fuoco

243 *rall.* - - - - -

Vln. *p subito* **Prestissimo** *fff*

Pno. *p subito* **Prestissimo** *fff*

246

Vln. *sfz*

Pno. *sfz*

Adagio

Con sentimento

Violín

mp legato

Piano

p legato



5

Vln.

Pno.



9

Vln.

cresc.

p *cresc.*

Pno.

cresc. legato

p *cresc. diáfano*

Adagio

12

Vln.

Pno.

Measures 12-14. Violin part: Treble clef, key signature of three flats. Measure 12 starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a half note Bb4. Measure 13 has a half note C5, followed by a quarter note D5, then a half note E5. Measure 14 has a half note F5, followed by a quarter note G5, then a half note A5. Piano part: Treble and bass clefs. Measure 12 has a half note G3, followed by a quarter note A3, then a half note Bb3. Measure 13 has a half note C4, followed by a quarter note D4, then a half note E4. Measure 14 has a half note F4, followed by a quarter note G4, then a half note A4. There are triplets in measures 13 and 14.

15

Vln.

Pno.

tr

mf

ff

8va

Measures 15-17. Violin part: Treble clef, key signature of three flats. Measure 15 starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a half note Bb4. Measure 16 has a half note C5, followed by a quarter note D5, then a half note E5. Measure 17 has a half note F5, followed by a quarter note G5, then a half note A5. There is a trill in measure 15 and an octave shift to 8va in measure 17. Piano part: Treble and bass clefs. Measure 15 has a half note G3, followed by a quarter note A3, then a half note Bb3. Measure 16 has a half note C4, followed by a quarter note D4, then a half note E4. Measure 17 has a half note F4, followed by a quarter note G4, then a half note A4. There are triplets in measures 16 and 17.

18

Vln.

Pno.

Measures 18-20. Violin part: Treble clef, key signature of three flats. Measure 18 starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a half note Bb4. Measure 19 has a half note C5, followed by a quarter note D5, then a half note E5. Measure 20 has a half note F5, followed by a quarter note G5, then a half note A5. Piano part: Treble and bass clefs. Measure 18 has a half note G3, followed by a quarter note A3, then a half note Bb3. Measure 19 has a half note C4, followed by a quarter note D4, then a half note E4. Measure 20 has a half note F4, followed by a quarter note G4, then a half note A4. There are triplets in measures 18 and 19.

Adagio

21

Vln.

Pno.

mf

24

Vln.

Pno.

pizz.

8va

3

6

6

27

Vln.

Pno.



arco

4

3

*

fff

*  en vez de  por la libertad y anacronismo de la apoyatura.

Adagio

31 *a tempo*

Vln.

Pno.

f *articuladísimo y pesante*

f

V

34

Vln.

Pno.

f

f

37

Vln.

Pno.

ff

ff

6

6

6

6

3

Adagio

39

Vln.

Pno.

6

8^{va}

41

Vln.

pizz.

pp

Pno.

pp legato

8^{va}

6

44

Vln.

pizz.

Pno.

mf legato

5

tranquilo

Adagio

47

Vln. arco

Pno. *mf*

50

Vln. *leve gliss*

Pno. *mp*

mf *simile*

53

Vln. *dim. - - - - - poco - - - - - a. - - - - -*

Pno. *dim. - - - - - poco - - - - - a. - - - - -* l.v.

6 6 6 6 6 6

8^{vb}

Adagio

56

Vln. *- - - poco*

Pno. *** 8va (l.v.) loco*

- - - poco

(8)

loco

59

Vln. *mp*

Pno. *pp cresc. mp (exacto)*

63 *poco rit.* a tempo*

Vln. *p*

Pno. *poco rit.* a tempo 8va*

legato sereno

*Es fundamental mantener intransigentemente el mismo tempo para que esta parte "mayor-tonal" surta el efecto deseado.-

** Arpeggiar lentamente con la izquierda, o con ambas manos en simultáneo.- Optativo

Adagio

67

Vln.

poco cresc.

Pno.

(8)

poco cresc.

70

Vln.

mp

Pno.

pp subito

mp

73

Vln.

6

Pno.

mp

6

Adagio

76

Vln.

Pno.

mf

3

79

Vln.

Pno.

cresc.

mf

12

3

6

81

Vln.

Pno.

p

(marcato) *dim.*

senza rit.

tr

3

3

Adagio

84

Vln.

tr

pp

Pno.

pp

(tr)

8^{vb}

87

Vln.

p

Pno.

p

3

8

90

Vln.

cresc.

Pno.

cresc.

Adagio

93

Vln. pizz. *mp*

Pno. *mp*

Measures 93-94. Violin part: measure 93 has a whole note chord; measure 94 starts with a pizzicato figure (quarter notes) and continues with a half note. Piano part: measure 93 has a whole note chord; measure 94 has a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand.

95

Vln. *rit.* *A tempo* arco *cresc.*

Pno. *rit.* *A tempo loco* *cresc.*

8va

Measures 95-96. Violin part: measure 95 has a half note with a ritardando marking; measure 96 starts with an A tempo section, marked arco and crescendo. Piano part: measure 95 has triplets of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand, with an 8va marking; measure 96 has a crescendo marking and a half note in the left hand.

97

Vln. *f* *sfz*

Pno. *f* *sfz*

Measures 97-98. Violin part: measure 97 has a half note with a forte marking; measure 98 has a triplet of eighth notes with a sfz marking. Piano part: measure 97 has a half note with a forte marking; measure 98 has a half note with a sfz marking.

Adagio

99

Vln.

ff

mf

dim.

Pno.

ff

sfz

sfz

mf

dim.

102

Vln.

p

dim. poco a poco

pp

Pno.

p

dim. poco a poco

pp

106

Vln.

(muriendo)

Pno.

(muriendo)

Ped.

Scherzo

Allegretto

Vln. *p*

Piano *p*

cresc.

tr

Vln. *p*

Pizz. arco

Pno. *p*

Vln. *f* melodioso

8va

5

Pno. *f*

Scherzo

10 (8) loco

Vln.

Pno.

ff

ff

pizz.

6

8^{va}

13

Vln.

Pno.

arco

mf

mf

staccatto

dolce

17

Vln.

Pno.

f cantabile

f

marcato

Scherzo

20 pizz. arco *ff* *legato* 8^{va}

Vln.

Pno.

23 (8) loco 8^{va} loco

Vln.

Pno.

26 pizz. arco *poco rit.* *p subito*

Vln.

Pno.

* Las apoyaturas se han conservado en el lugar original donde el compositor lo ha dispuesto. (N.del E.)

Scherzo

29

Vln.

Pno.

32

Vln.

pizz.

arco

p

cresc.

Pno.

p

molto cresc.

35

Vln.

ff

5

Pno.

ff

Scherzo

37

Vln.

Pno.

Fin

pizz.

p

l.v.

7

8^{vb}

40

Trío

Vln.

Pno.

p

44

Vln.

Pno.

mf

port.

sempre

Scherzo

48 pizz.

Vln.

Pno.

52 arco

Vln.

f eufórico

Pno.

imperturbable

56 pizz.

Vln.

Pno.

p

Scherzo

60

Vln.

Pno.

pp

senza rit.

D.C. al Fin

60

61

62

63

Rondó

Allegro

Vln. *ff sfz*

Piano *ff*

Vln. *f sfz*

Pno. *f*

Vln. *ff sfz*

Pno. *ff f*

8va

* En 4/4, sólo intención de C.

Rondó

10

Vln.

Pno.

12

Vln.

Pno.

ff

p

15

Vln.

Pno.

f

8va

Rondó

17

Vln. *f*

Pno. *f*

19

Vln.

Pno.

21

Vln. *f sempre* *poco rit.*

Pno. *marcato* *f* *poco rit.*

Rondó

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 23-28. The Violin part begins with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *a tempo* marking. It features a series of triplets, starting with an *arco* (arco) instruction and a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The Piano part also includes a *a tempo* marking and a *mp* dynamic. It features a series of chords and triplets, with a *v.* (vibrato) instruction. The score is written for Violin (Vln.) and Piano (Pno.).

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 26-31. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4.

Measure 26: Violin plays a quarter rest, followed by a half note B-flat. Piano plays a quarter note B-flat in the bass clef and a quarter rest in the treble clef.

Measure 27: Violin plays a triplet of eighth notes (A-flat, G, F) and a quarter rest. Piano plays a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) in the treble clef and a quarter note B-flat in the bass clef.

Measure 28: Violin plays a quarter rest, followed by a half note B-flat. Piano plays a quarter note B-flat in the bass clef and a quarter rest in the treble clef.

Measure 29: Violin plays a triplet of eighth notes (A-flat, G, F) and a quarter rest. Piano plays a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) in the treble clef and a quarter note B-flat in the bass clef.

Measure 30: Violin plays a triplet of eighth notes (A-flat, G, F) and a quarter rest. Piano plays a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) in the treble clef and a quarter note B-flat in the bass clef.

Measure 31: Violin plays a triplet of eighth notes (A-flat, G, F) and a quarter rest. Piano plays a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) in the treble clef and a quarter note B-flat in the bass clef.

28

Vln.

Pno.

8vb

Rondó

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 30-33. The Violin part begins with a forte (*f*) dynamic and a trill on G4. The Piano part features a complex texture with sixteenth-note runs and triplets. A dynamic marking of *f* is present in the Piano part. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and sixteenth-note patterns.

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 32-35. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 32: Violin has a quarter rest, followed by two eighth-note triplets (B-flat, A, G) and a quarter note (F). Piano has a quarter note (B-flat) and a quarter rest. Measure 33: Violin has a quarter note (B-flat), followed by two eighth-note triplets (A, G, F) and a quarter note (E). Piano has a quarter note (B-flat), followed by a quarter rest and a half note (B-flat). Measure 34: Violin has a quarter note (B-flat), followed by two eighth-note triplets (A, G, F) and a quarter note (E). Piano has a quarter note (B-flat), followed by a quarter rest and a half note (B-flat). Measure 35: Violin has a quarter note (B-flat), followed by two eighth-note triplets (A, G, F) and a quarter note (E). Piano has a quarter note (B-flat), followed by a quarter rest and a half note (B-flat). The score includes dynamic markings (*p*) and articulation marks (accents) on the piano part.

34

Vln.

Pno.

cresc.

Rondó

36

Vln. *molto*

Pno. *molto*

8^{va} gliss.

38

Vln.

Pno.

40

Vln. *f gitano intenso*

Pno.

Rondó

43

Vln.

Pno.

46

Vln.

Pno.

p subito

tr

p subito

cresc.

49

Vln.

Pno.

cresc.

cresc.

Rondó

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 54-58. The Violin part begins with a whole rest in measure 54, followed by a series of notes in measures 55-58, including a *sfz* (sforzando) marking. The Piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent *ff* (fortissimo) marking in measure 54. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

Violin (Vln.) part, measures 56-61. The key signature has one flat (B-flat). Measure 56 features a sixteenth-note scale starting on G4, marked with a '6' and a slur. Measures 57-61 continue with various melodic and harmonic textures, including slurs, ties, and dynamic markings like 'v' (pizzicato) and 'f' (forte).

Piano (Pno.) part, measures 56-61. The right hand plays chords and single notes, while the left hand features a sixteenth-note scale in measures 56-57, marked with a '6' and a slur. The piece concludes with a final chord in measure 61.

Rondó

arco

58

Vln. *pizz.* *mf* *ff*

Pno. *p* *molto* *ff*

61

Vln.

Pno. *8va* *6*

64

Vln. *pizz.* *arco*

Pno. *8va* *pedal*

Rondó

67

Vln. *p*

Pno. *p*

cresc.

cresc.

69

Vln. pizz. *(cresc.)*

Pno. *(cresc.)*

71

Vln. arco *f* *p* *mf* pizz.

Pno. *f* *p*

Rondó

74

Vln.

Pno.

mf cantabile

77

Vln.

Pno.

79

Vln.

Pno.

arco

mf cantabile

Rondó

82

Vln.

Pno.

mf

f

3 3 3 3

86

Vln.

Pno.

cresc.

cresc.

6

3 3

port.

88

Vln.

Pno.

dim.

Rondó

91

Vln.

Pno.

(tempo)

a tempo

pp

suspenso

pp

3

3

94

Vln.

Pno.

molto

ff

molto

ff

a 2

3

3

3

8^{vb}

97

Vln.

Pno.

sfz

ff

ff

sfz

3

3

3

3

Rondó

100

Vln. pizz. *ff* arco

Pno. *ff*

3 3

tr

103

Vln. *f*

Pno.

3 3 3

106

Vln.

Pno. *cresc.*

3 3 3 3

Rondó

109

Vln.

Pno.

(cresc.)

ff

ff

8^{va}

8^{vb}

112

Vln.

Pno.

8^{va}

8^{vb}

115

Vln.

Pno.

8^{va}

8^{vb}

Rondó

117

Vln. *p* pizz.

Pno. *p*

120

Vln. arco

Pno. *mf*

123

Vln.

Pno. *8va*

Rondó

125

Vln. *f* *intenso*

Pno. *f*

127

Vln. *sfz* *sfz*

Pno. *sfz* *sfz* *8vb*

Finale

Presto

Presto

Violín

p *f*

Piano

p *cresc.* *f*

5 *8va*

Vln

legato

Pno.

Violin (Vln) and Piano (Pno.) score, measures 8 to 11. The key signature has one flat (B-flat). The Violin part starts in measure 8 with a *mf* dynamic, followed by *f* in measure 9, *ff* in measure 10, and *fff* in measure 11. The Piano part starts in measure 8 with a *mf* dynamic, followed by *f* in measure 9, *ff* in measure 10, and *fff* in measure 11. The Violin part has an octave sign (*8va*) above the staff in measure 11, indicating an octave transposition. The Piano part has a repeat sign at the end of measure 11.

Finale Presto

10

Vln

f (sempre)

Pno.

f (sempre)

14

Vln

stretto

Pno.

8^{va}

18

Vln

Pno.

Finale Presto

22 *8va*

Vln

Pno.

ff

ff

25

Vln

Pno.

dim.

dim.

28

Vln

Pno.

mf

pizz.

p

arco

misterioso

8va

misterioso

Finale Presto

32

Vln

cresc. - - - - - molto - - - - -

Pno.

cresc. - - - - - molto - - - - -

35

Vln

ffff

Pno.

ffff

(cresc. con el peso del cuerpo)

Allegro con fuoco :-

I

Violin

Piano

Vln.

Piano

Vln.

Piano

3a)

Vln.

Piano

(8a)

ff

ff

P subito

P subito

molto cresc.

molto cresc.

legato

Sempre ff

Sempre ff

di ...

bo.

NINO GARCIA (97

Handwritten musical score for Nino Garcia, page 97. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/8. The score includes dynamic markings such as "poco dim", "f", "cresc...", "sfz", "ff", "dim", and "intenso". There are also some handwritten annotations like "mi", "nu", "en", and "do".

BIBLIOGRAFÍA

- Gerou, T. (1996). *Essential Dictionary of Music Notation*. New York: Alfred Publishing.
- Gould, E. (2011). *Behind Bars: The Definitive Guide To Music Notation*. London: Faber Music.
- Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*. New York: W. W. Norton & Company.

PATROCINA:



**Universidad
de Valparaíso**
CHILE

Facultad de Humanidades
Instituto de Filosofía
Carrera de Música

El presente texto reúne una de las obras más significativas del último período creativo del compositor chileno Nino García. Contemplando un discurso que deambula por diferentes texturas, sus variados contrastes sobre los parámetros temporales, de altura e intensidad hacen de Gran Sonata para violín y piano una obra de un complejo sistema en donde cada evento sonoro se relaciona en perfecta sincronía con acontecimientos posteriores. Por otro lado, esta publicación rinde tributo a un músico de incuestionable valor estético justipreciando su quehacer artístico y favoreciendo su difusión en el actual siglo XXI.

Juan Sebastián Cayo S.

Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA



ISBN: 978-956-9797-02-6

