

“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 arrglista 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 21th 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 quizás 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 sentipensabamos, 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. *Virían en forma sonata*”,- solía decir. En aquellos días difíciles, 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 semejaban 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 separatidad*” 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 prodigo. 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, -*¿Cuantas 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 intelligentemente, (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, -"*Cúdala y preocúpate de que coma, dejé 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 - "*Ah, 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, alejando 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 irreducible, tan elocuente que en forma súbita se rasgó el velo quedando al descubierto el prodigo. 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 (Cantábil) 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 suspense 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 prestíssimo 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 pianíssimo 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 pianíssimo, 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 cantábil 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 cantábil presentada por el piano solo y compases más adelante entonada por el violín hasta un suspenso de calderón. Un pasaje a tempo en pianíssimo de 4 compases en crescendo hasta fortíssimo 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 GARCIA

9 / 97

dedicada con amor
y ternura a mi hermana
Barbara Egmont, (nuya último
cliente coincidió con el último
comprador de la copia del violín). -

Nino

y a la violinista,
mi hermana Dell García . -

1º Allegro con fuoco

2º Adagio

3º Scherzo - (Allegretto)

4º Rondo , Allegro,
finalé PRESTO

Gran Sonata

para violín y piano

Nino García (1997)

Allegro con fuoco

Violín

ff

Allegro con fuoco

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**

Vln. **sfp** **sfp** **sfp** **sfp**

Pno. *cresc.* **sfp** **sfp**

Vln. 16 *8va*

Pno.

Allegro con fuoco

Vln. 19 Pno.

Pno.

Vln. 22 Pno.

Vln. 25 (8) Pno.

Allegro con fuoco

28

Vln. Pno.

dim.

31

Vln. Pno.

intenso *dim.*

pp

34

Vln. Pno.

pp

mp

= = = = = =

Allegro con fuoco

37

Vln.

Pno. {

dim.

ff

41

Vln.

Pno. {

mf

p expressivo

ff

45

Vln.

Pno. {

cresc.

mf

tr

tr

tr

Allegro con fuoco

49

Vln. Pno.

53

Vln. Pno.

56

Vln. Pno.

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

Allegro con fuoco

59 *a tempo*
Vln. pizz.
mf

Pno. *a tempo*
p
staccato

8^{vb}

62 arco
Vln.

Pno.

ff

p subito

65 arco
Vln.
molto

Pno.
molto

f sfz

p subito

Allegro con fuoco

68 arco pizz.
Vln. ff

Pno. 8va ff f 8vb

71 arco
 Vln. 
 (8)-|
 Pno. 

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The score consists of two staves. The Violin staff (top) starts with eighth-note pairs (A, B), followed by a sixteenth-note pattern (C). The Piano staff (bottom) starts with sustained notes (D) and eighth-note chords (E). Measures 74-75 show the Violin playing a sixteenth-note pattern with a 'marcato' dynamic (F) and the Piano playing eighth-note chords (G). Measures 76-77 show the Violin playing eighth-note pairs (H) and the Piano playing eighth-note chords (I). The score concludes with a forte dynamic (ff) for both instruments (J).

Allegro con fuoco

77

Vln. Pno.

mf *cresc.*

80

Vln. Pno.

f

(*cresc.*)

81 (8)

Vln. Pno.

fff

cresc.

fff *p*

Violin and Piano musical score with measures 77 through 81. The score includes dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *f*, *fff*, and *p*. Measure 77 shows the Violin playing eighth-note pairs and the Piano playing sixteenth-note patterns. Measure 80 shows the Violin playing eighth-note pairs and the Piano playing sixteenth-note patterns. Measure 81 shows the Violin playing eighth-note pairs and the Piano playing sixteenth-note patterns. Measure 81 (8) shows the Violin playing eighth-note pairs and the Piano playing sixteenth-note patterns.

Allegro con fuoco

84

Vln. 

Pno. 

8vb

88

Vln. 

Pno. 

8vb

91

Vln. 

Pno. 

(8) 

Allegro con fuoco

94

Vln. Pno.

8^{vb}

97

Vln. *mf lírico*

Pno. 8^{vb}

101

Vln. *f*

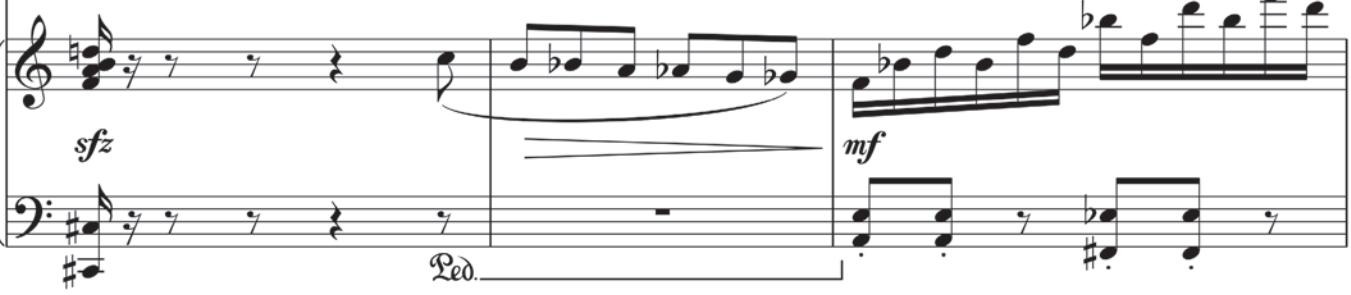
Pno. *f sfz* *sfz* *Ped.* *Ped.*

Violin and Piano musical score with measures 94 through 101. The score includes dynamics like *mf lírico*, *f*, *sfz*, and *Ped.*. Measure 94 shows the violin playing eighth-note chords and the piano providing harmonic support. Measure 97 features the violin playing lyrical melodic lines and the piano providing harmonic and rhythmic support. Measure 101 shows the violin playing sixteenth-note patterns and the piano providing harmonic support with sustained notes and dynamic markings like *f*, *sfz*, and *sfz*.

Allegro con fuoco

105

Vln. 

Pno. 
sfp *mf*

108

Vln. 
ff

Pno. 
ff *ff* *ff*

III

Vln. 

Pno. 

Allegro con fuoco

114

Vln. pizz. arco

Pno. *marcato*

==

==

117

Vln. *dim.*

Pno. *dim.* (dim.)

==

==

121

Vln. *ff*

Pno. *p* *ff*

32

Allegro con fuoco

124

Vln.

Pno.



127

Vln.

Pno.

3

3



130

Vln.

Pno.

p cantabile

3

6

8

3

6

8

Allegro con fuoco

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The score consists of two staves. The top staff is for the Violin, which remains silent throughout the measures shown. The bottom staff is for the Piano, which plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 1: Piano plays a eighth note followed by a sixteenth note. Measure 2: Piano plays a eighth note followed by a sixteenth note. Measure 3: Piano plays a eighth note followed by a sixteenth note. Measure 4: Piano plays a eighth note followed by a sixteenth note. Measure 5: Piano plays a eighth note followed by a sixteenth note.

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The score consists of two staves. The top staff is for the Violin, which starts with a rest followed by a series of eighth-note rests. The bottom staff is for the Piano, featuring a bass line with sustained notes and a treble line with eighth-note patterns. The piano part includes dynamic markings such as (f) for forte and (p) for piano. The score is set against a background of vertical bar lines and includes measure numbers 139 and 140.

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The score consists of two staves. The top staff is for the Violin, which starts with a dotted half note followed by a eighth-note pattern. The bottom staff is for the Piano, featuring chords and bass notes. Both parts are marked *mp*. The score is set against a background of vertical bars.

Allegro con fuoco

147

Vln.

Pno.

≡ ≡

151

Vln.

Pno.

cresc.

≡ ≡

155

Vln.

Pno.

marcato y apasionado

marcato

≡ ≡

Allegro con fuoco

159

Vln.

Pno.

Violin part: Measures 159-162 show the violin playing eighth-note patterns. Measure 159 starts with a dotted half note followed by eighth-note pairs. Measures 160-161 feature sixteenth-note patterns with grace notes. Measure 162 concludes with eighth-note pairs. Piano part: The piano provides harmonic support with sustained notes and eighth-note chords. Measures 159-161 show sustained notes with eighth-note chords underneath. Measure 162 shows eighth-note chords.

163

Vln.

Pno.

Violin part: Measures 163-166 show the violin playing eighth-note patterns. Measure 163 starts with a sixteenth-note pattern followed by eighth-note pairs. Measures 164-165 continue with eighth-note pairs. Measure 166 begins with a sixteenth-note pattern. Dynamic ff is indicated at the start of measure 163. Piano part: The piano provides harmonic support with eighth-note chords. Measures 163-165 show sustained notes with eighth-note chords underneath. Measure 166 shows eighth-note chords.

166

Vln.

Pno.

Violin part: Measures 166-169 show the violin playing eighth-note patterns. Measure 166 starts with a sixteenth-note pattern followed by eighth-note pairs. Measures 167-168 continue with eighth-note pairs. Measure 169 begins with a sixteenth-note pattern. Dynamic 8va is indicated at the start of measure 166. Dynamic poco rit. is indicated at the start of measure 167. Piano part: The piano provides harmonic support with eighth-note chords. Measures 166-168 show sustained notes with eighth-note chords underneath. Measure 169 shows eighth-note chords.

Allegro con fuoco

168 *a tempo*
Vln. pizz.
f

Pno. *a tempo*
f

arco

8va---|

=====
Vln. 171 *intenso*
Pno. *intenso* *brillante*
8va---|

=====
Vln. 174 *p subito* *cresc.*
Pno. *p subito* *cresc.*

Allegro con fuoco

177

Vln. *molto*

Pno. *molto ff fff*

180

Vln. *p poco cresc.*

Pno. *pp mf dim.*

184

Vln. *cresc.*

Pno. *#D: tr p*

Allegro con fuoco

188

Vln. Pno.

mp

ff

192

Vln. Pno.

mf

cresc.

ff con furia

f

196

Vln. Pno.

9/8

expressivo

9/8

Allegro con fuoco

200

Vln. ff

Pno. ff

= =

203

Vln.

Fuga a 4 voces

= =

Pno.

Fuga a 4 voces

f marcato

= =

206

Vln.

Pno.

= =

Allegro con fuoco

209

Vln. *f marcato*

Violin (Vln.) part: Measures 209-211. Dynamic *f marcato*. The piano part provides harmonic support with sustained notes and rests.

Pno.

Violin (Vln.) part: Measures 212-214. The piano part continues to provide harmonic support with sustained notes and rests.

212

Vln.

Violin (Vln.) part: Measures 212-214. The piano part continues to provide harmonic support with sustained notes and rests.

Pno.

Violin (Vln.) part: Measures 215-217. The piano part continues to provide harmonic support with sustained notes and rests.

215

Vln.

Violin (Vln.) part: Measures 215-217. The piano part continues to provide harmonic support with sustained notes and rests.

Pno.

Violin (Vln.) part: Measures 218-220. The piano part continues to provide harmonic support with sustained notes and rests.

Allegro con fuoco

218

Vln.

This section shows two staves. The top staff is for the Violin (Vln.), which plays eighth-note patterns. The bottom staff is for the Piano (Pno.), which has a bass line and a treble line with sixteenth-note chords. Measure 218 ends with a piano dynamic. Measures 219 and 220 continue the pattern, with measure 220 ending with a forte dynamic.

≡

221

Vln.

This section shows two staves. The top staff is for the Violin (Vln.), which starts with a rest followed by eighth-note patterns. The bottom staff is for the Piano (Pno.), which provides harmonic support with eighth-note chords. Measures 221 and 222 end with piano dynamics. Measure 223 ends with a forte dynamic.

≡

224

Vln.

This section shows two staves. The top staff is for the Violin (Vln.), which plays eighth-note patterns. The bottom staff is for the Piano (Pno.), which provides harmonic support with eighth-note chords. Measures 224 and 225 end with piano dynamics. Measure 226 ends with a trill dynamic.

Allegro con fuoco

226

Vln.

Pno. *p celestial*

= =

230

Vln.

Pno. *Presto* *mf*

= =

233

Vln.

Pno. *molto cresc.* - - - -

= =

Allegro con fuoco

235

Vln. (molto cresc). - - - - -

Pno. (molto cresc). - - - - -

==

237

Vln. ff

Pno. ff

8vb

==

240

Vln.

Pno. (8) - - - - -



Allegro con fuoco

243 *rall.* - - - - -

Vln. *p subito*

Pno. *p subito*

Prestíssimo

fff

fff

Measure 243: Violin (Vln.) has a sustained note (G) with a sharp, followed by eighth-note patterns. Piano (Pno.) has eighth-note patterns. Dynamic: *p subito*. Measure 244: Violin (Vln.) has eighth-note patterns. Piano (Pno.) has eighth-note patterns. Dynamic: *p subito*. Measure 245: Violin (Vln.) has sixteenth-note patterns. Piano (Pno.) has sixteenth-note patterns. Dynamic: **Prestíssimo**, *fff*. Measure 246: Violin (Vln.) has sixteenth-note patterns. Piano (Pno.) has sixteenth-note patterns. Dynamic: *sffz*. Measure 247: Violin (Vln.) has sixteenth-note patterns. Piano (Pno.) has sixteenth-note patterns. Dynamic: **Prestíssimo**, *fff*.

==

246

Vln. *sffz*

Pno. *sffz*

==

Measure 246: Violin (Vln.) has sixteenth-note patterns. Piano (Pno.) has sixteenth-note patterns. Dynamic: *sffz*. Measure 247: Violin (Vln.) has sustained notes. Piano (Pno.) has sustained notes. Dynamic: **Prestíssimo**, *fff*. Measure 248: Violin (Vln.) has sustained notes. Piano (Pno.) has sustained notes. Dynamic: *sffz*. Measure 249: Violin (Vln.) has sustained notes. Piano (Pno.) has sustained notes. Dynamic: **Prestíssimo**, *fff*.

Adagio

Con sentimento

Violín



Piano

p legato



Vln.



Pno.



Vln.



Pno.



Adagio

12

Vln.

Pno.

ff

15

Vln.

Pno.

mf

ff

18

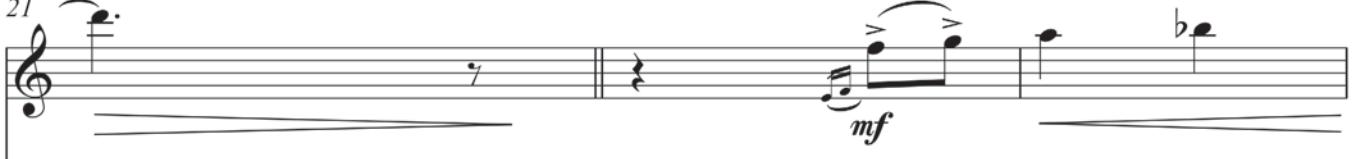
Vln.

Pno.

ff

Adagio

21

Vln. 

Pno. 

= =

24

Vln. 

Pno. 

= =

27

Vln. 

Pno. 

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

Adagio

31 *a tempo*

Vln.

Pno. *f articuladísimo y pesante*

a tempo

= =

34

Vln.

Pno. *f*

= =

37

Vln.

Pno. *ff*

= =

Adagio

39

Vln. Pno.

6 6 8vb

41

Vln. Pno.

pizz. pp pp legato

8va 6

44

Vln. Pno.

pizz. mf legato

tranquilo 5

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.

8vb

Adagio

56

Vln. Pno.

poco

*** 8va loco*

(l.v.)

poco

(8)

loco

59

Vln. Pno.

pp *cresc.*

mp *(exacto)*

63

Vln. Pno.

*poco rit.** *a tempo*

p

a tempo

8va

*poco rit.**

legato

sereno

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

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

Adagio

67

Vln. Pno.

(8)

poco cresc.

poco cresc.

70

Vln. Pno.

pp subito

mp

73

Vln. Pno.

mp

6

6

53

Adagio

76

Vln. Pno.

mf

79

Vln. Pno.

cresc.

mf

81

Vln. Pno.

(marcato) *dim.*

tr

senza rit.

Adagio

84

Vln. 

Pno. 





87

Vln. 

Pno. 







90

Vln. 

Pno. 



Adagio

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The score consists of two systems of music. The top system shows the Violin part, starting with a grace note followed by a sustained note. The dynamic is *pizz.* and *mp*. The bottom system shows the Piano part, featuring eighth-note chords in the treble clef staff and bass notes in the bass clef staff. The piano part also includes dynamics *pizz.* and *mp*, with sixteenth-note patterns indicated by brackets labeled '3'.

95

Vln.

rit.

A tempo
arco

cresc.

Pno.

8va

rit.

A tempo
loco

cresc.

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The score is in common time and includes six measures for each instrument.

Vln. (Violin):

- Measure 1: Grace note followed by eighth-note pairs.
- Measure 2: Eighth-note pairs.
- Measure 3: Eighth-note pairs. Dynamic **f**. Three-measure bracket.
- Measure 4: Eighth-note pairs.
- Measure 5: Eighth-note pairs.
- Measure 6: Eighth-note pairs. Dynamic **sfz**.

Pno. (Piano):

- Measure 1: Eighth-note pairs.
- Measure 2: Eighth-note pairs.
- Measure 3: Quarter notes. Dynamic **f**.
- Measure 4: Quarter notes.
- Measure 5: Quarter notes.
- Measure 6: Quarter notes. Dynamic **sfz**.

Adagio

Vln. 99

Pno.

ff 3 mf dim.

ff sfz sfz mf dim.

Vln. 102

Pno.

p dim. poco a poco pp

p dim. poco a poco pp

Vln. 106

Pno.

(muriendo)

(muriendo)

Ped.

Scherzo

Allegretto

Vln.

Piano

This section shows two staves. The top staff is for the Violin (Vln.) in treble clef, 5/4 time, dynamic *p*. It consists of six measures of eighth-note patterns. The bottom staff is for the Piano, with two systems of four measures each. The first system starts in 5/4 time with dynamic *p*, followed by a measure in 2/4 time with dynamic *tr* (trill). The second system begins in 5/4 time with dynamic *cresc.* (crescendo).

4

Vln.

Pno.

This section shows two staves. The top staff is for the Violin (Vln.) in treble clef, 4/4 time, dynamic *p*. It consists of three measures. The first measure has a sixteenth-note pattern. The second measure has a eighth-note pattern. The third measure is a single note followed by a measure in 3/4 time. The bottom staff is for the Piano, with two systems of three measures each. The first system starts in 4/4 time with dynamic *p*, followed by a measure in 3/4 time. The second system begins in 3/4 time with a measure consisting of six eighth notes.

7

Vln.

Pno.

This section shows two staves. The top staff is for the Violin (Vln.) in treble clef, 4/4 time. It consists of two measures. The first measure has a sixteenth-note pattern. The second measure has a eighth-note pattern. The bottom staff is for the Piano, with two systems of three measures each. The first system starts in 4/4 time with a measure consisting of six eighth notes. The second system begins in 5/4 time with dynamic *f*.

Scherzo

10 (8) loco

Vln. 

Pno. 

≡

13 arco

Vln. 

Pno. 

≡

17

Vln. 

Pno. 

≡

Scherzo

20 pizz.

Vln. arco *ff*

Pno. *ff*

8va legato

23 (8) | loco

Vln.

Pno. *8va* | loco

26

Vln. *poco rit.* arco *p subito*

Pno. *poco rit.* *p subito*

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

Scherzo

29

Vln. 

Pno.

==

32

Vln. 

Pno. 

==

35

Vln. 

Pno. 

Scherzo

37

Vln.

Pno.

Fin pizz. **Fin**

l.v. **p**

8^{vb}

3/4

3/4

3/4

40 **Trío**

Vln.

Pno.

p

3/4

3/4

3/4

44

Vln.

Pno.

sempre

3/4

3/4

3/4

Scherzo

48 pizz.

Vln. 

Pno. 

==

52 arco

Vln. 

Pno. 

==

56

Vln. 

Pno. 

Scherzo

60

Vln.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Violin (Vln.), which plays eighth-note chords in a minor key. The bottom staff is for the Piano (Pno.), which provides harmonic support with sustained notes and chords. Measure 60 starts with a six-note chord on the violin. Measures 61-62 show the piano playing sustained notes and chords. Measure 63 begins with a piano dynamic of ***p***, followed by a piano dynamic of ***pp***. Measure 64 ends with a piano dynamic of ***pp***. The section concludes with a repeat sign and the instruction **D.C. al Fin**. The piano part ends with a dynamic of ***pp*** and the instruction **senza rit.**.

Pno.

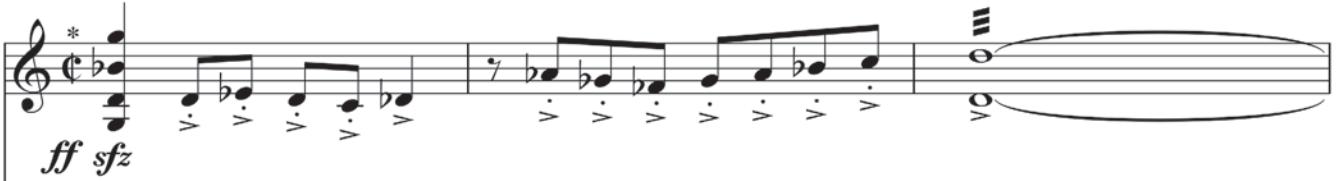
D.C. al Fin

pp

senza rit.

Rondó

Allegro

Vln. 

Piano 

= = = = =

Vln. 

Pno. 

= = = = =

Vln. 

Pno. 

* En 4/4, sólo intención de C.

Rondó

10

Vln. Pno.

11

Vln. Pno.

12

Vln. Pno.

13

Vln. Pno.

14

Vln. Pno.

15

Vln. Pno.

16

Vln. Pno.

Rondó

17

Vln. 

f

Pno. 

f



19

Vln. 

Pno. 



21

Vln. 

f sempre

poco rit.

Pno. 

marcato

f

poco rit.

Rondó

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The score consists of two staves. The Violin staff begins with a pizzicato stroke (indicated by a vertical line with a dot) followed by a melodic line with arco strokes grouped by three. The Piano staff begins with eighth-note chords grouped by three, followed by a melodic line with eighth-note chords grouped by three. Dynamic markings include *a tempo*, *mp*, and 3.



26

Vln.

cresc.



28

Vln.

Pno.

8^{vb}

Rondó

30

Vln. *f*

Pno.

8va

32

Vln. *p*

Pno. (8) *p*

34

Vln. *cresc.*

Pno. *cresc.*

Rondó

36

Vln.

molto

Pno.

molto

38

Vln.

Pno.

40

Vln.

f gitano intenso

Pno.

Rondó

43

Vln.

Pno.



46

Vln.

p subito

Pno.

p subito

tr

Pno.



49

Vln.

cresc.

Pno.

cresc.

Pno.

Rondó

51

Vln.

Pno.

ff

ff

54

Vln.

Pno.

ff

ff

56

Vln.

Pno.

6

Rondó

arco

58

Vln. pizz. *mf*

Pno. *p* *molto ff*

61

Vln.

Pno.

8va

6

64

Vln. pizz. arco

Pno. *8va* pedal

Rondó

67

Vln. *p*

cresc.

Pno. *p*

cresc.

69 pizz.

Vln. *(cresc.)*

Pno. *(cresc.)*

71 arco

Vln. *f*

pizz. *mf*

Pno. *f*

Rondó

74

Vln.

Pno.

mf cantabile

77

Vln.

Pno.

79

Vln.

Pno.

mf cantabile

arco

The musical score consists of three systems of music. System 1 (measures 74-76) features the Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The Violin plays eighth-note patterns, and the Piano provides harmonic support with sustained notes and chords. Measure 75 includes dynamic markings *mf* and *cantabile*. System 2 (measures 77-79) continues with the Violin and Piano. The Violin rests in measure 77 and then plays sixteenth-note patterns. The Piano provides harmonic support with sustained notes and chords. Measure 78 includes dynamic markings *mf* and *cantabile*. System 3 (measures 79-81) features the Violin and Piano. The Violin rests in measure 79 and then plays eighth-note patterns. The Piano provides harmonic support with sustained notes and chords. Measure 80 includes dynamic markings *mf* and *cantabile*, and a performance instruction "arco". Measures 74, 77, and 79 begin with double bar lines, and measures 76, 79, and 80 end with double bar lines.

Rondó

82

Vln.

Pno.

mf

f



86

Vln.

cresc.

port.

Pno.

cresc.



88

Vln.

dim.

Pno.

76

Rondó

91 Vln. (tempo) *a tempo*

Pno.

suspenso

a tempo

94 Vln. *molto ff*

Pno. *molto ff*

8vb

a 2

97 Vln. *ff sfz*

Pno. *ff sfz*

tr

Measure 91: Violin (Vln.) plays eighth notes, piano (Pno.) plays eighth notes. Measure 92: Violin (Vln.) rests, piano (Pno.) plays eighth notes. Measure 93: Violin (Vln.) rests, piano (Pno.) plays eighth notes. Measure 94: Violin (Vln.) plays eighth notes, piano (Pno.) plays eighth notes.

Measure 97: Violin (Vln.) plays eighth notes, piano (Pno.) plays eighth notes. Measure 98: Violin (Vln.) rests, piano (Pno.) plays eighth notes. Measure 99: Violin (Vln.) rests, piano (Pno.) plays eighth notes. Measure 100: Violin (Vln.) rests, piano (Pno.) plays eighth notes.

Rondó

100

Vln. arco pizz.

ff

Pno.

ff

103

Vln.

f

Pno.

106

Vln.

Pno.

cresc.

Rondó

109

Vln.

Pno. (cresc.)

ff

8vb



112

Vln.

Pno.

8va

8vb



115 *8va*

Vln.

Pno.

8va

Rondó

117

Vln.

pizz.

Pno.

120

Vln.

arco

Pno.

123

Vln.

8va

Pno.

Rondó

125

Vln. *f*

Pno. *f*

intenso

≡ ≡

127

Vln.

Pno.

sffz

sffz

sffz

sffz

8vb

Finale

Presto

Violín *p* *f*

Piano *p* *cresc.* *f*

Vln 5 *8va* *legato*

Pno.

Vln 8 *mf* *f* *ff* *fff* *8va*

Pno. *mf* *f* *ff* *fff*

Finale Presto

10

Vln



f (sempre)



Pno.

f (sempre)

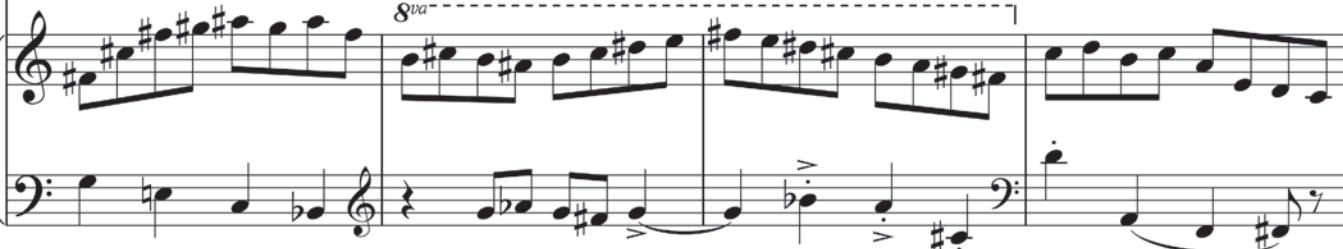
= =

14

Vln



stretto



Pno.

8va

= =

18

Vln



#



Pno.

-

Finale Presto

22 *8va*

Vln

Pno.

= = = = =

25

Vln

Pno.

= = = = =

28

Vln

Pno.

Finale Presto

32

Vln

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

Pno.

35

Vln

ff

ff

(cresc. con el peso del cuerpo)

Pno.

Allegro con fuoco -

I

Violin

Piano

"

Vln.

Piano

"

Vln.

Piano

"

3a)

Vln.

Piano

(8a)

1

ff

p subito

p subito

molto cresc.

molto cresc.

legato

8 Sempre ff

8 sempre ff

> di

b7

NINO GARCIA (97)

This image shows a handwritten musical score for Nino Garcia, page 97. The score is organized into four staves, each consisting of four measures. The music is written in common time (indicated by 'C') and uses a variety of clefs (G, F, C) and key signatures (e.g., A major, E minor). The score includes dynamic markings such as *poco dim*, *f*, *cresc...*, *sfz*, and *ff*. Articulation marks like dots and dashes are placed above and below the stems of notes. Performance instructions like *dim.* and *intenso* are also present. The score is written on five-line staff paper with some additional lines for note heads.

1. *poco dim*

2. *f*

3. *cresc...*

4. *sfz*

5. *ff*

6. *cresc...*

7. *sfz*

8. *sfz*

9. *ff*

10. *ff*

11. *dim.*

12. *intenso*

13. *mi*

14. *mu*

15. *en*

16. *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 justificando 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

