



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Los poemas sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)

Camilo Vaughan

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Musicología
Bogotá, Colombia
2015

Los poemas sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)

Camilo Vaughan

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Musicología

Director:
Jaime Cortés Polanía

Línea de investigación:
Musicología

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Musicología
Bogotá, Colombia
2015

Agradecimientos

Quiero agradecer especialmente al Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, por facilitarme el acceso a las fuentes que alberga, sin las que hubiera sido imposible desarrollar este trabajo. A Jaime Quevedo, director del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional, por su generosa colaboración. A mi director de tesis, Jaime Cortés, por la paciencia con la que asumió y me ayudó a asumir la redacción final del texto. A Ellie Anne Duque y Luis Eduardo Agudelo por sus sugerencias, aportes y por el tiempo que me brindaron para discutir sobre el tema.

Resumen

El presente trabajo propone un análisis de los tres poemas sinfónicos (*Bochica*, *Conquistadores* y *Coriolano*) del compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín (1880-1971). Por un lado, se hace una lectura histórica que revisa el momento en el que el compositor escribe cada uno de los poemas y, por otro, se establece un análisis de las obras en conjunto y en particular. Lo anterior explica por qué la incursión tardía en el género y le da sentido a algunas ideas aparentemente contradictorias entre los postulados del compositor y la música de los poemas sinfónicos.

Palabras clave: Poema Sinfónico, música programática, nacionalismo, indigenismo, universalismo, Colombia.

Abstract

This thesis presents an analysis of the three symphonic poems (*Bochica*, *Conquistadores* and *Coriolano*) of the Colombian composer Guillermo Uribe Holguín (1880-1971). On the one hand, a historical reading reviews the time when the composer writes each of the poems and, secondly, an analysis of the works as a whole and in particular is set. This explains why the late foray into the genre and makes sense of some seemingly contradictory ideas between the postulates and the music of the symphonic poems.

Keywords: Symphonic Poem, program music, nationalism, indigenism, universalism, Colombia.

Contenido

	Pág.
Agradecimientos.....	V
Resumen/Abstract.....	VII
Contenido.....	IX
Lista de ejemplos musicales	X
Lista de ilustraciones	XII
Lista de tablas.....	XII
Introducción	1
1. El poema sinfónico en la obra de Uribe Holguín	5
2. <i>Bohica</i> op.73 (1939).....	35
3. <i>Coriolano</i> op. 97 (1955).....	60
4. <i>Conquistadores</i> op. 108 No.1 (1958).....	77
5. Conclusiones.....	93
Bibliografía y fuentes.....	96

Lista de ejemplos musicales

	Pág.
Ej. 1-1: <i>Coriolano</i> , flauta, oboe, cornos y trompeta: compás 1	21
Ej. 1-2: <i>Coriolano</i> : c.1 y ss. 10-16	23
Ej. 1-3: <i>Bochica</i> , sección de cuerdas y arpa: cc. 1-9	23
Ej. 1-4: <i>Conquistadores</i> , violines, viola y corno francés: cc. 4 -7	24
Ej. 1-5: Primera aparición del tema representativo de <i>Bochica</i> : cc. 44 – 47	27
Ej. 1-6: <i>Conquistadores II</i> , Primera aparición del tema de <i>El Dorado</i> : cc.100–104	28
Ej. 2-1: <i>Ceremonia Indígena</i> , violonchelos y contrabajos: cc. 6-10	42
Ej. 2-2: <i>Furatena</i> , 2do acto, flautas: cc. 1-4	42
Ej. 2-3: <i>Furatena</i> , reducción para piano cc.1-14	42
Ej. 2-4: <i>Bochica</i> , cornos franceses: cc.1-9	45
Ej. 2-5: Registro del corno de válvulas según Samuel Adler	45
Ej. 2-6: Registro del corno natural	45
Ej. 2-7: Conjunto de alturas, inicio de <i>Furatena</i>	47
Ej. 2-8: Transcripción de canto uitoto, por Francisco de Igualada	47
Ej. 2-9: <i>Bochica</i> , arpa: cc.3-6	48
Ej. 2-10: <i>Bochica</i> : cc.1-9	49
Ej. 2-11: <i>Ceremonia Indígena</i> , I mov., “Himno a Zuá”, sección de cuerdas: cc. 1 -11	49
Ej. 2-12: <i>Bochica</i> : cc.1-11	51
Ej. 2-13: <i>Furatena</i> , semifrases en la primera frase: cc.1-14	52
Ej. 2-14: <i>Ceremonia Indígena</i> , III, “Invocación a Chía”: cc.1-6	52
Ej. 2-15: <i>Ceremonia Indígena</i> , fagotes: cc: 5-8	53
Ej. 2-16: <i>Ceremonia Indígena</i> , III, “Invocación a Chía”: cc. 1-6	54
Ej. 2-17: <i>Bochica</i> , motivo melódico de “la sabana inundada”: c. 3	57
Ej. 2-18: <i>Bochica</i> , motivo melódico de “el pueblo”, primera aparición: cc. 10-11	57
Ej. 2-19: <i>Bochica</i> , motivo melódico de “Bochica”, primera aparición: cc. 44-45	57
Ej. 2-20: <i>Bochica</i> , acompañamiento c.1	58
Ej. 3-1: <i>Coriolano</i> , motivo 1: c. 1	74

Ej. 3-2: <i>Coriolano</i> , motivo 2: cc. 12 y 13	74
Ej. 3-3: <i>Coriolano</i> , intervalos melódicos en motivo 1	74
Ej. 3-4: <i>Coriolano</i> , motivo 1 con acompañamiento: cc.1-9	75
Ej. 3-5: <i>Coriolano</i> , motivo 2 con acompañamiento (reducción): cc. 12 – 13	76
Ej. 3-6: <i>Coriolano</i> , conjunto de alturas utilizado: cc.1-16	77
Ej. 3-7: Escalas doble armónica y húngara mayor en Persichetti	77
Ej. 3-8: <i>Coriolano</i> , conjunto de alturas de motivo 1	78
Ej. 3-9: <i>Coriolano</i> , conjunto de alturas de motivo 2	78
Ej. 4-1: <i>Furatena</i> , 2do cuadro, 2do acto, “el campamento español” (reducción): cc. 1-7	80
Ej. 4-2: <i>300 Trozos en el sentimiento popular</i> no. 234: cc. 94- 98	80
Ej. 4-3: <i>300 Trozos en el sentimiento popular</i> no. 234: c. 1	80
Ej.4-4: <i>Furatena</i> “el campamento español” esquema de acentuación: cc. 1-6	81
Ej. 4-5: <i>300 Trozos en el sentimiento popular</i> no. 234, motivo generador: compás 1	82
Ej. 4-6: <i>300 Trozos en el sentimiento popular</i> no. 234: cc.94-98	82
Ej. 4-7: <i>Conquistadores</i> , (reducción): cc. 1 – 3	86
Ej. 4-8: <i>Conquistadores</i> , I mov, 2do cuadro, clarinetes y cuerdas “en el mar”: c. 89	86
Ej. 4-9: <i>Conquistadores</i> , I mov: cc. 133 – 134	86
Ej. 4-10: <i>Conquistadores</i> , I mov: cc. 136 – 137	87
Ej. 4-11: <i>Conquistadores</i> , (clímax: final del cuadro “en el mar”): c. 150	88
Ej. 4-12: <i>Conquistadores</i> , I mov, 3er cuadro, “Tierra!...”: cc. 169 – 172	88
Ej. 4-13: <i>Conquistadores</i> , tema inicial: c. 1	89
Ej. 4-14: <i>Conquistadores</i> , tema inicial: c. 166	89
Ej. 4-15: <i>Concierto de Aranjuez</i> , II mov. “Adagio”: cc.1-6	90
Ej. 4-16: <i>Conquistadores</i> , I mov, “la patria alejándose”: cc. 110 – 115	90
Ej. 4-17: <i>Conquistadores</i> , II mov: cc. 19 – 28	91
Ej. 4-18: Stravinsky, <i>Consagración de la Primavera</i> , “Danza de las Adolescentes” cc.1-7	92
Ej. 4-19: <i>Conquistadores</i> , II mov. (Reducción): cc. 48 – 50	92

Lista de ilustraciones

	Pág.
Ilustración 1-1: “Clasificación de las formas sinfónicas” en el <i>Cours de Composition Musicale</i> de Vincent d’Indy	10
Ilustración 2-1: Carta de Slonimsky y otros a la Dirección Nacional de Bellas Artes	38

Lista de tablas

	Pág.
Tabla 1-1: Instrumentación de los poemas sinfónicos y otras obras programáticas	22
Tabla 3-1: <i>Coriolano</i> , esquema tonal	72
Tabla 4-1: <i>Conquistadores</i> , esquema tonal	89

Introducción

Este es un estudio sobre los poemas sinfónicos *Bohica* (1939), *Coriolano* (1955) y *Conquistados* (1958) de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), uno de los compositores más destacados y sobresalientes en la escena de la música académica colombiana de la primera mitad de siglo XX. Nuestro objetivo es hacer una aproximación analítica a las obras. Nos enfocaremos en desentrañar el contenido musical de las mismas y en comprender su significado dentro de producción del compositor. Esto nos permite establecer qué dicen musicalmente los poemas sinfónicos, cómo lo dicen, las razones por las cuales el compositor incursionó en este género musical tan tarde en su carrera y, finalmente, algunos puntos sobre la recepción por parte del público y la crítica. Pretendemos tender así un puente coherente entre los poemas sinfónicos, el contexto de su creación y recepción, y las ideas que el compositor expuso en sus escritos.

Establecer los límites de un estudio como éste implicó varias dificultades. A primera vista cabría incluir más obras o argumentar que, si se toma como referencia una determinada definición del género, alguna de estas tres no es un poema sinfónico. Para establecer un marco claro nos hemos basado en una fuente concreta: el catálogo que Uribe Holguín publicó en la serie *Compositores de América* editada por la Unión Panamericana¹. Allí se establece que estas tres composiciones son las únicas pertenecientes al género poema sinfónico. Esta evidencia significa que son estas, y solo estas, las obras que esperaba que se entendieran como poemas sinfónicos.

Inicialmente fue tentadora la idea de adoptar y aplicar un método analítico que se acomodara al lenguaje de Uribe Holguín pero, tras un primer intento, se hizo evidente que la aplicación de un solo método producía una especie de descripción que en últimas no estudiaba las obras desde sus características, sino desde unos supuestos generales preestablecidos y, por lo tanto,

¹ [Guillermo Uribe Holguín], "Catálogo cronológico clasificado," *Compositores de América*, 1, Unión Panamericana (1962), 113- 120. Aunque la portada de la revista dice que es una reimpression de la primera publicación de 1955, en ella encontramos obras escritas en 1961, de lo que deducimos que no es una reimpression sino una reedición actualizada. Aunque Uribe Holguín vivió varios años más, su producción se detuvo en 1962 debido a su ceguera.

no hablaba suficientemente de las obras en sí mismas. Nos abstuvimos, entonces, de aplicar un solo método, y más bien utilizamos, cuando fueron adecuadas, algunas herramientas de representación gráfica y de reducción analítica para explicar características concretas. Por otra parte, evitamos transcribir todo el análisis y solamente incluimos los elementos que dicen algo importante sobre cada obra, su lenguaje y las apreciaciones que proponemos.

Para elaborar este texto fue necesaria la consulta de documentos que fueron tratados como fuentes primarias y secundarias. En cuanto a fuentes primarias, tuvimos acceso a los manuscritos originales de los tres poemas sinfónicos, las grabaciones en cinta magnetofónica de *Conquistadores* y *Bochica*, artículos de crítica periodística, programas de mano de los conciertos en que se interpretaron las obras y a algunos manuscritos de estudio que pertenecieron al compositor. Los documentos se encuentran en la Fundación Guillermo Uribe Holguín del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, la Biblioteca Luis Ángel Arango y el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional.

Los poemas sinfónicos, al igual que la mayor parte de la obra de Uribe Holguín, se encuentran aún inéditos, sin embargo dos de ellos existen también en una copia manuscrita realizada por el profesor Luis Eduardo Agudelo Osorio. Tanto *Coriolano* como *Conquistadores* cuentan con esta transcripción, realizada con buena caligrafía, acompañada por una breve reseña de la obra y una lista de reflexiones, casi siempre ocupadas de los puntos en que el trazo del compositor da pie para diversas interpretaciones. Estos manuscritos se encuentran en el archivo del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, junto con los originales. Aunque el trabajo de Agudelo representó un valioso aporte por el cuidado y la claridad de la escritura, nos hemos limitado a utilizarlo como apoyo, pero no como fuente directa de la música para evitar recurrir en posibles errores. *Bochica*, que es el único de los poemas sinfónicos que no cuenta con una transcripción de Agudelo, existe en dos manuscritos originales de la partitura general, lo cual ha permitido corroborar puntos ambiguos en la notación y la confrontación de aparentes errores.

En cuanto a fuentes secundarias, acudimos a trabajos ya realizados sobre el compositor. Si bien estas tres obras no han sido objeto central de estudios anteriores, a lo largo del trabajo

dialogamos con otros textos, ya sea para establecer definiciones, para confrontar las conclusiones a las que nos induce el análisis o para enmarcarlas en el panorama de la producción general de Uribe Holguín. En este sentido resaltamos el hecho de que éste análisis expone algunos aspectos del lenguaje musical del compositor que no habían sido descritos antes y demuestra otros que fueron apenas mencionados en estudios previos.

Hemos organizado el texto en cuatro capítulos. Un primer capítulo hace las veces de estado del arte en dos aspectos: en primer lugar, presenta un breve análisis de algunas características que son propias de la producción tardía del compositor y que están relacionadas con los poemas sinfónicos, como lo es la incursión en géneros de música dramática y programática. En segundo lugar, se establece una breve discusión sobre la definición del género desde sus definiciones generales y universales, para luego estudiar elementos particulares y locales, que llegan a nosotros por medio de dos fuentes colombianas en que se hace referencia al género, en los mismos años en que Uribe Holguín escribió los poemas sinfónicos. Este paso de lo general y universal a lo particular y local desemboca en una definición que el mismo compositor tomó como base para concebir sus poemas sinfónicos. A manera de cierre, este capítulo presenta algunos aspectos musicales y extra musicales que atraviesan a los tres poemas sinfónicos. Como el compositor se enfrentó al reto de vincular lenguaje musical (sin texto) y programa literario de manera coherente, uno de los aspectos más llamativos es que cada poema resultó siendo la representación de un mundo diferente.

Después de esta primera parte, dedicamos tres capítulos al análisis de cada uno de los poemas sinfónicos, en el mismo orden cronológico en el que Uribe Holguín los escribió: *Bohica*, *Coriolano* y *Conquistadores*. Cada uno de estos tres capítulos tiene una estructura distinta, ya que, como veremos, cada obra es, en casi todos los aspectos, diferente a las otras dos. Es por eso que hemos articulado cada uno de acuerdo con sus características específicas y la información que las fuentes en cada caso nos han arrojado. Sin embargo, al interior de cada capítulo, incluimos una sección para contextualizar el poema sinfónico con obras similares, de acuerdo a tres tendencias que proponemos: nacionalismo, indigenismo y universalismo. Presentamos este modesto pero concienzudo trabajo, producto del interés en

la música orquestal colombiana, con miras a establecer los vínculos estructurales e históricos que se producen entre estas tres obras y su entorno.

1. El poema sinfónico en la obra de Uribe Holguín

Sobre el compositor y su obra tardía

Uribe Holguín fue una figura protagónica en la escena musical colombiana del siglo XX, tanto por su obra como por sus labores institucionales. En 1910, tras completar sus estudios de violín y composición en la Schola Cantorum de París y después de ejercer como crítico, compositor y violinista en escenarios europeos, regresó a Colombia para desarrollar una sobresaliente carrera musical. Transformó la Academia Nacional de Música en el Conservatorio Nacional de Música, reorganizó su orquesta, actualizó el repertorio de la música sinfónica en el país y dirigió tanto la orquesta como el conservatorio, casi sin interrupción, hasta 1935, año en el que se produjo su polémica renuncia. Aunque su presencia en el ámbito institucional se hizo discreta tras su retiro de dichos cargos, una revisión a la prensa y otras fuentes de la época deja claro que su interés y participación en asuntos musicales no se detuvo, como tampoco su actividad como compositor. Desde entonces en su producción en el género sinfónico se afianzó y transformó. Un ejemplo de ello es su incursión en el poema sinfónico, género que no había abordado en años anteriores.

Los poemas sinfónicos de Uribe Holguín pertenecen a su producción tardía y representan una línea excepcional en su estilo. Aunque son un producto maduro en su obra sinfónica, tienen la particularidad de ser música programática. Para 1939, cuando escribe el primer poema sinfónico, su catálogo cuenta ya con sinfonías, marchas, conciertos, suites, misas y otras obras para orquesta, lo cual le permitió abordar el poema sinfónico con propiedad.

En este primer capítulo explicaremos tres aspectos sobre esta colección de obras. En primer lugar, estableceremos por qué en los últimos años de su actividad, el compositor se interesó especialmente por la música dramática y programática; en segundo lugar estudiaremos algunos aspectos particulares del lenguaje musical de sus tres poemas sinfónicos; y en tercer lugar, explicaremos cómo los poemas conforman una unidad coherente desde el punto de vista de su concepción, no obstante la aparente independencia entre unos y otros. Así, nos ocuparemos de los aspectos generales de los poemas para después, en cada uno de los capítulos posteriores, aproximarnos a características específicas.

Para comenzar retomamos el asunto que se planteó someramente más arriba: la vida y obra de Uribe Holguín después de su renuncia a la dirección del conservatorio en 1935. Se trata de un periodo que no se ha estudiado suficientemente. En efecto, cuando se menciona algo sobre su trayectoria, se incluyen los reconocimientos gubernamentales de la Cruz de Boyacá en 1935, la Medalla Cívica General Santander en 1939 y la Orden de San Carlos en 1969; la publicación de sus memorias en 1941 y la composición de su único drama lírico *Furatena* en 1943². Se deja por fuera el grueso de su producción tardía y, en consecuencia, los poemas sinfónicos.

El vacío analítico con respecto a su obra tardía es notorio especialmente desde el punto de vista propiamente musical. Esto ha dado como resultado estudios musicológicos que sólo dan cuenta de un estilo impresionista y de un nacionalismo que en realidad no abarca toda su producción nacionalista. Según Duque, el nacionalismo de Uribe Holguín “se limitó al uso de tres aires de canto y danza: bambuco, pasillo y joropo”³. Ella afirma, además, que tras la renuncia a la dirección del conservatorio, el compositor “cesó su participación activa en la vida musical del país y se retiró lastimado y decepcionado”⁴. En realidad su participación mermó desde el punto de vista institucional, tomó un enfoque diferente al asumir ahora el rol de compositor independiente y su lenguaje musical continuó evolucionando. Pruebas de su trabajo posterior a 1935 son —no obstante el poco interés por parte de la prensa— su labor como director de orquesta y como compositor en las celebraciones del Centenario de la fundación de Bogotá en 1938⁵; los estrenos de algunas de sus composiciones, dirigidas por él mismo, en los años 40⁶; la dirección del conservatorio que asumió nuevamente en 1947⁷; el nombramiento como director honorario y miembro de

² Ver por ejemplo de Hernando Caro Mendoza “Guillermo Uribe Holguín”, en *Revista de la división de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional de Colombia*, 5, (1970), 117 – 46; y de Ellie Anne Duque, “Guillermo Uribe Holguín, músico” en *Revista Escala/I.I.E.*, 1, (1986), 1-16.

³ Ellie Anne Duque, *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 Trozos en el sentimiento popular* (Bogotá: Ediciones del centenario de Guillermo Uribe Holguín, 1980), 64.

⁴ *Ibid.*, 20.

⁵ Egberto Bermúdez, “La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia”, en *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*. Colección de Crónicas, 3 (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Dirección Nacional de Divulgación, 2006), 43- 45.

⁶ Programa. Concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional, 12 de abril de 1940. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Fundación Guillermo Uribe Holguín, [Colección de programas de mano, sin catalogar].

⁷ Guillermo Rendón, “Maestros de la música: Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)” en *Boletín Música, Casa de las Américas*, 50 (1975), 3-16.

la junta directiva de la Orquesta Sinfónica de Colombia en los años cuarenta y cincuenta⁸; la publicación de artículos en revistas y periódicos que dan fe de su constante intervención en discusiones sobre asuntos relacionados con la vida musical; y sus composiciones que, gracias a la labor de Olav Roots (1910-1974), director de la Orquesta Sinfónica Nacional entre 1952 y 1974, siguieron haciéndose presentes en la escena musical colombiana, por lo menos hasta los inicios de los años setenta.

El descuido de lo sucedido después de 1935 deja por fuera varios sucesos importantes. Un conjunto de eventos especialmente significativos para explicar los cambios en la producción de Uribe Holguín y particularmente la incursión en este género, son los que ocurrieron alrededor de la celebración del Cuarto Centenario de la fundación de Bogotá en 1938. Desde este año el compositor estableció contacto fructífero con figuras destacadas en la escena musical internacional. Recibió críticas y comentarios sobre su obra y algunas de sus composiciones encontraron una difusión, modesta pero importante, por fuera de Colombia.

En 1938, como parte de las celebraciones del Cuarto Centenario de la fundación de Bogotá, se editó el cuarto número del *Boletín Latino Americano de Música*, publicación que continuó el proyecto de americanismo musical impulsado y dirigido por Francisco Curt Lange⁹. Para estas celebraciones se invitó a la capital a figuras importantes de las escenas musicales de América Latina y los Estados Unidos como Armando Carvajal (1893-1972), Domingo Santacruz (1899-1987)¹⁰, Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), Alfredo Saint-Maló (1898-1984) y Nicolás Slonimsky (1894-1995)¹¹. Para la ocasión Uribe Holguín participó como director de orquesta y como compositor en los conciertos que se realizaron y estableció algunos lazos muy importantes para su carrera con musicólogos, críticos, intérpretes y compositores de talla internacional. Esto marcó un punto de quiebre en su producción y en su pensamiento.

⁸ Programa de concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional, junio 12 de 1954, Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá (en adelante BLAA), Sala de Libros Raros y Manuscritos (en adelante LRM), Archivo Guillermo Uribe Holguín, carpeta 25, no. 7.

⁹ Egberto Bermúdez, "Panamericanismo a contratiempo: musicología en Colombia, 1950-1970", en *Música/Musicología y colonialismo*, ed. Coriun Aharonian (Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical del ministerio de educación y cultura de Uruguay), 101-58.

¹⁰ Guillermo Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, 229-36.

¹¹ Carta "al señor director de bellas artes" Biblioteca Luis Ángel Arango, LRM, Colección Guillermo Uribe Holguín, MMS 772, 003.

Consideramos que el hecho más relevante de este cambio es la incorporación del asunto indígena en su producción nacionalista (asunto problemático y aparentemente contradictorio que desarrollaremos con detalle en el segundo capítulo), que llegó en 1939 de la mano con un mayor énfasis en la producción de música dramática y programática. Sus poemas sinfónicos son uno de los mejores ejemplos para demostrar cómo reevaluó sus ideas y cómo modificó conscientemente algunas características de su estilo.

Música dramática y programática

Para Uribe Holguín el paso de los años trajo consigo la necesidad de adoptar, con mayor frecuencia, ideas extra musicales en sus composiciones. Basta una ojeada a su catálogo para ver que la presencia de algunos géneros de música programática como el ballet, el poema sinfónico y el drama lírico se dan únicamente en su producción tardía. Los años en que escribe los poemas sinfónicos son los mismos en los que crea su drama lírico *Furatena* (1943) y sus *Tres ballets criollos* (1945), así como otras obras orquestales programáticas, entre las que destacamos *Ceremonia Indígena* (1955), *Bolívar* (1955) –que no debe confundirse con la cantata *Homenaje a Bolívar* (op. 106 de 1958)– y los *Tres bocetos sinfónicos* (1961)¹².

Este cambio en su producción le sirvió para componer obras de gran formato y larga duración, en las que se vio libre de las ataduras de las formas clásicas y le permitió explorar géneros diferentes a la sinfonía más tradicional. Le permitió también una mejor comprensión y acogida por parte de un público al que le resultaba incomprensible, lejana, ajena, extraña y, como dijo Piñeros Corpas, una música producida “desde una altiva ventana académica sobre la plaza bullente de muchedumbre en fiesta”¹³. Hasta entonces Uribe Holguín escribió basado únicamente en asuntos estéticos, formales y estructurales a partir de procedimientos clásicos, con pocas referencias extra musicales. El comentario de Piñeros Corpas, en el que

¹² En el catálogo de Duque aparece 1951, sin embargo, como bien lo señala el de Lina María Pérez y Álvaro Segura, en el catálogo que realizaron para el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, la fecha que aparece en el manuscrito original es 1961. Catálogo de la obra de Guillermo Uribe Holguín, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, [inédito], [s.f], 23.

¹³ Joaquín Piñeros Corpas, “Nuestro monumento pianístico por excelencia”, [prólogo] en *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 Trozos en el sentimiento popular* de Ellie Anne Duque, 5-10.

aplaude la producción nacionalista del compositor, es un ejemplo de cómo se entendió y percibió su música.

Otro aspecto importante se desprende de los vínculos que se produjeron entre él y ciertos personajes de la crítica y la escena musical estadounidense. En este trabajo proponemos estos vínculos como generadores de cambios en su producción musical¹⁴. Algunos de estos contactos fueron producto de políticas gubernamentales de los Estados Unidos y dieron resultados concretos como lo que consideramos es una especie de retroceso (o simplificación) en la evolución de un lenguaje musical como representación de lo indígena, que se hace evidente al comparar, *Bochica* (1939) y la representación del “asalto de los indios” en el segundo movimiento de *Conquistadores* (1958) o las construcciones melódicas (pentatónicas, simples y repetitivas) de *Ceremonia indígena* (1955) que contrastan con el lenguaje, mucho más experimental, del poema sinfónico. Este asunto se tratará en detalle en el capítulo dedicado a *Bochica*.

Lenguaje armónico

La evolución del lenguaje armónico en Uribe Holguín, a la luz de sus poemas sinfónicos y otras composiciones del mismo periodo, trasciende los aspectos señalados en los análisis que sobre su música se han realizado hasta ahora, los cuales suelen reducirlo a un estilo impresionista. Nos permitimos, sin haber analizado toda su obra tardía, generalizar en este sentido a partir de la revisión de algunas de las composiciones de este periodo como los *Tres Ballets Criollos*, *Furatena*, *Ceremonia Indígena* y los tres poemas sinfónicos, y apoyándonos en un estudio sobre la relación entre el impresionismo y el lenguaje armónico y melódico de Uribe Holguín¹⁵.

¹⁴ Las fuentes mediante las cuales hemos identificado este hecho son las cartas, artículos periodísticos y fotografías que se encuentran principalmente en el archivo del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias y Biblioteca Luis Ángel Arango, colección Guillermo Uribe Holguín, LRM. En ellas encontramos correspondencia con Aaron Copland (LRM: MSS 772, No. 5) y Nicholas Slonimsky (LRM: MSS 772, No. 3), información sobre entrevistas con intérpretes norteamericanos (*El Vespertino*, 30 de junio de 1971, 14) y una fotografía suya con Paul Hindemith (Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, expuesta en la sala Guillermo Uribe Holguín, [sin catalogar]). Todos estos documentos son de 1938 o posteriores.

¹⁵ Sergio Andrés Sánchez Suárez, *El Impresionismo musical y su relación con el lenguaje armónico y melódico en la obra de Guillermo Uribe Holguín*, (tesis de maestría, Universidad EAFIT, 2013)

En estudios previos encontramos afirmaciones que resultan contradictorias con respecto a lo que nuestro análisis arrojó. Por ejemplo, sobre el lenguaje musical de Uribe Holguín, Duque afirma:

El estilo nacionalista de Uribe Holguín no trascendió las fronteras locales, pues faltó un ingrediente indispensable: el contenido modernizante. En su música, el compositor favoreció los procedimientos clásicos y los combinó con las armonías modales revividas por los músicos franceses en los primeros años del siglo.¹⁶

Cabe señalar que el trabajo analítico que ha realizado Duque se concentra en la colección de los *300 Trozos en el sentimiento popular* y, por lo tanto, se refiere al estilo que plasma en esta colección, pero lo extiende a la música del compositor en general. Recordemos que los 300 trozos se escribieron entre 1927 y 1939.

Si bien el favorecer los procedimientos clásicos es una constante en toda su obra, la construcción de las escalas, el uso de la métrica, la exploración tímbrica y la conducción armónica, en obras posteriores a 1938, trasciende el estilo francés de principios de siglo. Un ejemplo claro al respecto es el pasaje inicial de *Furatena*, que transcribimos y comentamos en la página 81. El pasaje muestra la utilización de armonías modales, pero estas van más allá de los usos comunes del estilo francés de los primeros años del siglo XX. Allí podemos ver cómo presenta un conjunto de alturas que hace uso de todas las clases de altura¹⁷ de la octava, salvo sol natural (primeros 10 compases, primera frase), y la agrupación dentro de la frase es asimétrica tanto desde el punto de vista métrico como desde el punto de vista de las semi-frases que la componen (ver p. 91).

¹⁶ Ellie Anne Duque, en *Historia de la música en Santafé y Bogotá*, 145.

¹⁷ Nos referimos a las clases de altura de acuerdo con su significado en la teoría postonal de Straus. Joseph Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, 3ra edición, (New Jersey: Pearson Prentice Hall), 1-15.

El poema sinfónico

El poema sinfónico es un género sin forma pre establecida de la música académica. Los diccionarios de la música no han podido definirlo con claridad más allá de la obligatoriedad de un programa extra musical y ciertos elementos formales, que resultan finalmente tendencias optativas para el compositor, como lo es la construcción generalizada en piezas orquestales con un solo movimiento¹⁸.

En general las definiciones son poco exactas y en algunos casos incluso contradictorias debido a que, desde sus orígenes, hubo poca claridad en sus límites. Franz Liszt, a quien se le atribuye la creación del género, escribió algunas piezas programáticas no denominó como poemas sinfónicos (*Symphonische Dichtung*, *Symphonisches Gedicht* o *Tondichtung*) y que los estudios posteriores han incluido e identificado como tal¹⁹.

Hugh McDonald define el poema sinfónico como “Una forma orquestal en la que un poema o programa provee una base narrativa o ilustrativa”. No obstante la vaguedad de la definición, ésta se ve ampliada aún más a lo largo del texto, en el que se incluyen trabajos como *Verklärte Nacht* de Schönberg, que no es para orquesta sino para sexteto de cuerdas, eliminando, o por lo menos relativizando, la primera parte de la definición que propone²⁰.

La definición de Taruskin es, a grandes rasgos, igual que la de Mc Donald, añadiendo que el género es un producto de la estética hegeliana, en la medida en que se produce, por definición, la unión de poética y música: “La unión hegeliana entre poesía y música.”²¹

Por su parte, Dahlhaus, más que definir el género, propone una visión histórica que se remonta a los orígenes. De acuerdo con su explicación, el poema sinfónico surgió como una

¹⁸ Como se verá adelante, incluso la obligatoriedad de un programa musical llegó a ser relativa en el medio musical colombiano, situación que se ve ejemplificada por la composición del poema sinfónico *Chirimía y Bambuco Sotareño*, de Antonio María Valencia en 1942.

¹⁹ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-century music*, traducción de Bradford Robinson, (Berkeley: University of California press, 1989), 236-37.

²⁰ Hugh MacDonald, “Symphonic poem” en *Grove Music Online* Oxford Music Online. Oxford University press, consultado 8 Sep 2014. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27250>).

²¹ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 5, (Oxford University press, 2009), 419 – 20. El texto original dice: “An orchestral form in which a poem or programme provides a narrative or illustrative basis” y “the Hegelian unity of poetic and music”.

propuesta de Liszt, a manera de evolución de la obertura orquestal, en consonancia con algunas ideas wagnerianas acerca de la necesidad de incluir elementos extra musicales para esquivar la muerte de la sinfonía. Wagner expresó estas ideas sobre todo en *Música y Drama* y en una carta abierta a Franz Liszt que se publicó en 1857²².

En Colombia la imprecisión en el uso del género es aún más notable. En los mismos años en que Uribe Holguín compuso sus poemas sinfónicos, circularon dos referencias al género que nos dan una idea de lo que en el medio colombiano se entendía por “poema sinfónico”. Antonio María Valencia (1902-1952), compositor contemporáneo y con una formación académica casi idéntica a la de Uribe Holguín, escribió una obra orquestal que tituló poema sinfónico, pero que no contiene ningún programa extra musical: *Chirimía y Bambuco Sotareño* (1942)²³. Por otra parte, el musicólogo Andrés Pardo Tovar señaló, acerca de unas de composiciones sinfónicas escritas en 1893 por Andrés Martínez Montoya (1869-1933) y Santos Cifuentes (1870-1932), que “En realidad, las ‘sinfonías’ de los citados alumnos eran breves poemas sinfónicos, o mejor, scherzos de carácter rapsódico, basados en temas populares colombianos”²⁴. Aunque el texto no lo precisa, probablemente se refiere a *Rapsodia colombiana* de Martínez Montoya y *Albores musicales* de Santos Cifuentes. Estas dos piezas, así como *Chirimía y Bambuco Sotareño*, a pesar de tener títulos y ritmos alusivos a la música colombiana, no tienen un programa extra musical ni están basadas en textos o imágenes extra musicales. En Uribe Holguín los poemas sinfónicos se acoplan mejor a las definiciones de Dahlhaus y Taruskin que a las de Pardo y Valencia.

²² Dahlhaus, *Nineteenth-century music*, 236 – 38.

²³ Partitura original en la Fundación Guillermo Uribe Holguín, del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias dice, de puño y letra de Antonio María Valencia, en la cabeza de la primera página de la partitura general “Chirimía y Bambuco, poema sinfónico para orquesta sobre temas indígenas, Sotará (Cauca)”.

²⁴ Andrés Pardo Tovar, “Los problemas de la cultura musical colombiana [i]”, en *Revista musical Chilena*, 13, 64 (1959), 64- 68.

muerto, claramente no era una verdad para Uribe Holguín, ni para la escuela francesa donde terminó de formar los cimientos de sus conocimientos como compositor, a pesar de su fuerte filiación Wagneriana. Encontramos que d'Indy fue uno de los abanderados del sinfonismo francés y que Uribe Holguín escribió sinfonías y música instrumental con y sin alusiones extra musicales, desde muy temprano y hasta el final de su longeva actividad como compositor.

La creación en el género del poema sinfónico representa, dentro de la producción de Uribe Holguín, una colección de obras sin ataduras formales, lo cual se ve reflejado en el hecho de que los tres poemas son totalmente diferentes en su forma, contrario a lo que sucede con otros aspectos, como la utilización de motivos representativos (*leitmotiv*); la evolución del desarrollo melódico, basado en la transformación paulatina de esos motivos; el lenguaje tonal; la instrumentación y el lenguaje armónico general.

El poema sinfónico según Uribe Holguín

Una fuente muy interesante para aproximarnos al concepto de poema sinfónico que Uribe Holguín adoptó es su cuaderno de apuntes como estudiante de la Schola Cantorum. El cuaderno lo elaboró durante los cursos de composición con d'Indy²⁶. El documento es un manuscrito bien conservado, de unas 150 páginas, que inicia con la siguiente inscripción de puño y letra del compositor: “Curso de composición/ Notas tomadas de las conferencias dictadas por M. Vincent D'Indy en los cursos de 1907 y 1908, aumentadas de algunos datos más.” El último apunte, “aumentadas de algunos datos más”, parece referirse a la adición de unas notas a pie de página, que evidentemente fueron añadidos después, ya que presentan datos posteriores a 1908.

Desde el inicio de los apuntes se dan muestras de un programa de composición basado en la enseñanza de los géneros de la música académica europea enfocado en los periodos clásico, romántico y barroco, empezando con la sinfonía y terminando con el poema sinfónico. Este

²⁶ Guillermo Uribe Holguín, Biblioteca Luis Ángel Arango, LRM, cuaderno *Curso de composición.*, MSS 772, Carpeta 17.

estudio de los géneros se presenta interrumpido ocasionalmente por algunos capítulos en los que se estudian asuntos más generales de la composición, como la instrumentación y la orquestación, temas que se abordan por separado.

Al igual que el *Cours de Composition* de d'Indy, los apuntes contenidos en el cuaderno reflejan un enfoque histórico muy marcado que cubre desde los orígenes más remotos de cada uno de los géneros hasta la música de inicios del siglo XX²⁷. Por ejemplo, del primero que presenta, hace una breve explicación etimológica. El cuaderno dice que la “Sinfonía, συμφωνία en griego” tiene su origen “entre los griegos [que] empleaba[n] esta palabra para designar la consonancia de los intervalos”. Una vez realizada la descripción histórica del término en sus orígenes, y de la sinfonía como género desde Haydn hasta “el periodo moderno” a partir del cual el género “solo se encuentra en Alemania y Francia”, el texto presenta sus elementos formales y tonales. La presentación de la “sinfonía moderna” se desarrolla en tres subtítulos de acuerdo con escuelas nacionales: Alemania, Rusia y Francia. La estructura de este capítulo se repite de manera semejante en cada uno de los géneros, para desembocar finalmente en el poema sinfónico.

La aparición del poema sinfónico en último lugar se debe, evidentemente, a una presentación cronológica de los géneros (es el más reciente de los que presenta), o a la indefinición formal y, por lo tanto, a la complejidad para la delimitación y explicación histórica del género. Este último apartado del cuaderno inicia con la siguiente definición: “El Poema Sinfónico/ En general podemos definirlo: toda pieza cuya construcción no puede comprenderse sin la ayuda de un razonamiento extramusical...”²⁸

La primera parte de la definición nos da luces acerca de la importancia de los programas extra musicales en la concepción de la obra, reforzando la necesidad de dejar fuera de este análisis piezas que no tienen un programa claro sino una serie de títulos sugestivos, como la *Sinfonía no. 3, del Terruño* (1924) o la *Ceremonia Indígena* (1955).

El género, como es de esperarse, se presenta también con un enfoque histórico muy marcado, en el que articula tres épocas: “1, la del poema sinfónico de orden vocal; 2, la del poema

²⁷ Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, (Paris: A. Durand et fils, 1909)

²⁸ Guillermo Uribe Holguín, cuaderno *Curso de composición*, [“El Poema Sinfónico,” sin paginación]

sinfónico de orden instrumental, ya para uno o para varios instrumentos. Esta época fue muy larga: de 1630 a 1830, más o menos. Y 3, la del poema sinfónico romántico del siglo XIX.”

Así, de acuerdo con los apuntes, existen tres momentos en la conformación del poema sinfónico que va desde las composiciones vocales con ideas extramusicales del siglo XVI, hasta el poema sinfónico romántico de Liszt, pasando por la obertura y las sinfonías que no tienen exactamente la forma habitual pero sí un programa extramusical, como la *Sinfonía Fantástica* y *Romeo y Julieta* de Hector Berlioz (1803-1869). Lo interesante es que el recorrido histórico del curso terminó con un esquema nacionalista en el que el poema sinfónico se separa en tres ramas, de la misma manera que la sinfonía: Alemania, Rusia y Francia. Francia está representada por Cesar Franck, uno de los modelos fundamentales de la Schola Cantorum, cuya tendencia en la composición de poemas sinfónicos aparece consignada en el cuaderno de la siguiente manera: “Su principio consiste en permanecer musical, conservar la forma musical a pesar del elemento extraño [es decir el programa extra musical]”²⁹. Lo anterior es relevante si tenemos en cuenta la afirmación que hizo Uribe Holguín en una entrevista con Guillermo Rendón: “Rendón: ‘¿Cómo define su estética?’/ Uribe Holguín: ‘como de influencia moderna francesa, del impresionismo, pero temáticamente me he independizado’...”³⁰.

Podemos proponer, entonces, la siguiente hipótesis: si Uribe Holguín consideró característico del poema sinfónico de la escuela francesa la adhesión a la forma musical –no obstante el protagonismo del programa extra musical–, entonces hay, junto con el elemento dramático, un co-protagonismo de los aspectos formales en sus poemas sinfónicos. Esta hipótesis se puede reforzar con la afirmación que Uribe Holguín hizo en la misma entrevista, en la que dice que “si algo tiene mi música es el elemento formal”³¹.

Otra fuente importante para aproximarnos a la idea del género que Uribe Holguín apropió para escribir los poemas sinfónicos es la *Enciclopedia Abreviada de la música* de Joaquín Turina³². El español fue compañero de estudios en la Schola Cantorum y amigo cercano del

²⁹ Guillermo Uribe Holguín, cuaderno *Curso de composición*, [sin números de página]

³⁰ Guillermo Rendón, “Maestros de la música: Guillermo Uribe Holguín”, 15.

³¹ *Ibid.*

³² Joaquín Turina, *Enciclopedia Abreviada de la música*, primera edición, (Madrid: editorial Renacimiento, 1917), 217- 41.

compositor colombiano. Las coincidencias entre los conceptos consignados en el cuaderno de Uribe Holguín y la enciclopedia del español, acerca del poema sinfónico, ponen en evidencia su afinidad:

El poema [sinfónico] no puede ser comprensible sin un razonamiento extra musical, necesitando para ello un plan literario; pero a pesar de ese elemento dramático, *tiene por fuerza que adoptar una forma determinada y una marcha tonal lógica que sirvan de equilibrio*, pues la falta de palabras hace que se considere como pieza sinfónica³³. [Cursivas nuestras].

Esta definición es totalmente adecuada para la composición de los poemas sinfónicos de Uribe Holguín y no es contraria a la definición de la escuela francesa en la que el colombiano pretendió articular su música. En la composición de los poemas sinfónicos, el compositor no se ciñe a ninguna forma clásica específica, sino que permite que la forma surja a partir del texto que utiliza como programa. Sin embargo, no podríamos afirmar que estos carezcan de forma, o que la forma sea, desde una perspectiva musical, aleatoria. Por el contrario, siendo él mismo quien redacta los programas de las tres obras, adopta desde el texto extramusical, formas que permiten un tratamiento musical coherente, basado en el desarrollo motívico, a la manera de Liszt, y que funcionan también con la situación y el argumento del programa literario.

Aspectos generales de los poemas sinfónicos de Uribe Holguín

En este apartado estudiamos algunas de las características más sobresalientes que atraviesan los tres poemas sinfónicos. De manera consistente, Uribe Holguín utilizó centros tonales, cuyo funcionamiento no siempre está dentro de los procedimientos tradicionales de la música tonal; empleó métricas irregulares y subdivisiones irregulares de los pulsos; e hizo construcciones melódicas sobre estructuras escalísticas propias de la música del siglo XX. Incluimos, además, una discusión acerca de la influencia de las obras tempranas de Stravinsky (1882-1971), que va de la mano con uno de los aspectos muy propios de la música de Uribe Holguín y que aparentemente no está en consonancia con las tendencias

³³ *Ibid.*, 217.

vanguardistas, es decir, la pretensión de expresividad en la música. Este último asunto será tratado en el apartado siguiente.

Por otro lado, como ya lo sugerimos, un aspecto llamativo de los poemas es que cada uno resulta ser la representación de un mundo diferente. En primer, lugar lo indígena, representado en *Bochica* como un mundo desconocido que inventa a partir de indicios. En segundo lugar, lo criollo, que es el elemento protagónico en *Conquistadores* y que es para el compositor un producto de la cultura española. Y en tercer lugar, lo universal, que se representa en *Coriolano* tomando como base la idea de hegemonía de la cultura europea a nivel mundial. En efecto, *Bochica* se basó sobre un mito muisca, *Conquistadores* sobre el viaje y arribo de los españoles al territorio colombiano y *Coriolano* sobre la historia del desterrado general de la Roma Antigua. Esto es especialmente significativo si tenemos en cuenta que los tres programas extramusicales sobre los que se basan las obras, fueron redactados por Uribe Holguín. Resultan ser una especie de versión musical de hitos simbólicos que condensan, a su manera, la historia colombiana.

La búsqueda de expresividad y la influencia de Stravinsky

En la producción de Uribe Holguín, y especialmente en los poemas sinfónicos, el elemento expresivo está siempre presente y es importante. Es bien sabido que en el siglo XX, como un gesto de rechazo a las ideas del romanticismo, tanto las tendencias neo-clásicas, representadas por Stravinsky (1882-1971), como la línea más experimental del serialismo, representada inicialmente por Arnold Schönberg (1874-1951), rechazaron la idea de una música en función de la expresión de sentimientos y emociones³⁴. La adopción de la expresividad como bandera por parte de Uribe Holguín, no se debe a un estado de atraso histórico, ni de ignorancia con respecto a lo que estaba sucediendo en la música académica contemporánea. El compositor estaba consciente de esta tendencia en la música, estaba en

³⁴ Guido Salvetti, "El siglo XX" en *Historia de la música*, vol. 10. Traducción al español de Carlos Alonso, (Madrid: Turner Música, 1986), 131-136.

desacuerdo con parte de ella y plasmó su postura tanto en su obra como en algunos artículos y entrevistas para periódicos locales.

Juan Eduardo Cirlot³⁵ recalca la oposición entre las ideas de Wagner y las de Stravinsky con respecto a las posibilidades de expresión emocional en la música. Esta contraposición de las opiniones de los dos compositores es pertinente a nuestro estudio, ya que, para Uribe Holguín, ambos fueron importantes hitos de la música académica. Cirlot, citando a Stravinsky, reconstruye y analiza las ideas del compositor al respecto de la expresión: “Igor Strawinsky, en *Crónicas de Vida*, dice taxativa y terminantemente: ‘Yo considero la música, en su esencia, impotente para expresar sea lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca la propiedad inmanente de la música’”. A lo que más adelante añade, analizando el asunto: “Si Strawinsky quiere decir: Yo uso la música como si esta no expresase nada, estamos conformes; [...] pero si lo que quiere es declarar valederamente la inexpresividad general de toda música, no nos sentimos inclinados a darle razón. Una afirmación así podría parecer natural en boca de un cultivador constante de ‘música pura’, pero no es la del autor de obras como *La Consagración de la Primavera* o *Petrushka*”³⁶

Parece que las ideas en contra de la expresión musical de Stravinsky resultaban contradictorias frente a sus obras tempranas (*Petrushka* es de 1911 y *La Consagración de la Primavera* es de 1913.) Esta idea se ve reflejada en la opinión de Uribe Holguín quien, en varias ocasiones, expresó su afinidad con la estética stravinskyana, especialmente por la que se plasma en *La Consagración de la Primavera*.

Cirlot continúa con la otra cara del asunto, en cuya cabeza pone a Wagner quien “por el contrario [...] dijo que la música había surgido de la necesidad humana de un idioma transmisivo del orden emocional”³⁷, idea a la cual se adhiere Uribe Holguín claramente

³⁵ Juan Eduardo Cirlot, *Igor Strawinsky: su tiempo, su significación y su obra*, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1949). Consideramos este libro un reflejo de la imagen de Stravinsky en los tiempos de la composición de los poemas sinfónicos de Uribe Holguín.

³⁶ *Ibid.*, 140.

³⁷ *Ibid.*, 141.

desde la práctica –en su música– y desde la reflexión estética, —en sus escritos sobre música—.

Efectivamente, da la impresión de que Uribe Holguín es, en este sentido, un compositor “retrógrado”, y estando consciente de ello³⁸, en un breve artículo titulado “Revolución en la música”, cita frases de dos compositores de su generación, cuyas estéticas son similares a la suya, cuyas ideas fueron cercanas a las suyas y cuyas frases puso al lado de las suyas, en favor de la música tonal (en su más amplia acepción, no como el sistema limitado de los periodos barroco clásico y romántico). Estos compositores son Ernest Bloch (1880 - 1959) y Maurice Ravel (1875 - 1937).

Revolución en la música

En “Revolución en la música”, un artículo publicado en el diario *El Espectador*³⁹, se presenta el texto acompañado de una fotografía de Stravinsky, de perfil en primerísimo primer plano, pensativo, mirando hacia abajo (probablemente a una partitura) y fumando un cigarrillo. En este texto —que si se lee entre líneas, está hablando de música, pero probablemente no está hablando solamente de música si tomamos en cuenta que fue escrito el año siguiente a la Revolución Cubana—, Uribe Holguín propone una diferencia entre dos tipos de rupturas en el arte, a las que denomina “revolución” y “evolución” respectivamente. Según el compositor, la primera es destructiva, carente de valor artístico y está desarticulada con la tradición de la música occidental, mientras que la segunda, es el proceso de cambio paulatino del lenguaje, articulado pacíficamente en la tradición académica occidental. La primera parte del artículo dice:

Ha sido costumbre desde hace mucho tiempo llamar revolucionario al artista innovador, sin tenerse en cuenta que revolución es destrucción, un cambio radical, que de efectuarse rompería la cadena de la lenta pero continua evolución de la música, no interrumpida en los últimos cuatro siglos. No fue revolucionario un Monteverdi, ni un Gluck, ni tampoco un Wagner, ni un Debussy, como no lo fue el genial innovador Beethoven. Ninguno destruyó nada, sino antes bien enriquecieron todos el patrimonio artístico, con

³⁸ Uribe Holguín, en “Revolución en Música” dice “Acaso se me calificará de retrógrado. Pues óigase como habló Ravel, un modernista ciento por ciento, después de declarar que su música lejos de ser revolucionaria, es evolución...”. Guillermo Uribe Holguín, “Revolución en la música”, en *El Espectador*, (31 de agosto de 1960).

³⁹ *Ibid.*

nuevos sistemas o con reformas de los elementos existentes, sin atentar contra la tradición⁴⁰

Uribe Holguín no considera revolucionario a ninguno de los compositores que acaba de nombrar, pues a pesar de representar puntos de cambio en la música —entendida como tradición lineal— ninguno destruyó, en el fondo, las bases de la construcción de la música que rigieron monárquicamente hasta el siglo XIX, ni lo que parece ser especialmente importante para él, negó la validez y la necesidad del sistema tonal.

De todos ellos resalta a Claude Debussy (1862-1918) quien “abrió las puertas de un mundo nuevo, en el terreno más propicio para descubrir, qué es la armonía”, que “se burló de las reglas que carecían de bases sólidas y usando escalas y modalidades distintas de las consagradas por el clasicismo, hizo combinaciones armónicas completamente desconocidas hasta entonces”. A Stravinsky lo incluye como el último eslabón de esta cadena, afirmando que logró “llegar más lejos que el precursor [Debussy] hasta un punto que probablemente consideró insuperable, porque retrocedió para buscar la novedad en otras formas”⁴¹. Cuando menciona este punto insuperable, está probablemente refiriéndose a *La Consagración de la Primavera*, obra que admiró y citó en varias ocasiones. Cuando habla de que retrocedió para buscar la novedad en otras formas, se refiere a lo que la historiografía de la música ha denominado como el periodo *neo-clásico* de Stravinsky⁴².

El artículo termina con la primera sección, dedicada a los abanderados de la “evolución” en la música, para empezar con los revolucionarios que “desconociendo todo principio, destruyendo las bases tonales, erigiendo el ruido como base para sus obras”, rompieron con la continuidad de la tradición de música académica y establecieron el “sistema que se prestó para que lo adoptaran, al lado de los músicos que lo idearon, unos tantos carentes de genio creador, aunque sí muchos de ellos con la técnica fácil hoy de adquirir”⁴³.

⁴⁰ *Ibid.* Negrilla en el texto original.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Grout & Palisca, “Modernism and the classical tradition”, en *A History of Western Music*, (New York-London, W.W. Norton & Company, 2006) 819 – 828.

⁴³ Uribe Holguín, “Revolución en música”.

“Música Nuova”

Otro breve artículo, en el que también menciona a Stravinsky, es aquel que tituló “Música Nuova” en el que presenta, de manera muy resumida el “duodecafonismo”(sic), citando el ya mencionado artículo que Slonimsky publicó en el IV *Boletín*⁴⁴ sobre el sistema de los doce tonos. Uribe Holguín habla otra vez de la tradición lineal y escalonada en el desarrollo de la música académica y de cómo ésta desemboca en Stravinsky, específicamente en *La Consagración de la Primavera* “sin que después hayan tenido éxito los ensayos de novedad que se han hecho”. A lo que añade, en consonancia con el comentario de “Revolución en la música”, que “el mismo Stravinsky, abandonando su viejo estilo y buscando otro, se ha mostrado inferior a lo que era”. Finalmente cierra el artículo con una frase en la que pregunta “¿Podrán los duodecafonistas ser los sucesores de esa pléyade de grandes maestros en tres siglos?” a lo que él mismo responde “Seguramente no: no es posible.”⁴⁵

Como se puede ver hasta acá, las ideas de Uribe Holguín acerca de la expresividad en la música, encajan definitivamente mejor en las ideas del siglo XIX que en las del siglo XX. Sin embargo, como se dijo ya antes, esto no se debe a atraso ni ignorancia, pues él estaba suficientemente enterado de lo que sucedía en el mundo musical vanguardista, con el que no estaba de acuerdo. Ahora bien: ¿a qué se debe ese desacuerdo? En primer lugar, es cierto que Uribe Holguín fue en casi todos los aspectos de su vida un hombre conservador. En la dicotomía que Cirlot propone, parece estar en el bando de Wagner, pero ésta dicotomía no es absoluta en la práctica. Como acabamos de ver, (y como el mismo Cirlot señala al poner en evidencia la contradicción por parte de Stravinsky entre sus obras tempranas y sus ideas acerca de la expresión en música) esos dos polos no están realmente lejos y el hecho de que para Uribe Holguín el punto en el que se rompió la cadena que representa la evolución de la música no esté en el paso al siglo XIX, sino en *La Consagración de la Primavera*, demuestra que en la práctica él se separó de las tendencias de la música contemporánea cuando estas

⁴⁴ Nicholas Slonimsky, “Problemas de la música moderna”, en *Boletín Latinoamericano de música*, 4, 1938, 851-57.

⁴⁵ Uribe Holguín, “Música Nuova”, consultado en la colección del Patronato Colombiano de artes y Ciencias. Este es un breve artículo publicado en algún periódico de cuya publicación no tenemos datos. El recorte se puede consultar en una carpeta que contiene recortes y programas de mano, probablemente compilados por él mismo o su hija Lucía, que se encuentra en el archivo de la Fundación Guillermo Uribe Holguín, en las instalaciones del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias [sin catalogar].

dieron un primer giro drástico, tras la Primera Guerra Mundial, y la separación se tornó irreconciliable cuando dio el segundo giro drástico en 1945 tras la Segunda Guerra Mundial⁴⁶.

Así es que, para 1966, cuando se había establecido con suficiente fuerza el espíritu experimental de la música concreta y electrónica, y cuando Uribe Holguín empezó a pasar todo el tiempo que dedicaba a componer y leer, escuchando la radio como consecuencia de la pérdida de la vista hizo explícito y público su más enfático rechazo a las músicas vanguardistas, a la que bautizó como la “música de ruidos”⁴⁷.

En un artículo publicado en el diario *El Siglo* que se redactó con base en una entrevista realizada a Uribe Holguín, él habla de su labor como fundador y director del conservatorio, de su música y de la música contemporánea. Después de narrar brevemente sus veinticinco años en el rol de director del conservatorio y de la Sociedad de Conciertos Sinfónicos, se refiere a su trabajo como compositor y a la recepción del mismo en los siguientes términos:

La satisfacción de mi trabajo, la tuve muchos años después [de 1935], cuando mi obra fue comprendida. Entonces no lo era y mis composiciones eran consideradas de un modernismo incomprensible. En el lenguaje de hoy, son obras provenientes del clasicismo.⁴⁸

Ciertamente su obra temprana, caracterizada por modulaciones lejanas, utilización de armonía alterada, escalas de tonos enteros, total ausencia de barras de repetición, utilización de medianas cromáticas, a lo que añade la frecuente ruptura de la regularidad métrica, debió resultar incomprensible para el público capitalino de las primeras décadas del siglo XX, más acostumbrado a la transparencia armónica, a las modulaciones cercanas, a la regularidad métrica y, sobre todo, a la repetición literal de cada fragmento que escuchaba, lo cual evidentemente facilitaba la comprensión de la música instrumental⁴⁹. En este sentido

⁴⁶ Un texto que refleja explícitamente esta estética tras la finalización de la segunda guerra mundial es el que realiza Ulrich Dibelius en *La música contemporánea a partir de 1945*, traducción de Isabel García Adánes (Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2004).

⁴⁷ Carlos Barreiro Ortiz, (ed.) y otros, *Guillermo Uribe Holguín: vida de un músico colombiano*. (Bogotá: Centro Colombo-Americano, 1983), 18.

⁴⁸ María Eugenia Martínez, “¿A quién le voy a dejar mi música?”, en *El Siglo*, 3 de julio de 1966, 15..

⁴⁹ Para una comparación de su música y la de sus colegas de principios del siglo XX – desde el lenguaje armónico, rítmico y formal – ver, por ejemplo, las piezas para piano de su antagonista en los años 1920, Emilio Murillo y los primeros *Trozos en el sentimiento popular*.

ciertamente Uribe Holguín, a pesar de su adherencia a algunos conceptos románticos, es un compositor neo clásico, en cuyo lenguaje estuvieron reflejados conceptos de equilibrio, simetría y claridad.

En esa misma entrevista dice: “El compositor que más aprecio es Juan Sebastián Bach, que es algo divino y colosal. Entre los modernos a Debussy y de la música moderna acepto hasta *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky”⁵⁰. Una vez hecha esta afirmación, su interlocutora le pregunta: “¿De la [música] contemporánea?” A lo que Uribe Holguín responde: “La música de ruidos, eso si no me gusta. Ahora están escribiendo ruidos”⁵¹.

Volviendo a Cirlot, el musicógrafo catalán continúa diciendo en su libro, refiriéndose a Stravinsky, que “su deseo de que se considere a la música desde el punto de vista constructivo, lo expresa citando a Goethe, que, según él, decía que ‘la arquitectura es una música petrificada’”⁵². Las ideas anti-románticas de Stravinsky parecen estar, por lo menos en parte, construidas sobre una definición de música que dio uno de los fundadores del romanticismo alemán. La idea de expresión, tanto sentimental como programática o literal, en la música, si bien estuvo muy presente a lo largo del romanticismo, no es un asunto exclusivo de ese periodo de la historia de la música. Lo que es propio de ese periodo es la paleta retórica que se utilizó para generar expresividad, que estaba generalmente limitada al sistema tonal, a las métricas constantes, a un fraseo “lírico” y a un virtuosismo instrumental que no analizaremos ahora.

Por otro lado, la presencia de obras expresivas, posteriores a las dos guerras, y que están sin duda dentro del canon de la música contemporánea, es innegable. El antagonismo entre la expresión y la estructura en la música, aunque hizo parte del discurso de la música y los músicos del siglo XX, no es necesariamente un hecho. Las obras religiosas de Bach, el *Treno a las víctimas de Hiroshima* (1960) de Penderecki (n. 1933), el *Réquiem* (escrito entre 1963 y 1965) de György Ligeti (1923-2006), los ballets de Alberto Ginastera (1916- 1983), los cuartetos de Dimitri Shostackovich (1906 - 1975), la música religiosa de Ernst Bloch (1880-1959), las obras para la escena de Aaron Copland (1900-1990) y los poemas sinfónicos de

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Cirlot, *Igor Strawinsky: su tiempo, su significación, su obra.*, 140.

Uribe Holguín, no ceden en estructura cuando profundizan en la expresión, por el contrario, van de la mano.

La música de los poemas sinfónicos

Forma y estructura

Los poemas sinfónicos de Uribe Holguín, en concordancia con la definición de su cuaderno de composición, tienen formas independientes entre unos y otros. Sin embargo, en el fondo, las tres obras siguen un mismo principio, que consiste en basar la composición en el desarrollo motivico de los temas representativos, de acuerdo con la aparición de los personajes o ideas en el programa. Esto nos lleva a que son importantes las delimitaciones del programa extra musical y el orden en que se narran los sucesos para entender la forma en cada uno de ellos. Los movimientos y cuadros que articulan la música, coinciden con las secciones y los sucesos que propone el programa.

Textura

La textura en los poemas sinfónicos, como consecuencia del protagonismo melódico en el establecimiento de la forma, la estructura y la coherencia musical y extra musical del género, es predominantemente homofónica, con frecuentes pasajes de polifonía por niveles en texturas estratificadas⁵³.

Es de resaltar con respecto a la textura de los poemas sinfónicos la recurrente utilización de ostinatos, una característica que quizás sea más bien general en la música de Uribe Holguín. Estos ostinatos generalmente tienen un desarrollo de cierta profundidad, ya sea desde el punto de vista tímbrico, rítmico o melódico. Un ejemplo de esta característica es el ostinato sobre el que se desarrolla la sección inicial del *Bochica*, en que la superposición de un acorde disonante que se presenta en dos capas dinámicas diferentes, el cual genera la impresión de movimiento melódico donde no lo hay propiamente (ver p. 47). Este aspecto es similar a las

⁵³ Joel Lester, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, (Madrid: Editorial Akal Música, 2005), 50-52.

denominadas *Klangfarben Melodies*⁵⁴, en la medida en que la percepción es melódica, aunque en realidad es producto de la interacción de varios timbres, aun cuando ninguno de ellos está tocando la melodía resultante individualmente.

Características melódicas

Las melodías en los poemas sinfónicos de Uribe Holguín están generalmente enmarcadas en un rango reducido, al menos dentro de cada frase. Además, dándole una sonoridad aún más romántica y lírica, estas melodías están generalmente construidas con grados conjuntos, excepto, tal vez, en *Coriolano*, en donde encontramos desde el tema inicial un diseño melódico con muchos saltos, en contorno general asimétrico ascendente y difícil de enmarcar en un esquema diatónico tradicional. Sin embargo, como puede verse, es una melodía que no excede el registro de la octava.



Ej. 1-1: *Coriolano*, c.1, flauta, oboe, cornos y trompeta al unísono.

Orquestación y uso de los instrumentos

Presentamos un cuadro con la instrumentación de los tres poemas sinfónicos y de otras piezas dramáticas o programáticas del mismo periodo. Como se puede ver, el formato instrumental que Uribe Holguín utiliza en los poemas sinfónicos es igual al de las demás obras de esta índole. Resaltamos, la variedad en la sección de percusión, donde incluye instrumentos que se relacionan directamente con el programa que representan. Un ejemplo de esto es la utilización de “fuate” o látigo en *Conquistadores*, instrumento de percusión que utiliza en el cierre de la sección que narra el “asalto de los indios, que huyen ante el espanto de los caballos”, entre los compases 25 y 28 del segundo movimiento.

⁵⁴ Uribe Holguín tuvo siempre como referente la música de Richard Strauss y probablemente esta sea la que lo inspiró para aplicar esta técnica. La relación de los usos melódicos de Strauss con esta las *Klangfarben Melodies* es descrita por Grout y Palisca en *Norton Antology of Western Music*, 5ta edición, 723-739.

No obstante la homogeneidad general en el formato de la orquesta, la utilización de los instrumentos puede variar cuando se trata de representar el mundo indígena. Para este caso específico, es frecuente además la utilización del registro extremo de algunos instrumentos como el *piccolo* en el segundo cuadro de *Conquistadores* y los cornos franceses en el inicio de *Bochica*.

Tabla de instrumentación de los poemas sinfónicos y otras obras programáticas.

Peñas sinfónicas y música programática en GUR: Instrumentación.	BOCHICA	Condiava	Conquistadores	TRES BOLETOS SINFONICOS	Ceremonia indígena	Boliviar	Furatawa
Piccolo	X	X	X	X (es la flauta 3 en 3er mov.)	X	X	X (es la flauta 3)
Flauta1	X	X	X	X	X	X	X
Flauta2	X	X	X	X	X	X	X
Oboe1	X	X	X	X	X	X	X
Oboe2	X	X	X	X	X	X	X
Como Ingles	X	X	X	X	X	X	X
Clarinete1	X	X	X	X	X	X	X
Clarinete2	X	X	X	X	X	X	X
Clarinete bajo	X	X	X	X	X	X	X
Fagot 1	X	X	X	X	X	X	X
Fagot 2	X	X	X	X	X	X	X
Fagot 3	X	X	X	X	X	X	X
Contra fagot	X	X	X	X	X	X	X
Como ["Trompa"] 1	X	X	X	X	X	X	X
Como ["Trompa"] 2	X	X	X	X	X	X	X
Como ["Trompa"] 3	X	X	X	X	X	X	X
Como ["Trompa"] 4	X	X	X	X	X	X	X
Trompeta 1	X	X	X	X	X	X	X
Trompeta 2	X	X	X	X	X	X	X
Trompeta 3	X	X	X	X	X	X	X
Trombon 1	X	X	X	X	X	X	X
Trombon 2	X	X	X	X	X	X	X
Trombon 3	X	X	X	X	X	X	X
Tuba	X	X	X	X	X	X	X
Timbales	X	X	X	X	X	X	X
Percusión 1	Triángulo/Platillos	triáng/campan.	Tambor + tam-tam	bombo + tam-tam	Triáng+platillos+	Pl.-Tr.-Pandi-Tamb-Tam-tam	Triáng.+caja+pandero+cascabeles+castañetas+bombo
Bombo 1*	Bombo 1*	Pl., Pandereta-tam-tam-tambor	Platillos + bombo	Tambot + triángulo	(el mismo)+castañuelas +	cassa-camp.-redobi-castañuelas	Bombo+silofono
Percusión 3	Tam-tam + Bombo2*		triángulo-fuete+campana	Platillos-pandereta-triángulo	pandereta		Platillos+maracas+crótalos+tam-tam
Percusión 4							Xilofono
Piano			X				
Celista		Glockenspiel	X	Sole en 1er mov.	X		X
Arpa	X		X	X	X	X	X
Arpa 2							
Cuerdas, (todas: 7-7-5-5-4 arfiles)	X	X	X	X	X	X	X
Coro							24 entre personajes y "extras" A 4 voces

Intercambios modales frecuentes

Otro aspecto característico de los tres poemas sinfónicos es la utilización de escalas sintéticas. En este sentido, no obstante la presencia de centros tonales que permanecen durante largos periodos de tiempo, los intercambios modales, sin variar el centro tonal, son muy frecuentes. Cuando mencionamos los intercambios modales nos referimos a la utilización de escalas con una estructura interválica diferente en la que permanece exactamente el mismo centro tonal. A manera de ilustración reproducimos algún fragmento de cada uno de los poemas sinfónicos en que suceden intercambios modales.

The image shows a musical score for the first two examples of modal exchanges in *Coriolano*. On the left, the Flute and Oboe parts are shown in a 4/4 time signature, playing a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *f*. On the right, the woodwind and brass parts are shown, including Bsn, C. Bn, Hn. 1, Hn. 2, and Tuba. The Horns and Tuba parts have a dynamic marking of *f*.

Ej. 1-2: *Coriolano*, c.1 y cc. 10-16 (cornos franceses escritos en fa)

The image shows a musical score for the first three examples of modal exchanges in *Bochica*. The score includes parts for Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass, and Contrabass. The Harp part shows a complex rhythmic pattern with a dynamic marking of *pp*. The Violin I part shows a melodic line with a dynamic marking of *fpp*. The other parts show a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *fpp*.

Ej. 1-3: *Bochica*, cc. 1-9, sección de cuerdas y arpa.

Ej. 1-4: *Conquistadores*, cc. 4 -7, violines, viola y corno francés (alturas reales)

Nótese que, si bien en el caso de *Bochica* la estructura de las escalas tetratónicas en el arpa podría enmarcarse dentro de uno de los modos diatónicos tradicionales, tanto en *Conquistadores* como en *Coriolano* los modos que utiliza están por fuera de estas estructuras, a diferencia de lo que sucede en las obras tempranas de Uribe Holguín.

Neo tonalidad

Uno de los pocos elementos claros y explícitos que comparten los tres poemas sinfónicos es el centro tonal. Los tres presentan, cada uno en un modo diferente y mediante mecanismos de establecimiento tonal diferentes, el mismo centro tonal principal, es decir La.

Uribe Holguín fue un compositor conservador, lo cual implicó que su música se mantuviera siempre adherida al desarrollo de la tonalidad en su más amplia acepción. Su música pretendió desde sus primeras y hasta sus últimas producciones, enmarcarse en la tradición académica de origen europeo y los lenguajes que propusieron rupturas drásticas nunca llegaron a convencerlo⁵⁵. En los primeros años que ejerció como director del conservatorio y de manera simultánea a sus esfuerzos para hacer conocer al público capitalino la música del romanticismo tardío y de los compositores franceses y españoles contemporáneos como Debussy, Gabriel Fauré (1845-1924), Ravel, Manuel de Falla y Turina, en Europa se estaban generando rupturas drásticas, como consecuencias de la Primera Guerra Mundial que dejaron como resultado la propuesta de abandono sistemático de la tonalidad mediante el dodecafonismo. Más adelante, tras la Segunda Guerra, se intensifica esta tendencia hacia el abandono de la tonalidad y de los sistemas de composición previos en la música académica. Para los años 40 estos nuevos sistemas ya estaban en algunos países de Latinoamérica y

⁵⁵ Guillermo Uribe Holguín, “Revolución en música”, en *El Espectador*, Agosto 31 de 1960; y “Música Nuova”.

tenían sus propios abanderados, que lo defendían con el entusiasmo propio de quienes sienten que participan en una fraternal revolución que desafía las jerarquías⁵⁶ (al menos las jerarquías tonales). Uribe Holguín, por otro lado, fue siempre abanderado del abrazo a las jerarquías (y no sólo tonales), posición que se hace evidente en su música, en su curso de armonía y en artículos de publicaciones periódicas posteriores.

En su *Curso de Armonía*, tras afirmar que la construcción de los acordes triádicos sobre la primera, tercera y quinta de una altura fundamental, son un fenómeno acústico descubierto, no inventado por el hombre y que son “simplemente el resultante de las principales armónicas, sonidos concomitantes o parciales contenidos en cualquier sonido tomado como fundamental”⁵⁷, añade una nota a pie de página que dice:

En cualquier manual de acústica se encuentra explicado el fenómeno de la resonancia armónica, base no solamente del acorde, sino igualmente de la tonalidad, las modalidades, las escalas y nuestro sistema musical en general [es decir la tonalidad]. Ningún músico tiene derecho de ignorar tal fenómeno⁵⁸.

No podemos saber si en sus primeros años de actividad como compositor la música dodecafónica y el serialismo fueron lenguajes que Uribe Holguín llegó a conocer. Lo que sí sabemos es que a más tardar en 1938 los conoció, a través del artículo que redactó Slonimsky para el *IV Boletín Latinoamericano de música*⁵⁹ y que nuestro compositor estaba en desacuerdo con la “ruptura innecesaria”, que era para él una “destrucción, un cambio radical que, de efectuarse rompería la cadena de la lenta pero continua evolución de la música, no interrumpida en los últimos cuatro siglos”⁶⁰.

⁵⁶ Omar Corrado, *Vanguardias al sur: la música de Juan Carlos Paz*, (La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas, 2010), 21-39 y 157-159.

⁵⁷ Guillermo Uribe Holguín, *Curso de Armonía*, 7.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Nicholas Slonimsky, “Problemas de la música moderna”, en *Boletín Latinoamericano de música*, 4 (octubre, 1938), 851 – 58.

⁶⁰ Guillermo Uribe Holguín, “Revolución en la música”, en *El Espectador*, (31 de agosto de 1960).

Motivos representativos

El manejo de los motivos representativos requiere de un análisis particular en los tres poemas sinfónicos de Uribe Holguín. Sin embargo, estudiaremos algunos aspectos en este apartado, ya sea porque son aspectos generales de como él los plantea y desarrolla, o porque son elementos que permiten la comparación entre los motivos que aparecen en dos o en las tres obras.

Los poemas sinfónicos, como toda obra de arte, pueden entenderse desde diferentes perspectivas. En las tres obras los motivos representativos son el más obvio de los posibles hilos conductores, incluso si se quiere entender su estructura desde una perspectiva puramente musical y no dramática. Gracias a la filiación de Uribe Holguín con la escuela franckiana, los motivos representativos son, más allá de su representación concreta extra musical, células generadoras de nuevos motivos, y por ende, la base del desarrollo de las obras.

Es necesario diferenciar entre dos tipos de motivos representativos en su música: los motivos primarios y los motivos secundarios. Los primarios son aquellos de los que se parte para la construcción general de la obra y que son solamente dos o tres en cada poema sinfónico; los segundos, si bien pueden tener un papel claramente diferenciado, son siempre producto de los primarios. Este último es el caso de “El Salto del Tequendama” en *Bochica*, que aunque está claramente diferenciado en el momento en que Bochica “taja la roca y surge el torrente”, no es un motivo primario ya que en realidad es producto del motivo de “la sabana inundada”.⁶¹

En el artículo “Música Nuova”, tratando el asunto de la forma cíclica en Cesar Franck, Uribe Holguín dice que ésta “consiste en el uso de dos, tres (raras veces más) temas generadores de todas las ideas de la obra y que *se reproducen y transforman* en toda ella” [cursivas nuestras]. Luego, entrando en la materia que nos interesa para los poemas sinfónicos, añade que “en lo instrumental el tema cíclico es análogo al *leitmotiv* wagneriano”⁶², de lo cual podemos deducir que la utilización de lo que llamamos motivos representativos primarios,

⁶¹ Programa extra musical del manuscrito de *Bochica*.

⁶² Guillermo Uribe Holguín, “Música Nuova”,

se reduce a dos o tres, aunque a partir de estos se generan varios más a lo largo de la obra. En efecto, los motivos primarios son pocos en cada poema sinfónico. En *Bochica* son tres, en *Coriolano* dos y en *Conquistadores* tres⁶³.

Un aspecto interesante en cuanto a los motivos representativos es la relación que se produce entre algunos de ellos cuando tienen una idea de fondo similar. Por ejemplo, para representar lo ideal o lo divino, Uribe Holguín utiliza motivos cuya interválica está asociada a las consonancias perfectas, ya sea armónica o melódicamente, con un manejo rítmico fuertemente asociado al pulso, un carácter majestuoso y una textura homofónica que evoca la música coral. Recordemos que Uribe Holguín fue un católico muy creyente y un estudioso de la música antigua religiosa, lo cual le da sentido a la representación de lo ideal con texturas, armonías y movimientos melódicos que recuerden la música religiosa coral preclásica. Concretamente se produce esta similitud entre la representación de *Bochica*, en el poema sinfónico homónimo y la representación de *El Dorado* en *Conquistadores*:

Ej. 1-5: primera aparición del tema representativo de *Bochica*: cc. 44 – 47

⁶³ En *Bochica*: “La sabana inundada”, “El pueblo” y “Bochica”; en *Coriolano*, pareciera que los dos motivos son dos facetas diferentes de un mismo personaje, que a la postre representan la relación del personaje con los volscos y con su patria. Los denominamos, tomando los términos con los que Uribe Holguín describe al general romano, “celebridad” y “desgracia”; y en *Conquistadores*: “los españoles”, “los indios” y “El Dorado”

flautas 1 y 2

oboes 1 y 2

trompetas y celesta

celesta

triángulo clarinete, en notas reales

Ej. 1-6, primera aparición del tema de *El Dorado*. *Conquistadores II* mov., cc. 100 – 104.

Un caso similar es el de la representación del pueblo, que aparece en *Coriolano* y en *Bochica*. En este caso, los pueblos que representa son el pueblo de los Volscos y el pueblo indígena, que tienen aspectos similares y que, coherentemente, son contrarios a los que eligió para representar lo ideal o lo divino. Entre ellos destacamos la ambigüedad métrica, tanto a nivel del pulso como a los niveles inmediatamente inferiores, la utilización de paralelismos cuartales (intervalos armónicos diferentes a los acordes “perfectos” por terceras); el carácter jocosos y el uso de articulaciones contrastantes (*stacatto-legatto*).

2. *Bochica* op.73 (1939)

La representación de lo indígena

En una conferencia dictada en 1923, Uribe Holguín definió lo que, para entonces, consideraba las posibilidades de explotación musical del nacionalismo en general y de lo indígena en particular. El texto, publicado en una revista de la época y luego reproducido en 1941 como un capítulo de sus memorias, se hizo famoso y polémico. Allí dice:

Sabido es que todos los pueblos de la más remota antigüedad tuvieron música. Egipcios, griegos, romanos, todos cantaron y todos tocaron instrumentos, como lo revela la Historia y los bajorrelieves de los monumentos. Natural es que los chibchas, como las demás tribus que poblaron el continente americano, poseyeran alguna forma de manifestación musical, por rudimentaria que fuera. Pero si nada puede afirmarse de aquellos pueblos refinados de la antigüedad, porque no existe ningún documento sobre el cual se pueda fundar siquiera un concepto definitivo, qué decir de la música de nuestros aborígenes. Donde hay un solo texto musical chibcha? Es infantil siquiera discutir el punto. La música Chibcha, que probablemente fue más bien ruido que música, se perdió para siempre [...] los chibchas no dejaron otra manifestación de arte sino los tunjos rudimentales que todavía se suelen encontrar en los lugares que habitaron esos antiguos moradores del país.⁶⁴

En 1939 aparece, por primera vez, una cita directa al asunto indígena en la música de Uribe Holguín. Esta cita coincide con la exploración del poema sinfónico como género singular de creación. Este suceso en su obra y la aparente contradicción con respecto a sus postulados frente a las posibilidades de utilización de material musical indígena, confirma la necesidad de una revisión diacrónica para el estudio de un personaje con tantos años de actividad. Consideramos que las opiniones que expresa en su conferencia de 1923 dan cuenta de lo que pensaba en ese momento, pero no de lo que concibe como posibilidades musicales a finales de los años 1930. De no ser así, si ésta fuera su opinión inamovible, resultaría poco coherente dedicar tiempo y esfuerzo a componer *Bochia* –el primero de sus poemas sinfónicos– y *Furatena* (1943) –la obra que consideró su máxima creación–, ambas dedicadas a la representación de lo indígena.

⁶⁴ Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, 133-34

Las celebraciones del Cuarto Centenario de Bogotá en 1938, junto con los conciertos y demás eventos musicales, dieron dió pie a acercamientos desde el punto de vista personal entre el compositor y figuras de la escena musical internacional. Estos acercamientos le permitieron a Uribe Holguín mostrar su vasta producción a algunos colegas de otros países lo cual generó, entre otras cosas, la redacción de una carta, firmada por los delegados de Chile, Panamá, Estados Unidos y Brasil en la que solicitan al director de Bellas Artes, Gustavo Santos, la publicación de los hasta entonces *250 Trozos en el sentimiento popular*.

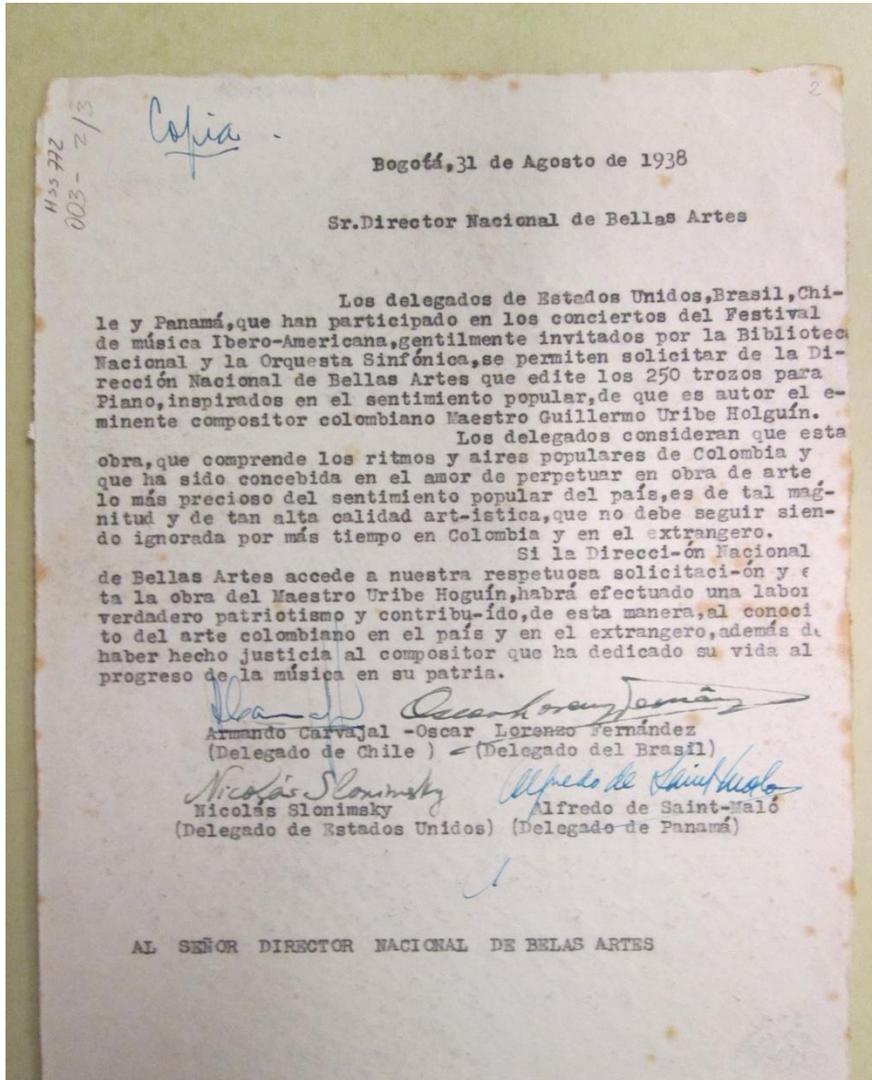


Imagen 2-1: Carta de Slonimsky y otros a la Dirección Nacional de Bellas Artes (1938)

Estudios previos sobre la representación de lo indígena en Uribe Holguín

En un estudio panorámico sobre la música en Colombia de los siglos XIX y XX, Duque presenta algunas observaciones sobre la representación de lo indígena en la obra de Uribe Holguín⁶⁵. A propósito del tema dice:

Uribe Holguín compuso algunas obras de talla heroica –también característica de nuestra estética nacionalista–, que no se basan en rasgos melódicos o rítmicos concretos, sino en hechos históricos e imágenes indígenas; tal es el caso de sus composiciones orquestales, *Bochica*, op. 73; *Ceremonia indígena*, op. 88, y *Los conquistadores* op. 108, en donde hace descripciones musicales imaginativas y exóticas de las culturas indígenas que habitaban el territorio colombiano. No hace referencia a elementos musicales de culturas indígenas vivas –no las conoció⁶⁶–, sino descripciones sonoras adecuadas a la situación descrita con pentafonías y ritmos que podrían dar la impresión de primitivismo.⁶⁷

Duque corrobora el hecho de que lo indígena está presente en composiciones orquestales, lo cual implica una visibilidad, un estatus y una elaboración que no tiene, por ejemplo, su música de cámara. Además, enumera algunas de las obras que desarrollan el nuevo filón indigenista: *Bochica*, op. 73; *Ceremonia Indígena* op. 88 y *Conquistadores* op. 108. A estas pueden añadirse *Tres Bocetos Sinfónicos*, op. 115 (1961) y gran parte de *Furatena* op. 76 las cuales coinciden con el lenguaje que utiliza en *Bochica*, *Ceremonia Indígena*, y en parte del segundo movimiento de *Conquistadores*. La trama de *Furatena* se desarrolla sobre el encuentro de los españoles y los muzos (indígenas de la región de Boyacá) en tiempos de la colonia. La utilización del lenguaje que Duque menciona, se da lógicamente en los momentos en que se encuentra en escena el elemento indígena. De manera similar a *Furatena*, *Conquistadores* presenta, esta vez desde la perspectiva de los españoles, el encuentro de las dos naciones: los españoles y los indígenas. En esta última obra la presencia del elemento indígena es poca, pero considerable.

⁶⁵ Ellie Anne Duque, “La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX”, en *Gran enciclopedia de Colombia*, vol.6, (Bogotá: Círculo de Lectores, 1993), 89 – 110.

⁶⁶ En el presente estudio proponemos que sí las conoció: ver abajo el apartado dedicado al IV *Boletín Latinoamericano de Música*.

⁶⁷ Duque, “*La cultura musical en Colombia*”, 100.

Duque también afirma que “Con estos poemas sinfónicos Uribe Holguín se identificó tardíamente con el fenómeno Bachué de las bellas artes”⁶⁸. Si bien es cierto que el compositor no hizo parte del movimiento Bachué en 1930, sus obras indigenistas *Bochica* y *Furatena*, se inscriben en el periodo del movimiento artístico que cubre, como lo señala Luis Alberto Acuña, desde inicios de los años 30s hasta mediados de los años 40s⁶⁹.

Aunque tanto los Bachués como Uribe Holguín están explotando el asunto indígena desde la imaginación, más que desde la utilización de elementos indígenas concretos y documentables, ambos tienen un matiz distinto. Los Bachués exploraron una representación de lo indígena a partir de “la lección de sus antepasados indígenas”, como recuerda Acuña que les aconsejó Pablo Picasso⁷⁰. Esta idea tiene un matiz diferente en Uribe Holguín, quien pretendió crear con plena conciencia de la falta de fuentes para la reconstrucción de la música chibcha y a partir de un lenguaje orquestal experimental, mediante obras programáticas y dramáticas⁷¹. Los Bachues, en la superficie “procuraron crear su arte sin fijarse en Europa”, mientras que Uribe Holguín siempre se consideró un eslabón colombiano de la tradición musical Europea⁷².

A lo anterior se suma el elemento racial y social. Si bien hizo parte tanto del discurso de los Bachués como del de Uribe Holguín el asunto racial, el discurso de unos y otro no sólo no es compatible, sino que es antagónico. Por un lado, los Bachués se consideraban mestizos, “con más de indio de que de hispano”⁷³, relacionando su producción con asuntos de sangre y raza, mientras que Uribe se consideraba orgulloso heredero de la raza española, a la que también le atribuía por su parte la participación en la tradición musical europea.⁷⁴

⁶⁸ Duque, “La cultura musical en Colombia...”, 100.

⁶⁹ Luis Alberto Acuña, “El movimiento Bachue” en *Historia extensa de Colombia*, vol. 20, 3, (Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1965), 241 – 53.

⁷⁰ *Ibid.*, 244. Nótese la paradoja: está apoyando su postura de rechazo a lo occidental en el consejo que les da uno de los líderes del mundo artístico europeo.

⁷¹ Sin autor, “Cómo piensan los artistas colombianos” en *Revista de Indias*, 30, 96, (mayo de 1947): 351-57.

⁷² Germán Rubiano Caballero, “Pintores y Escultores ‘Bachues’”, en *Historia del arte colombiano*, vol. 4, (Bogotá: editorial Salvat Colombiana S.A., 1977), 1361 - 1382.

⁷³ Acuña, “El movimiento Bachue...”, 243.

⁷⁴ El discurso racial se hace presente a lo largo de toda la vida de Uribe Holguín, el ejemplo más temprano es el estudio crítico que publicó titulado “Los Pirineos, de Felipe Pedrell” para la revista *Trofeos* (1906), 106 - 111. En el artículo Uribe Holguín expone sus motivos de la siguiente manera: “cierto orgullo de sangre me ha movido a escribir sobre la obra de un latino de nuestra raza”, 111.

La relación de Uribe Holguín con el indigenismo en las artes plásticas es ambigua. Las ideas de base del grupo Bachué, por definición descalificaban la labor de Uribe Holguín como fundador del conservatorio, por considerarlo un intento fallido de importación de la cultura europea, pero por otro lado German Arciniegas, miembro de los Bachués que llegó a ser ministro de educación, cuando estuvo en este cargo llamó a Uribe Holguín para dirigir otra vez el conservatorio en los años cuarenta⁷⁵.

Volviendo al artículo de Duque, recordemos que menciona unas “descripciones musicales imaginativas y exóticas de las culturas indígenas que habitaban el territorio colombiano” y en las que “no hace referencia a elementos musicales de culturas indígenas vivas –no las conoció–, sino descripciones sonoras adecuadas a la situación descrita con pentafonías y ritmos que podrían dar la impresión de primitivismo”⁷⁶. Es cierto que la intención de creación de sonoridades primitivas es clara en estas obras. En todas encontramos melodías simples, con un rango reducido, conformadas frecuentemente por repeticiones de un motivo generador cuyo lento desarrollo se aleja del tradicional desarrollo lírico-melódico característico del estilo de Uribe Holguín en su música de tendencia universalista.

Consideramos que el tratamiento melódico de estas composiciones requiere de un análisis más profundo, ya que su producción no se dio en los mismos términos en que suele suceder en otros compositores que han explorado el indigenismo en música. Por ejemplo, respecto al uso de las escalas pentáfonas o pentatónicas, si bien efectivamente las hay, no siempre son el tipo de escala pentatónica que es común para recrear el mundo indígena. En su más amplia acepción, el término “pentafonía” se refiere a cualquier escala de cinco sonidos. Sin embargo, no por estar conformada por cinco sonidos una escala tiene una sonoridad que evoque al mundo indígena. Esa asociación se debe a la ausencia de semitonos en la construcción melódica, característica que encontramos, siendo precisos, en las escalas pentatónicas anhemitónicas⁷⁷. Este elemento sí implica un color modal muy utilizado en la construcción de sonoridades comúnmente utilizadas para la representación musical de lo indígena, consecuencia de la total ausencia de sensibles ascendentes y descendentes. En el

⁷⁵ Guillermo Rendón, “Maestros de la Música”, 14.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Dionisio De Pedro, *Teoría completa de la música* tomo I, 3ra edición, (Madrid: Casa Real Musical, 2008), 169 - 76.

caso de Uribe Holguín, si bien es recurrente la aparición de melodías simples, cortas y repetitivas construidas sobre escalas pentatónicas, estas no suelen ser anahemitónicas (aunque sí las hay) y suelen ir rodeadas de otras tetratónicas y hexatónicas, en las que incluye movimientos cromáticos con mucha frecuencia.



Duque afirma también que el exotismo “en Colombia, al igual que en Europa, sirvió para incursionar en los terrenos más atrevidos de ritmo y tonalidad, y para justificar efectos que no tendrían cabida dentro de los formatos académicos. Las libertades armónicas y melódicas que se toma Uribe Holguín en su *Ceremonia [Indígena]*, sobrepasa el nivel de experimentación de sus conciertos y sinfonías, aun las basadas en aires nacionales”⁷⁸. Esta última observación acerca del lenguaje que en este trabajo proponemos como indigenista, da exactamente en el núcleo del asunto ya que es en esta tendencia donde el compositor elabora un lenguaje más experimental y en donde se permite, por momentos, el abandono completo de la armonía funcional, llegando a un lenguaje cromático más atrevido que contrasta con la mayoría de su música.

La afirmación en la que Duque señala que estas obras no hacen referencia a rasgos melódicos o rítmicos concretos es cierta sólo en parte y en la que afirma que Uribe Holguín no conoció la música de culturas indígenas vivas es errada. Si bien Uribe Holguín no desarrolló un lenguaje indigenista utilizando cantos indígenas concretos (tampoco lo hizo de esta manera en su lenguaje nacionalista), su propuesta de recreación de un mundo indígena sí se basó en la abstracción y la apropiación de elementos musicales de las culturas indígenas de la Amazonía colombiana y de los indicios que los análisis arqueológicos y organológicos de Hernández de Alba arrojaron sobre las culturas prehispánicas que habitaron el centro del país.

El IV *Boletín Latino Americano de Música* y la representación de lo indígena

Sabemos que Uribe Holguín conoció y dio importancia a la publicación del IV *Boletín Latinoamericano de Música* ya que en sus memorias dedica un capítulo a corregir y refutar algunas afirmaciones que Lange hizo sobre él. El *Boletín*, además del artículo sobre Uribe Holguín, contiene varios estudios sobre música indígena latinoamericana y colombiana.

⁷⁸ Ellie Anne Duque, “La cultura musical...”, 100. Es interesante que este párrafo, sugiere de manera implícita la terna de los grupos característicos que acá proponemos.

Entre estos artículos destacamos dos de Gregorio Hernández de Alba y uno de Francisco de Igualada por tratar específicamente el asunto de la música indígena en Colombia.

Los artículos de Hernández de Alba, titulados respectivamente “De la música indígena en Colombia” y “La música en las culturas prehistóricas de San Agustín”⁷⁹ presentan una investigación sobre la música pre colombina basada principalmente en aspectos organológicos e iconográficos de objetos arqueológicos encontrados en los territorios que habitaron algunas culturas indígenas de Colombia. Estos artículos no abundan, por falta de fuentes, en la música como tal, sino en los instrumentos musicales y objetos arqueológicos de algunas culturas indígenas precolombinas⁸⁰. Para ofrecer un panorama general y una clasificación global, Hernández se vale de un esquema propuesto por José Imbelloni en un artículo titulado “Epítome de Culturología” que delimita “ciclos de civilización”, es decir, periodos en la evolución de las tecnologías aplicadas a los instrumentos musicales indígenas. El esquema de Imbelloni, descrito y aplicado por Hernández de Alba, consta de nueve ciclos (etapas) presentados cronológicamente en un esquema del menos al más evolucionado de la siguiente manera: ciclos I a y b; ciclo II; ciclos III a, b y c; ciclo IV; ciclo V; y ciclo VI. Luego de explicar este esquema, Hernández de Alba acomoda los objetos musicales de Exposición Arqueológica de Bogotá de 1938 a cada uno de los ciclos, agregando algunas descripciones del sonido que estos instrumentos producen.

Debido precisamente al enfoque arqueológico y organológico de los artículos, es en materia de orquestación donde encontramos coincidencias entre las afirmaciones de Hernández y la representación de lo indígena en Uribe Holguín. Un ejemplo en este sentido es el inicio de *Bochica*, en donde Uribe Holguín asigna a los cornos franceses alturas que están por fuera del registro normal del instrumento, lo cual coincide con uno de los instrumentos indígenas descrito por Hernández de Alba.

⁷⁹ Gregorio Hernández de Alba, “De la música indígena en Colombia” y “La música en las culturas prehistóricas de San Agustín” en *Boletín Latinoamericano de música*, 4 (1938), 721-32 y 733-37.

⁸⁰ Las fuentes en que se basan los dos artículos son los instrumentos y otros objetos relacionados con la música indígena, incluidos en la Exposición Arqueológica del Cuarto Centenario, que fue uno de los eventos alrededor de la celebración del Cuarto Centenario. Hernández de Alba, “De la Música Indígena en Colombia”, 271.

Hernández de Alba describe una especie de trompeta de arcilla “que procede de Pueblo Viejo (Boyacá), es decir, de una zona chibcha” cuyo sonido es “sordo y de tono bajo, como el de los comunes cuernos usados en el campo para recoger el ganado”⁸¹. Uribe Holguín asigna a los cornos franceses, en los primeros compases de *Bochica*, las siguientes partes⁸²:



Ej. 2-4: Primeros compases de *Bochica*, cornos franceses 1 – 4.

La utilización de un registro tan extremo (cuyo resultado es un tono “sordo y de tono bajo”) y que requiere para su producción limpia del apoyo de otros instrumentos de la orquesta, es un elemento poco usual en la música de Uribe Holguín. Recordemos además que el corno francés en la tradición clásica y romántica fue comúnmente utilizado como representativo de lo pastoral y lo rural, “como el de los comunes cuernos usados en el campo para recoger el ganado”⁸³ que Hernández menciona.

El otro artículo publicado en el IV *Boletín* “Musicología indígena de la Amazonía colombiana”, gracias a que trata, a diferencia de los de Hernández de Alba, una música viva, cuenta con transcripciones y breves análisis de algunos cantos. Es por eso que se encuentran, en comparación con los textos de Hernández, más puntos en común entre las composiciones de Uribe Holguín y las afirmaciones del artículo de Igualada. Las transcripciones del artículo probablemente llamaron la atención de Uribe Holguín, quien a pesar de estar representando siempre las culturas indígenas de Boyacá y Cundinamarca, parece haber incorporado algunos elementos de la música de los uitoto en *Bochica* y otras composiciones de carácter indigenista.

Los comentarios del artículo de Igualada, erróneos desde el punto de vista analítico⁸⁴, son en todo caso muy ilustrativos por estar acompañados con la transcripción de los cantos a los

⁸¹ Hernández de Alba, “Música indígena en Colombia”, 724.

⁸² Tanto en el fragmento de *Bochica* como en el subsiguiente ejemplo del registro del corno indicamos notas escritas, es decir en Fa, no las alturas reales que produce el instrumento que son una quinta por debajo.

⁸³ Hernández de Alba, “Música indígena en Colombia”, 724.

⁸⁴ Más allá de la dudosa validez del análisis desde parámetros occidentales, hay errores en el análisis estructural: por ejemplo, en el canto primero asume que es una melodía en modo dórico, seguramente basado

que hace referencia. Presentaremos a continuación las coincidencias que identificamos entre el estilo indigenista de Uribe Holguín y las transcripciones y análisis de Igualada.

Para Igualada, “La música indígena nos recuerda con mucha frecuencia la música antigua: los modos griegos y gregorianos. Al igual que ellos la música indígena es marcadamente diatónica.”⁸⁵. Uribe Holguín escribió mucha de su música de temática indigenista sobre



estructuras modales diatónicas, pero eventualmente cargada de cromatismos. Un ejemplo es la sección instrumental introductoria de *Furatena* (ver el inicio de la reducción para piano en p.51) en la que presenta una estructura propia de la construcción de escalas sintéticas⁸⁶. Se trata de una escala octatónica, no simétrica conformada por las siguientes alturas (cc. 1-4):

Ej. 2-7: Conjunto de alturas, inicio de *Furatena*.

Sin embargo, rápidamente, el motivo inicial (que se encuentra enmarcado dentro de la estructura modal presentada arriba) es respondido por dos motivos melódicos que introducen cuatro alturas nuevas (cc.5-8), presentando en los ocho primeros compases, once de las doce clases de altura de la escala cromática. Lo anterior es claramente contrastante con el típico lenguaje diatónico de Uribe Holguín.

Por otro lado, de Igualada dice, refiriéndose al análisis melódico: “Al igual que los [cantos] anteriores, no podemos clasificar esta melodía según las modalidades de nuestros cantos modernos”⁸⁷. La afirmación se hace a partir de la aparición de dos notas diferentes como centros cadenciales –sol y la en una estructura diatónica sin ninguna alteración en la armadura, de acuerdo con la transcripción que presenta–.

en la nota inicial (Re) ignorando que las cinco cadencias claras que aparecen en el fragmento resuelven en La y no en Re. Francisco De Igualada, “Musicología de la Amazonía Colombiana”, 694.

⁸⁵ *Ibid.*, 683.

⁸⁶ Para una definición y discusión de las escalas sintéticas ver Vincent Persichetti, *Armonía del siglo XX*, (Madrid: Real Musical, 1995), 29-63.

⁸⁷ Francisco de Igualada, “Musicología Indígena de la Amazonía colombiana”, 697.

A continuación presentamos una copia del fragmento citado con marcas, añadiendo nosotros los cuatro puntos cadenciales que el fragmento sugiere.

Canto tercero.

Ej. 2-8: Transcripción de canto Uitoto, por Francisco de Igualada.

De manera similar, en la parte del arpa de la sección introductoria de *Bochica* (cc.3-6), Uribe Holguín utiliza, puntos cadenciales que parecen contradecirse. En palabras de Igualada “no podemos clasificar según las modalidades de nuestros cantos modernos” debido a la ambigüedad de los centros que dibuja la melodía. Recordemos que en el lenguaje modal, y una vez abandonada la función tonal, el establecimiento de los centros depende de la construcción horizontal, es decir de la resolución de las líneas melódicas.

Ej. 2-9: *Bochica*, cc.3-6 en el arpa.

Con respecto al manejo armónico de la música indígena, de Igualada menciona en un aparte que “[los cantos indígenas] ignoran la mayoría de nuestro procesos moduladores y se mueven en un tono casi siempre arcaico al que no están acostumbrados nuestros oídos”⁸⁸. En las obras de tema indígena de Uribe Holguín encontramos, principalmente en las introducciones, un ritmo armónico lento al que se suma el uso prolongado de pedales en el bajo, que dan como resultado una sonoridad de carácter estático desde el punto de vista armónico. Es bien sabido que el uso de notas pedales es uno de los elementos característicos del impresionismo en música, corriente estética en la que se ha enmarcado la obra de Uribe

⁸⁸ *Ibid*, 685.

Holguín⁸⁹. Sin embargo, una mirada más detallada al uso de estos pedales demuestra que en el caso de sus obras indigenistas, su utilización es diferente: en primer lugar el pedal dentro del estilo impresionista no implica necesariamente un ritmo armónico lento o estático, por el contrario este frecuentemente funciona como una base sobre la que se desarrollan otros

materiales, ya sean melodías con paralelismos –como en la introducción de la *Catedral Sumergida* de Debussy (cc.1-5) – o directamente enlaces armónicos –como en la *Pavana para una infanta difunta* de Ravel (cc.13 y ss.). Por otro lado, los pedales del impresionismo suelen estar compuestos por acordes densos y cargados, mientras que en Uribe Holguín estos acordes son generalmente acordes de quinta. Además, cuando de la representación de lo indígena se trata, el uso de estos pedales suele implicar un ritmo armónico inmóvil o muy estático.

Ej. 2-10 *Bochica*, cc. 1-9

⁸⁹ Para un estudio concreto sobre la relación entre el impresionismo y la música de Uribe Holguín ver: Sergio Andrés Sánchez Suárez, *El Impresionismo musical y su relación con el lenguaje...*

I Himno a Zuá

Ej. 2-11: *Ceremonia Indígena*, I mov., “Himno a Zuá”, Sección de cuerdas, cc. 1 -11

En otro apartado de Igualeada dice: “Este [baile] comienza casi siempre con poca animación, pero pronto el *crescendo* se hace más y más intenso, el ritmo se vuelve más uniforme, los golpes suenan más acompasados, el coro adquiere mayor unidad, ese coro grande que cautiva muy pronto los sentimientos de los espectadores”⁹⁰. El anterior enunciado tiene tres aspectos que se reflejan de diferentes maneras en el estilo indigenista de Uribe Holguín: 1. La referencia a un esquema dinámico creciente en las introducciones; 2. El paso de un carácter poco animado hacia un carácter de “coro grande que cautiva muy pronto el sentimiento de los espectadores”, reflejado en la orquestación; y 3. La paulatina uniformización desde el punto de vista rítmico. Cada de uno de estos aspectos merece un comentario.

1. En *Bochica*, en *Ceremonia indígena* y en *Furatena* Uribe Holguín inicia con una sección claramente estática desde el punto de vista armónico y rítmico. Además, tanto en *Bochica* como en *Furatena* se presenta un nivel dinámico bajo que oscila entre las indicaciones *mezzo piano* y *pianissimo* y que es direccionado siempre hacia una sección *forte* (ver el inicio de las tres obras en las páginas 47, 50 y 51 respectivamente).

2. De la mano con el aspecto mencionado atrás, la sección introductoria de las obras indigenistas de Uribe Holguín presentan un paulatino crecimiento de la masa orquestal y, en algunos casos, también de la velocidad y la agitación del carácter.

⁹⁰ Francisco de Igualeada, “Musicología indígena de la amazonia colombiana”, 685.

Tanto al aspecto dinámico como a la densidad de la orquestación y carácter le encontramos una aparente excepción. En los primeros cinco compases de *Ceremonia Indígena* (*Andante energético*), a pesar de la estaticidad en el ritmo armónico, son *fortissimo* y están escritos casi para toda la orquesta. Sin embargo, consideramos que es una sección introductoria prácticamente facultativa ya que la construcción de la frase inicial y la aparición del material temático propiamente dicho aparece en el compás seis (*Tranquillo*).

3. En *Bochica* Uribe Holguín utiliza dos elementos que producen la sensación de no-uniformidad a la que alude de Iqualada. Ésta sección no uniforme es dirigida hacia un proceso lento de uniformización que desemboca en una sección claramente organizada en donde los pulsos, que inicialmente no coinciden, terminan coincidiendo. Esto último sucede precisamente con la primera aparición del tema representativo de *Bochica*. Lo que genera esa sensación de no-uniformidad al inicio es la duplicación de los pulsos –marcados por los violines y las violas– (líneas naranja en el gráfico) a una semicorchea de distancia –marcado por los violonchelos y contrabajos (líneas azules) en *pizzicato*– sumados a la constante marcación de los tiempos débiles del compás por los cornos (líneas rojas). Sobre esta base, estática pero enriquecida por la intención de no-uniformidad, aparecen unos gestos rápidos del arpa (líneas verdes) que se construyen sobre subdivisiones irregulares del pulso y que

aparecen siempre en la segunda corchea del compás, contradiciendo a los dos pulsos que se presentan en las cuerdas.

Ej. 2-12: *Bochica*, cc.1-11, disidencias rítmicas

Por último de Igualada señala la presencia de métricas irregulares, de organizaciones asimétricas en las frases⁹¹ y de cambios en la subdivisión de los pulsos. En la música indigenista de Uribe Holguín encontramos recurrentemente estos comportamientos rítmicos a diferentes niveles (frases, semifrases, duración de los compases, motivos, entre otros.) Las frases y sus subdivisiones, suelen estar compuestas por números primos de compases, de

manera que la partición es las semifrases que las conforman nunca son simétricas. Por otro lado, la reiterada presencia de métricas irregulares así como la yuxtaposición de métricas binarias y ternarias, implican también una ruptura a la simetría de las frases y secciones. Si bien, por ejemplo, en el inicio de *Furatena* la frase está compuesta por dos semifrases de 4 compases y un cierre de dos compases, la duración en tiempo real de esas primeras dos

⁹¹ *Ibid*, 696. Igualada se refiere en este punto a la asimetría en la estructuración del texto, proponemos que esta observación fue aplicada por Uribe Holguín en *Bochica*, *Furatena* y *Ceremonia Indígena* a la estructura de las frases musicales.

semifrases de cuatro compases resultan asimétricas, ya que la duración de los compases de la primera y la segunda no corresponden.

Ej. 2-13: *Furatena*, semifrases en la primera frase: cc.1-14

Ej. 2-14: *Ceremonia Indígena, III*, “Invocación a Chía”: cc.1-6. (Métrica irregular: 3/4 + 2/4 [5/4])

Más allá de la influencia de los estudios musicológicos sobre música indígena colombiana, en *Bochica* y en *Conquistadores* encontramos una clara influencia del denominado primitivismo de Stravinsky. En *Bochica*, la música está atravesada también por un elemento que pone a su música en consonancia con el canon del siglo XX: Uribe Holguín consideró que la música indígena fue “probablemente más bien ruido que música”⁹² y que la música contemporánea a sus últimos años de vida era la “música de ruido”⁹³. Su primer intento de representación del mundo indígena, que era para él un mundo desconocido, lo llevó a experimentar con sonoridades lejanas a las de los usos clásicos de la orquesta.

⁹² Guillermo Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, 133.

⁹³ “¿A quién le voy a dejar mi música?”, en *El Siglo*, 3 de julio de 1966, 15.

melódicas se interrumpen con frecuencia y están espaciadas entre unas y otras; y el ritmo armónico es estático.

Los manuscritos

De acuerdo con el manuscrito, *Bochica* op. 73 fue terminado el 5 de septiembre de 1939 y justo después de su composición, empezó a trabajar en *Furatena*⁹⁵, llevando a un formato y una forma más ambiciosa la representación de lo indígena.

En el archivo de la Fundación Guillermo Uribe Holguín se encuentran actualmente dos manuscritos de la partitura general y un paquete completo de las partes instrumentales. La falta de una edición impresa de la obra ha convertido estos manuscritos en una fuente interesante desde el punto de vista de la interpretación, ya que en las partes instrumentales, que han sido utilizadas para las pocas puestas en escena que se han hecho de *Bochica*, hay algunos testimonios de los músicos que la han tocado. En este sentido son interesantes los comentarios, apuntes musicales, burlas e incluso una caricatura que representa a Uribe Holguín hecha en la contra cara de la parte del trombón segundo. Por otro lado, la falta de ediciones y el obligado uso de los originales también han contribuido al deterioro de las partituras.

Música y programa literario

Leyenda: La sabana de Bogotá se encontraba inundada, como castigo de los dioses por los pecados de los chibchas. Pero un día llegó Bochica, predicador y justo varón quien enseñó al pueblo las buenas costumbres y lo salvó luego del terrible flagelo, haciendo desbordar las aguas estancadas. Subido sobre el arcoíris golpeó con su vara mágica la roca y al punto rompióse ésta formando la catarata del Tequendama.⁹⁶

⁹⁵ Para 1941, año en que escribe sus memorias ya se sabía que estaba trabajando en la obra, ya que es mencionada por Antonio Gómez Restrepo en sus “dos palabras”, título que le asigna al prólogo de la primera edición de las memorias del compositor. Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, 7-9.

⁹⁶ Tomado de la primera página del manuscrito de la partitura general. Patronato Colombiano de Artes y ciencias, Archivo de la fundación Guillermo Uribe Holguín, carpeta: 14E.

El programa extramusical sobre el que se plantea la obra es relativamente breve y se encuentra articulado en cuatro cuadros:

- a- La sabana inundada
- b- Llegada de Bochica
- c- Diálogo de Bochica y el pueblo
- d- La catarata – Himno y danza⁹⁷”

La división en cuatro cuadros está definida por Uribe Holguín en la portada del manuscrito, pero, a diferencia de lo que sucede en *Conquistadores*, cada uno de estos no está asociado a un momento específico en la partitura. Por esta razón la identificación de cada cuadro, y de los motivos que en él aparecen, requirió de la consulta de una fuente adicional que afortunadamente el compositor dejó para nosotros. La obra fue estrenada en el Teatro Colón el 12 de abril de 1940 con la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por el compositor. Años después *Bochica* fue interpretada por la Orquesta Sinfónica de Colombia, esta vez dirigida por Olav Roots, el 4 de marzo de 1955 nuevamente en el Teatro Colón. Para la transmisión que, tras la interpretación de 1955, se realizó en la Radio Nacional, Uribe Holguín hizo un comentario introductorio en el que indica, gracias a un defecto de la grabación que él señala, el punto preciso de la música en el que “llega Bochica, simbolizada por el trombón” y el punto en el que éste “con su bastón taja la roca y surge el torrente” de la catarata⁹⁸.

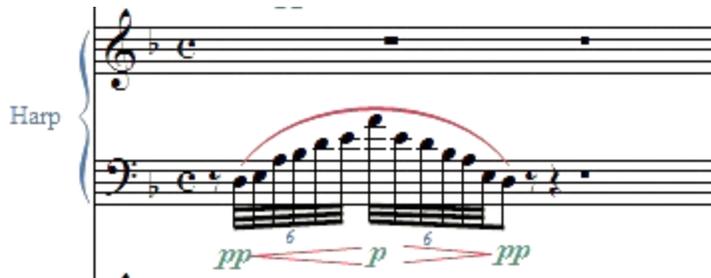
Estas indicaciones ponen en claro el inicio de los cuadros “b” y “d”. El cuadro “a” no representa problema, por ser el inicio de la obra y, afortunadamente, “c” que corresponde al “diálogo de Bochica y el pueblo”, es relativamente fácil de identificar, por ser el desarrollo del motivo representativo de Bochica dialogando con el motivo (ya transformado) del pueblo indígena, que aparece en el primer cuadro.

Motivos Representativos

⁹⁷ Esta transcripción también es del manuscrito original de Uribe Holguín. En el programa de mano del concierto dirigido por Roots en 1955, la estructura de los cuadros es idéntica, salvo que en “d” aparece de la siguiente manera “d) El Salto de Tequendama, himno y danza final [Teatro Colón de Bogotá, 4 de marzo de 1955]”

⁹⁸ Guillermo Uribe Holguín, *Bochica poema sinfónico*, Olav Roots, Documentos sonoros de la Radio Nacional de Colombia y Radiónica, C-U 76,6, 1954.

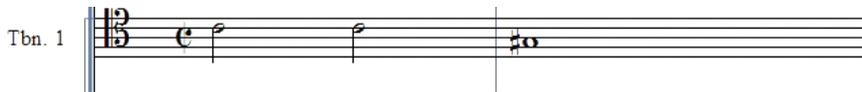
Aunque en las partituras no lo indica el compositor, en esta obra identificamos mediante el análisis de la música y de la información que arrojaron las fuentes antes mencionadas, tres motivos primarios: la sabana inundada, el pueblo y Bochica. De estos tres se desprenden otros secundarios a lo largo de toda la obra y, al igual que los dos motivos generadores de *Coriolano*, en *Bochica* éstos fueron diseñados con características musicales suficientemente diferenciadas, lo cual permite identificarlos con claridad a lo largo del poema sinfónico, a pesar de la constante transformación a la que los somete.



Ej. 2-17: motivo melódico de la sabana inundada primera aparición en c. 3



Ej. 2-18: motivo melódico del Pueblo, primera aparición en cc. 10-11



Ej. 2-19: motivo de Bochica, primera aparición en cc. 44-45.

Dos de estos motivos son simplemente melódicos, a la manera clásica-romántica y el tercero (la sabana inundada) si bien tiene una asociación melódica con los gestos del arpa, que se transforman en el torrente más adelante, su identidad no reside únicamente en el gesto melódico, sino en el entorno que lo rodea, es decir, el acompañamiento cuyo tratamiento tímbrico estudiaremos a continuación. En este sentido el motivo de Bochica está en una especie de punto medio ya que, aunque su identidad es claramente melódica, la textura homofónica y coral juega un papel importante en su identificación (ver p. 32).

Bochica inicia con un cuadro que representa la sabana inundada. El cuadro es representado sin temas melódicos propiamente dichos, pero con la presencia, más bien gestual, del motivo de la sabana inundada, rodeado de una utilización poco común en Uribe Holguín de los instrumentos de la orquesta. En este primer motivo, el *ostinato* del acompañamiento,

despojado del interés de la progresión armónica, contiene una elaboración interesante desde el punto de vista de la textura, lo cual consigue mediante la articulación, la dinámica y el ligero desfase rítmico de los ataques que señalamos antes.

The image shows a musical score for the first three measures of the accompaniment for 'Bochica'. The score is written for Horn in F (1 and 2), Violin 1 and 2, Viola, Cello, and Double Bass. The time signature is 3/4. The first measure is marked with '1 2 3' above the staff. The second measure is marked with '3' above the staff. The third measure is marked with '3' above the staff. The score includes dynamic markings such as *sfpp* and *fmp*, and performance instructions like 'Con sord.' and 'arco pizz.'. The Horn parts have red markings above the notes. The Violin and Viola parts have 'Con sord.' markings. The Cello and Double Bass parts have 'arco pizz.' markings.

Ej. 2-20: *Bochica*, acompañamiento c.1 (este patrón se replica en los compases siguientes)

En este pasaje se agrega un tratamiento bastante minucioso desde el punto de vista tímbrico. El ataque que hace la orquesta con un desfase de semicorchea y una serie de indicaciones cuidadosas en lo que a dinámicas respecta produce un timbre compuesto, generado a partir de diferentes momentos del ataque y sostenimiento del acorde, similar al que se utiliza en síntesis sonora, es decir, la transformación del timbre en una línea de tiempo muy corta. En el cuadro de la sabana inundada, el sonido se transforma en el tiempo, mediante el protagonismo repartido de los violines y violas; chelos y contrabajos; y los cornos. Todo eso sucede cíclicamente en cada blanca. Es de resaltar que de los tres grupos que se turnan el protagonismo, el que más tiempo dura es el de los cornos (una negra) que es precisamente, como vimos atrás, el instrumento con mayor interés desde lo tímbrico.

Además, el conjunto instrumental está tocando en *pp*, salvo por los ataques (*sf*>*pp*) de las cuerdas, que dan paso al débil sonido del corno, reforzando la impresión de ser un solo

sonido que se transforma, en vez de tres sonidos diferentes. El acorde general que produce –y que es un pedal constante en la primera parte de la obra– se conforma sobre una tercera mayor (entre el 4to corno y los contrabajos) en un registro en el que los armónicos de los dos instrumentos chocan, produciendo más un efecto tímbrico que una armonía identificable en el sentido clásico.

En todo caso, el lenguaje musical en *Bochica*, suele transgredir los límites normales del lenguaje de Uribe Holguín. La representación de la música que “probablemente fue más bien ruido”, condujo a Uribe Holguín a elaboraciones más experimentales, a la utilización menos simétrica, menos tradicional de los aspectos formales, rítmicos (en muchos casos métricos) y armónicos.

***Bochica* frente a algunos paralelos latinoamericanos**

La representación de lo indígena en *Bochica* se relaciona con la de Heitor Villa-lobos en por lo menos dos aspectos. En ambos casos se utiliza material musical concebido por los compositores, –a diferencia de otros indigenismos que utilizan melodías concretas tomadas de culturas indígenas–, en el que se explotan las posibilidades de la armonía alterada, pretendiendo recrear un universo sonoro extraño para los oídos del público. Adicionalmente, ambos hacen un uso reiterado de *ostinatos* cortos, de los que se aprovecha al máximo sus posibilidades de desarrollo motívico a través de superposiciones con otros materiales y variaciones típicas de la música académica.

Béhague menciona la utilización de elementos no-europeos incluidas las llamadas melodías primitivas hechas con pocas alturas, con intervalos pequeños y contornos de rango reducido, un lenguaje armónico sin restricciones y atrevidos efectos de color y de orquestación en el indigenismo de Villa-Lobos⁹⁹. Todos estos elementos se encuentran también en *Bochica* y se acercan bastante a la descripción que mencionamos antes del lenguaje indigenista en Uribe Holguín.

⁹⁹ Gerard Béhague, “Indianism in Latin American art-music composition of the 1920s to 1940s: case studies from Mexico, Peru and Brazil” en *Latin American Music Review*, 27, 1 (2006), 28-37.

Ambos compositores elaboran un sistema de *leitmotiv*, siguiendo implícitamente en el caso de Villa-Lobos y explícitamente en el caso de Uribe Holguín, la tradición europea marcada por la música de Wagner. Aunque Béhague no los llama *leitmotifs*, sí habla de “melodic motives [that] represent the themes of invocation, of the surprise of the mirage, the tracking and gallop of legendary monsters on the Amazon river, of the seduction, the voluptuousness and sensuality of the indian priestess, of the heroic songs of indian warriors and of rock precipice”¹⁰⁰. En el caso de Uribe Holguín estos *leitmotifs* no sólo están presentes sino que son la base misma de la forma y la estructura de estas obras.

A lo anterior cada uno de ellos le da el énfasis que le es propio. En el caso de Villa-Lobos la obra hace una intensa exploración tímbrica, cargada de efectos, mientras que en el caso de Uribe Holguín, si bien está claro el interés en el timbre desde una perspectiva bastante tradicional, –esto es, de mezcla de los colores de la orquestación y de exploración de registros extremos de los instrumentos– el asunto formal es protagónico, por encima del timbre.

Es interesante resaltar que, a pesar de la similitud de sus representaciones de lo indígena, los dos compositores representan extremos opuestos ideológica y estéticamente hablando. Villa-Lobos fue un compositor que enfocó sus procesos creativos siempre en la intuición y nutrió significativamente su lenguaje con la improvisación, mientras que Uribe Holguín cuidó siempre de la forma y estructural en sus composiciones, a través de un proceso más intelectual.

Por otro lado, de acuerdo con Béhague, el indigenismo en Carlos Chávez estuvo influenciado por el primitivismo de 1910 de Stravinsky¹⁰¹. Según Grout, Burkholder y Palisca ese primitivismo fue una tendencia en los periodos nacionalista y neoclásico de su producción, que utilizó especialmente en sus obras escénicas y que consiste en la representación deliberada de una música cruda y elemental¹⁰². En *Bochica* es evidente la influencia de Stravinsky, especialmente en los momentos que representa al pueblo.

¹⁰⁰ *Ibid*, 35.

¹⁰¹ Béhague, “Indianism in latin American...”, 31.

¹⁰² Burkholder y otros, “Modernism and classical tradition”, en *A history of Western Music*, 819 – 29.

Recordemos en este sentido la admiración que Uribe Holguín sentía especialmente por las obras de Stravinsky que hacen uso del primitivismo.

Si bien en Uribe Holguín la utilización de elementos propios de la música temprana de Stravinsky no está relegada únicamente en pasajes que pretenden la representación de lo indígena, sí parecen ser uno de los métodos utilizados por el compositor para evocar el ambiente “primitivo” de lo indígena. El ejemplo más claro al respecto no son los pasajes que hemos visto en *Bochica* ya que, si bien tienen una innegable similitud con el estilo primitivista de Stravinsky, no son tan explícitos como muestra de la representación de lo indígena, por encontrarse rodeados de otros elementos musicales diferentes, que también están representando lo indígena. Sucede lo contrario en el “el asalto de los indios” de *Conquistadores*, donde el elemento indígena aparece en un momento concreto, rodeado de la representación de los pensamientos, conflictos e ideas de los españoles (ver p.92).

Interpretaciones en Méjico y Colombia.

Tenemos noticia de cuatro conciertos de *Bochica*, de los cuales hemos podido acceder a los programas de mano de tres. Como hemos dicho, el primero fue dirigido por Uribe Holguín, en el Teatro Colón de Bogotá, el 12 de abril de 1940¹⁰³. El concierto estuvo compuesto de una primera parte conformada por el famosísimo prelude de *Tristán e Isolda* de Wagner y el Concierto para fagot K.191 de Mozart. Luego del intermedio se tocaron las tres danzas op.21 de Uribe Holguín, uno de los ejemplos de ese nacionalismo criollo del compositor. A manera de cierre se estrenó de *Bochica*.

El segundo concierto sucedió en Méjico, el 13 de abril de 1947 y aunque no hemos podido acceder a los programas de mano, encontramos en dos de las partes instrumentales apuntes

¹⁰³ Programa de mano del Teatro Colón, 12 de abril de 1940, Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional de Colombia.

hechos por los instrumentistas que la interpretaron y “un saludo a las trompas colegas de Colombia de las trompas de Méjico”.¹⁰⁴

El tercero volvió a suceder en el Teatro Colón, esta vez frente a la batuta de Olav Roots el 4 de marzo de 1955 y es de este concierto que se conserva una grabación en la colección de cintas magnetofónicas que perteneció a Uribe Holguín y que hoy reposa en el patronato Colombiano de Artes y Ciencias¹⁰⁵. El cuarto y último del que tenemos noticia sucedió, nuevamente bajo la dirección de Olav Roots, el 2 de abril de 1964 y se realizó nuevamente en el Teatro Colón de Bogotá¹⁰⁶.

Bochica es una de las obras orquestales que más se interpretó en vida de Uribe Holguín. La presencia de la obra en escenarios internacionales y el interés del compositor en levantar la partitura general en limpio dos veces, demuestra una preocupación particular por el devenir de ella. La incursión en el tema indígena fue una estrategia acertada que le permitió articularse con la escena local y latinoamericana.

¹⁰⁴ El apunte se encuentra en la cara posterior de la parte para la “trompa segunda”. Carpeta 14E, Fundación Guillermo Uribe Holguín, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

¹⁰⁵ Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, tanto el programa de mano como la cinta en la que se registró el concierto, [sin catalogar].

¹⁰⁶ Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, [sin catalogar].

3. *Coriolano* op. 97 (1955)

La representación de lo “universal”

El concepto de universalismo es problemático, porque da una de las partes por el todo, dando por hecho y fortaleciendo la idea de hegemonía mundial de la cultura occidental. Desde luego que, como producto que somos de la colonización, muchos aspectos de nuestra cultura están innegablemente articulados con la europea. Nuestra religión, nuestro lenguaje y nuestro arte (incluida la música) hacen parte de esa tradición occidental. Este concepto está, en Uribe Holguín, ligado a un canon y a unas formas de producción en el arte que son herederas de la tradición europea. Cuando él utilizó el término, no proponía el universalismo como una tendencia entre varias, sino como una realidad ineludible que las cubre a todas. No diferenciaba –en teoría– entre nacionalismos y universalismos, sin embargo, el concepto de tradición fue siempre para él de “un valor innegable”¹⁰⁷ y ese concepto, subrayado por el énfasis histórico de su formación, su producción y sus ideas, nos incita a darle importancia a esta frontera que siempre negó en palabra, pero que aplicó en su obra.

La composición de los poemas sinfónicos refleja una etapa tardía en Uribe Holguín como compositor en un lenguaje universalista. En 1939, él lleva por lo menos 34 años de actividad musical¹⁰⁸ y 72 números de opus en su catálogo, por lo tanto, podemos considerar su lenguaje (de tendencia académica europea) en estado de madurez. Esto se ve reflejado en el desarrollo de aspectos específicos como un manejo complejo y elaborado de las estructuras modales; una elaboración de la armonía, sin duda ligada a lo anterior y que se aleja de los usos clásicos y románticos; un desarrollo y una elaboración también complejas del manejo de la métrica; y un manejo más flexible de la forma, que en el caso de los poemas sinfónicos está ligada al concepto de desarrollo de los motivos representativos o *leitmotiv*. Además, aunque Uribe Holguín fue reacio a las tendencias más experimentales de la música del siglo XX, (especialmente a la música experimental posterior a la Segunda Guerra Mundial que

¹⁰⁷ Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*: 131.

¹⁰⁸ Contamos el tiempo de actividad a partir de su *Ave verum* op. 2 de 1905. Se presume que las *Seis canciones* op.1 son aun anteriores, a pesar de que los manuscritos no se encuentran en el archivo de la fundación Guillermo Uribe Holguín y de que ninguno de los catálogos que conocemos aporta el año de composición de esas piezas.

consideró paradójicamente en los mismos términos que la música indígena: “ruido”¹⁰⁹), sí hubo en su obra tardía, por ejemplo, una utilización más recurrente de los registros extremos de los instrumentos.

Coriolano hace parte de la remota historia occidental, de los orígenes de la cultura europea, como los lejanos orígenes teóricos de los modos, antecedentes directos de la tonalidad. Bien hubiera podido Uribe Holguín escribir un poema sinfónico, con un lenguaje musical similar, sobre algún suceso de la mitología griega para representar estos orígenes, pero no lo hizo. Eligió una historia prácticamente secundaria y poco conocida. ¿Por qué? En este capítulo proponemos una hipótesis que desarrollaremos más adelante.

Para Uribe Holguín el sistema tonal fue el resultado de una evolución natural, de descubrimientos, no invenciones o construcciones culturales del ser humano. Así, en representación de este personaje, Uribe Holguín hace evidente la presencia de centros tonales y el comportamiento de estos de una manera tradicional. Sin embargo, los motivos que representan a *Coriolano*, con los que inicia la pieza, contienen, al igual que el personaje, cierta complejidad que hace difícil encajarlos simplemente en una escala diatónica y tonal tradicional.

Presentamos este capítulo dedicado al segundo de los poemas sinfónicos de la siguiente manera. Una primera parte para presentar el personaje de Coriolano y su probable significación para Uribe Holguín y una segunda parte dedicada al análisis musical propiamente dicho.

¹⁰⁹ Ver página 68 para una discusión sobre el asunto.

***Coriolano* en la tradición académica occidental**

En el 2010, Carlos Barreiro Ortiz propone una nueva caracterización de la obra de Uribe Holguín que aparece en una nueva edición de la autobiografía del compositor¹¹⁰. La caracterización es la siguiente:

- 1- Nacionalismo
- 2- Impresionismo
- 3- Post-impresionismo

Detrás hay un elemento muy importante: divide la tendencia que en este trabajo proponemos como universalismo en impresionismo y post-impresionismo, lo cual implica un componente de evolución en el tiempo. Sin embargo, reduce esta tendencia a la única influencia del impresionismo, que, si bien es cierto que incorporó a su música desde su primera estadía en París, no es el único referente universal que Uribe Holguín adopta. En este sentido, la propuesta de Barreiro es consonante con la nuestra, pues, como propusimos en la introducción, el periodo de tiempo en el que Uribe Holguín escribió música es muy amplio, y por lo tanto, es de esperarse que su obra haya cambiado con el paso del tiempo. Además, presentar la división entre estos dos estilos significa que hubo un desprendimiento del lenguaje impresionista a partir de un desarrollo personal, que es lo que sucede en su tendencia universalista.

Coriolano es, desde el planteamiento del tema del programa, de tendencia universalista u occidental. Sin embargo, definirlo como “occidental” es muy amplio y vago. Por eso consideramos pertinente explicar la adhesión a “lo occidental” de este poema sinfónico, como ligada a unos referentes que fueron importantes hitos de la cultura europea para Uribe Holguín, entre los que contamos (en orden cronológico) a Plutarco, Shakespeare, Beethoven, Wagner, Franck y d'Indy.

El pensamiento de Uribe Holguín estuvo, hasta sus últimos días, atravesado por las enseñanzas de la Schola Cantorum. Esta fue una institución con un enfoque histórico muy marcado. El *Cours de Composition Musicale* expone este enfoque al componer cada uno de

¹¹⁰ Citado por Sánchez Suárez en *El Impresionismo musical y su relación...*, 37.

sus capítulos de dos subcapítulos dedicados respectivamente a una explicación “Technique” y otra “Historique” de los géneros y formas musicales que estudia¹¹¹. En el subcapítulo histórico elabora una evolución desde sus más remotos orígenes, subrayando de manera implícita el concepto de tradición, aspecto que siempre fue fundamental en la estética y el pensamiento del compositor colombiano. Esta idea de tradición está ligada a la idea de universalismo –de origen europeo–, ya que para Uribe Holguín la cultura colombiana –esto es, el lenguaje, la literatura, la poesía, la música, la arquitectura, el arte...– es sobre todo de origen español, por lo tanto europeo, producto de la cultura occidental y universal¹¹².

Uribe Holguín se pronunció al respecto en el artículo/entrevista para la *Revista de las Indias*, titulado “Como piensan los Artistas Colombianos: contra el nacionalismo Musical” de la siguiente manera:

La música es un lenguaje universal, y para mí tengo que ha venido exagerándose en los últimos tiempos la importancia de un lenguaje musical propio de cada nación. Muchos de los más grandes genios del arte musical fueron, por lo menos en parte, productos de factores extranjeros [...] por siglos la música fue un lenguaje sin fronteras, con alternativas en la supremacía de los músicos de un determinado país, según la época.¹¹³

Precisamente es ese enfoque historicista, que adquirió a través de la Schola Cantorum, siempre dirigido a los más remotos orígenes, el que significó para Uribe Holguín la imposibilidad de atribuir originalidad a los ritmos del bambuco, pasillo, joropo y guabina – la hemiola en general– y a la música colombiana en general, por sus raíces europeas y españolas.

Felipe Pedrell, el Wagner español

Además de la filiación Wagneriana de la Schola Cantorum¹¹⁴, hay otro vínculo entre el pensamiento Wagneriano y el de Uribe Holguín que es Felipe Pedrell. Hasta donde sabemos, el primer contacto directo que Uribe Holguín tuvo con un compositor europeo fue el que se

¹¹¹ Vincent D'Indy, *Cours de composition musicale*, 497-500.

¹¹² Sin autor, “Cómo piensan los artistas colombianos: contra el nacionalismo musical” en *Revista de Indias*, 30, 96, (mayo de 1947): 353-54.

¹¹³ *Ibid*: 354.

¹¹⁴ Jaime Cortés, “Una lectura a la Revista del Conservatorio (1910 - 1911) en su centenario” en *Ensayos Historia y teoría del Arte*, 20, (2011): 119-20.

produjo con Felipe Pedrell, el “Wagner español”¹¹⁵. En 1905 Uribe Holguín publicó en la revista *Trofeos* de Bogotá una especie de reseña titulada “Los Pirineos, de Felipe Pedrell”. El texto, más que un estudio, parece una propaganda estética e ideológica que deja clara la afinidad y admiración de Uribe Holguín hacia las ideas de Pedrell.

En *Opera y Drama*, Wagner estudia el asunto del drama en la música en general y en la ópera en particular. A lo largo del libro menciona varias veces a Shakespeare como un hito del drama, validando seguramente el hecho de que Uribe Holguín adoptara un drama ya utilizado antes por Shakespeare y por Beethoven para su poema sinfónico. Recordemos que Uribe Holguín fue gran admirador de Wagner y estudioso de sus escritos desde su juventud. En sus memorias recuerda haber transcrito para la obertura de *Tanhäuser* para banjo durante su estadía en Nueva York hacia 1904; en la *Revista del Conservatorio* publicó varias traducciones de escritos de Wagner; en la sala de su casa, junto al piano donde solía componer, tenía un retrato del admirado compositor y, además, como director de la Sociedad de Conciertos Sinfónicos del Conservatorio, estrenó en Colombia varias obras suyas¹¹⁶. Todo lo anterior valida de alguna manera la elección desde el punto de vista de la tradición en la que Uribe Holguín se enfiló. Sin embargo, consideramos que la elección específica de esta historia para el segundo de sus poemas sinfónicos tiene que ver con un aspecto más personal.

Coriolano, un autorretrato

La aproximación a esta obra nos propone una pregunta inicial ¿Por qué eligió Uribe Holguín la historia de Coriolano para componer un poema sinfónico? No estamos hablando de una pieza para piano, ni de música de cámara, sino de una obra para orquesta completa, una obra que, gracias a la orquesta de Olav Roots, llegaría a los oídos del público bogotano a finales de 1955¹¹⁷.

¹¹⁵ Natalie Morel Borotra, “Les modeles francais et espagnols dans la creation de l’opera basque”, en *La musique entre france et Espagne: interactions stylistiques 1870-1939*, ed. Louis Jambou. (París: presses de l’université de Paris-sorbone, 2003): 84-88.

¹¹⁶ *Ibid.*, 279.

¹¹⁷ Programa de mano en la Fundación Guillermo Uribe Holguín del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, [sin catalogar] 2 de diciembre de 1955.

Tanto en *Bohica* como en *Conquistadores* tenemos una trama sobre asuntos importantes y protagónicos. El uno de la mitología indígena y el otro, un asunto muy general que narra la aventura de los personajes que alteraron el destino de nuestras tierras de manera definitiva, de los personajes de quienes él se consideró heredero. Pero *Coriolano* es un asunto tan lejano y secundario – aunque sin duda bello e interesante – en la historia de occidente, que parece necesario problematizar el asunto, si se quiere entender el significado de la obra. ¿Qué es entonces lo que hace a *Coriolano* un asunto importante para Uribe Holguín?

La figura de Gayo (o Gneo) Marcio Coriolano¹¹⁸ se conoce a través de dos fuentes inicialmente, que son Tito Livio, en *Historia de Roma desde su fundación* y Dionisio de Halicarnaso, en *Historia Antigua de Roma*¹¹⁹. Sobre estas fuentes, Plutarco recreó en *Vidas paralelas, Coriolano- Alcibíades* la historia del romano para que, mil quinientos años después, Shakespeare escribiera su drama basado en él¹²⁰.

El personaje fue un patricio romano, perteneciente a una genealogía poderosa e importante para la historia romana. Anco Marcio (cuarto rey de Roma), Publio Marcio y Quinto Marcio (quienes, según Plutarco, “trajeron a Roma agua más abundante y mejor”¹²¹) son algunos de los parientes de Gayo. Coriolano fue un tipo inflexible que, por no comulgar con el pueblo, fue exiliado de Roma siendo senador y como consecuencia de ello, decidió atacar con los Volscos, enemigos de Roma (y por lo tanto enemigos suyos), a su ciudad.

De acuerdo con Lange, Uribe Holguín fue un “Aristócrata bogotano en la más pura acepción de la palabra, de carácter más bien difícil, sin duda alguna egocéntrico” que “ha tenido que enfrentarse a luchas que quizás surgieron a raíz de [su] posición tradicionalista que está reñida con los postulados y las exigencias de un proceso social que ha comenzado, especialmente en Colombia, a *manifestar crasamente la necesidad de hacer participar al pueblo* en los destinos artísticos del país”¹²². La genealogía de Uribe Holguín está marcada

¹¹⁸ Dionisio y Plutarco (y por consecuencia Shakespeare) lo llaman Gayo, mientras que Tito Livio, Valerio Máximo y Aulo Gelio le pusieron Gneo por *paraenomen*.

¹¹⁹ Ambos textos son citados por Aurelio Pérez Jiménez en la “presentación” de Plutarco, *Coriolano- Alcibíades: vidas paralelas*, (Madrid: editorial Gredos, 2010), 9-28.

¹²⁰ Tanto la diferencia de los nombres de Coriolano (Gayo y Gneo) como los intercambios de nombres de su madre y esposa son pistas fundamentales para encontrar las fuentes de Uribe Holguín.

¹²¹ Plutarco, *Vidas Paralelas: Coriolano-Alcibíades: Vidas paralelas*. (Madrid: Editorial Gredos, 2010), 31-33

¹²² Francisco Curt Lange, “Guillermo Uribe Holguín”, en IV *Boletín Latinoamericano de Música*, 757 – 58.

también por el poder político y económico, él fue una especie de patricio criollo. Don Guillermo Uribe, padre del compositor fue diputado al congreso¹²³; sus tíos – hermanos de su madre – Carlos y Jorge Holguín Mallarino fueron presidentes. El primero en el periodo de 1888 a 1892; el segundo en calidad de designado en dos ocasiones, en 1909 y entre los años 1921 y 1922. Además, el compositor contaba con una notoria influencia política y, aunque la consideraba el “cáncer que envenenó a tantas generaciones”¹²⁴, participó directamente en ella con facilidad cuando sus asuntos le tocaron como director del conservatorio¹²⁵.

La inflexibilidad es, además, una de las características indiscutibles de Uribe Holguín. Tanto en su vida personal¹²⁶ como en su actuar en público, que se caracterizó por ser anti-demagógico, es probable que se sintiera identificado con el personaje de Coriolano. El general romano fue desterrado por oponerse a la repartición del trigo para el pueblo romano; Uribe Holguín fue puesto a un lado de los asuntos administrativos por no hacer participar al pueblo en los destinos artísticos del país y no fue desterrado de Roma, sino de la dirección del conservatorio y de su orquesta, –o al menos así parece percibirlo, de acuerdo al tono de sus memorias–¹²⁷. Todo esto sucedió mucho tiempo antes de la composición de *Coriolano*, en 1935. Si este es realmente un autorretrato que habla de su destierro de la dirección del conservatorio, ¿por qué lo escribió 20 años después de que esto sucediera?

En diciembre de 1954, en el diario *El Espectador*, se publicó un artículo titulado “El Festival de Música Latinoamericana en Caracas: Se Inicia Campaña a Favor del Arte Americano”, en el que entrevistan a Uribe Holguín, quien fue invitado al evento en Caracas. Allá tuvo

¹²³ José Ignacio Perdomo Escobar, *Datos reservados Relativos a la genealogía de don Guillermo Uribe Holguín* (Sin año). biblioteca Luis Ángel Arango, sala LRM, MSS 734, carpeta única, único documento en ella.

¹²⁴ Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, 20.

¹²⁵ Un ejemplo de su marcado contacto e influencia en la política es el evento que narra en sus memorias respecto al cierre del conservatorio en 1922, que solucionó inmediatamente después de entrar al capitolio y entrevistarse con “algunos amigos del cuerpo legislativo”, con los que logró que se “reconsiderara la cuestión” y se volviera a asignar el presupuesto que el congreso acababa de suprimir para el conservatorio. Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, 120 – 121.

¹²⁶ He tenido la oportunidad de conversar con varios parientes suyos que lo conocieron y todos parecen coincidir en este aspecto. En cuanto a fuentes escritas, al respecto de su vida personal, un ejemplo de la inflexibilidad del compositor, es el hecho de que haya prohibido a Ricardo, el mayor de sus hijos, dedicarse a la música, a pesar de su intención de hacerlo. Ver Guillermo Rendón, “Maestros de la Música”, 16.

¹²⁷ Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, 187-203.

nuevamente contacto con algunas de las figuras más importantes de la escena musical Latinoamérica¹²⁸. De acuerdo con la entrevista, la holgada situación económica de Venezuela, –consecuencia del petróleo–, la inversión pública y privada en asuntos musicales y los escenarios donde se llevó a cabo el festival despertaron, en Uribe Holguín “la más profunda envidia”¹²⁹ y algunas preguntas respecto a aspectos administrativos de la gestión del arte en Colombia, precisamente el área de la que se le desterró en 1935. Este corto apartado se encuentra, sin duda, en el terreno de la especulación y no hemos encontrado ninguna fuente que pueda demostrar nuestra hipótesis. Sin embargo, parece coherente que al asistir Uribe Holguín a este importante evento, se hayan despertado en él preguntas respecto a los lineamientos de la administración del arte en nuestro país y recuerdos de su destierro como director del conservatorio y su orquesta, que sublimó a través de la recreación musical de una historia lejana, reflejo de la percepción que él tenía de la suya propia.

Versiones de la historia de *Coriolano* y la elección de Uribe Holguín

Hoy en día, la versión más conocida de la historia de *Coriolano* nos ha llegado a través de Shakespeare, quien a su vez se basó en *Vidas Paralelas, Coriolano- Alcibíades*, de Plutarco, para la redacción de su drama. Lo anterior es fácil de deducir a partir de las sutiles diferencias que se encuentran en las versiones de Plutarco y la de sus fuentes anteriores.

Según Plutarco, la mujer de Coriolano se llamaba Virgilia y su madre Volumnia. De acuerdo con Dionisio de Halicarnaso, Veturia era la madre (a quien Plutarco llamó Virgilia) y Volumnia su esposa¹³⁰. Haciendo justicia al historicismo y a las búsquedas de los orígenes más remotos, propio del espíritu de la Schola Cantorum, es a esta última versión, y no a la de Shakespeare ni a la de Plutarco, a la que Uribe Holguín recuerda en el programa del poema sinfónico. El texto dice así:

¹²⁸ Entre los asistentes al evento se encontraban Aaron Copland, Carlos Chávez, Heitor Villa-Lobos, Juan José Castro, Julián Orón, Antonio Esteves, Héctor Toscar y Domingo Santa Cruz. Aaron Copland, “Festival of Contemporary Latin American Music”, en *Tempo, New Series*, 35 (1955), 4-5.

¹²⁹ “El Festival de Música Latinoamericana en Caracas: Se Inicia Campaña a Favor del Arte Americano”, en *El Espectador*, 13 de diciembre de 1954: 21.

¹³⁰ Aurelio Pérez Jiménez, en presentación y notas no. 1-5 al pie de página, en *Coriolano – Alcibíades, vidas paralelas*.

Coriolano, el célebre general romano cayó en desgracia y fue desterrado por sus compatriotas. Refugiado entre los Volscos, resolvió con estos atacar a Roma. Ya a las puertas de la ciudad, conmovido con los ruegos y las lágrimas de su madre Veturia, y su esposa Volumnia, convino en no hacer el ataque. Pero los Volscos se vengaron quitándole la vida¹³¹

La música

La estructura de este poema sinfónico está claramente basada en la del texto programático que lo acompaña. Tanto el programa como el fluir de la música suceden sin cesuras o pausas significativas. El texto, como se acaba de ver, está organizado en un solo párrafo, que narra una situación bastante general, (lo cual dificulta la identificación de motivos representativos y de la narrativa general del poema sinfónico). De la misma manera, la música sucede en un solo aliento, sin movimientos o cuadros que la articulen, pero con un plan tonal ligado a la forma fácilmente identificable. Omitiendo las alteraciones accidentales, que son muy frecuentes, y ciñéndonos a los cambios tonales significativos, presentamos un esquema de los puntos en que se generan los cambios de mayor importancia, que se ven reflejados en los cambios de armaduras.

Sección	A	B	A	B	C	A
compases	1 – 127	127 - 178	179 - 211	212 - 253	254 - 262	263 - 298
Centro tonal	La	Fa #	La	C#	D	Fa / La
Modo	Frigio (6+)	Eólico	Eólico	Frigio	Eólico	Lidio / Frigio (6+)
alteraciones armadura	No	F#, C# y G#	No	F#, C# Y G#	Bb	No
alteraciones recurrentes	Bb y C#					Bb y C#

Tabla 3-1: Esquema tonal (armaduras) en *Coriolano*

¹³¹ El programa, tal como aquí lo transcribimos, se encuentra en la portada del manuscrito de la partitura general del poema sinfónico.

El centro tonal general es La y la armadura corresponde inicialmente a la tonalidad de La menor. Este centro tonal se identifica con claridad por dos razones: la resolución del motivo inicial (Coriolano) en la y el movimiento melódico y cadencial del acompañamiento de las cuerdas a partir del segundo compás.

La utilización de estructuras modales, más que tonales se debe en parte a la cita extra musical (ver más adelante el apartado dedicado a la construcción de las escalas.)

La forma del poema sinfónico, de acuerdo con el esquema tonal que acabamos de presentar, es A-B-A-B-C-A, asociando las secciones no tanto respecto al centro tonal que presenta, sino a las alteraciones de las armaduras.

Influencia del lenguaje de Strauss

En sus memorias Uribe Holguín recuerda la impresión que le causaron los conciertos de Richard Strauss (1864-1949), quien dirigió sus poemas sinfónicos durante la estadía del colombiano en Nueva York¹³². Lo anterior, más que hablarnos de la impresión que Uribe Holguín recibió durante su estadía en Nueva York, entre 1903 y 1905, nos habla de la importancia que él le atribuye a esos conciertos y a esos poemas sinfónicos en 1941, cuando publica sus memorias. Recordemos que los conciertos los escuchó en Nueva York, un centro urbano internacional, donde confluye la tradición artística y musical del mundo occidental. Strauss de alguna manera representa ese mundo y esa tradición de lo universal.

La influencia de Strauss en Uribe Holguín se ve reflejada en dos aspectos. En primer lugar, el hecho de que los temas representativos están generalmente asociados a un timbre específico. Y en segundo lugar, para que este aspecto sea fácilmente identificable, utiliza frecuentemente una textura clara y transparente, especialmente cuando se presenta por primera vez el tema. En *Coriolano*, las primeras presentaciones de los motivos representativos primarios, es similar a las primeras presentaciones de los motivos representativos en los poemas de Strauss.

¹³² Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, 47 - 48.

El lenguaje musical en *Coriolano* se sigue ciñendo, hasta cierto punto, al de sus composiciones anteriores a 1935. Es de clara influencia impresionista; parece evidente que “intenta utilizar un estilo universal y cosmopolita”, como dijo Mayer Serra de Manuel M. Ponce y después Duque de Uribe Holguín¹³³; se debate entre las construcciones escalísticas tonales y modales (pero ahora sin limitarse a los llamados “modos eclesiásticos”), elaborando en muchos casos centros tonales que exceden a los usos clásicos y románticos de las tensiones armónicas, lo cual podemos denominar como neo-tonal; pero, como él mismo dijo en la entrevista con Rendón, su estética es “de influencia moderna francesa del Impresionismo, pero temáticamente [...] *independizado*”¹³⁴ [cursivas nuestras]. Esta independencia se hace evidente a primera vista en la irregularidad rítmica a distintos niveles, que hace parte importante de su lenguaje personal. En este sentido la que es más frecuente, es la irregularidad de los niveles métricos inmediatamente inferiores al pulso, es decir la yuxtaposición de dos o más subdivisiones diferentes del *tactus*¹³⁵, producto de las elaboraciones que desarrolló alrededor del concepto de hemiola explícitamente desde 1924, cuando escribió su Sinfonía no.2 *Del Terruño* y que elaboró intensamente entre 1927 y 1939 con la composición de *Los 300 Trozos en el sentimiento popular*.

Ejemplo de este aspecto es el primer compás de *Coriolano*, donde presenta al unísono en flauta y oboe, y doblado por los cuernos a la octava el motivo 1, que contiene la yuxtaposición ternaria/binaria, sin ningún tipo de armonización o cualquier otra distracción en su primera aparición:



Ej. 3-1: *Coriolano*, motivo 1, compás 1

¹³³ Duque, *Uribe Holguín y sus 300 Trozos en el sentimiento popular*, 20.

¹³⁴ Rendón, *Maestros de la Música*, 15.

¹³⁵ Consideramos que el término “nivel métrico” permite explicar con claridad los procesos de superposición y yuxtaposición que Uribe Holguín aplica a diferentes niveles de la construcción rítmica. Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, *Teoría generativa de la música tonal*, 13-33.

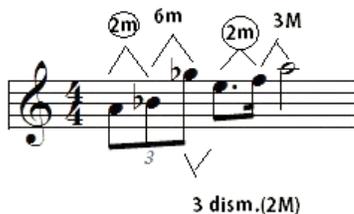
A este motivo le sigue, pocos compases después lo que denominamos motivo 2, que junto con el motivo 1, es el germen de la construcción de toda la pieza. Este segundo motivo, cantado por los fagotes, sí se presenta armonizado por un acorde pedal en las cuerdas y maderas, y con la melodía duplicada en terceras paralelas desde su primera aparición, en el compás 12.



Ej. 3-2: motivo 2, cc. 12 y 13

El desarrollo de estos dos motivos muestra algunos aspectos del lenguaje musical de Uribe Holguín. La importancia del plano rítmico en el establecimiento del material temático y su efectividad a la hora de un doble desarrollo paralelo. El desarrollo de los dos motivos se presenta inicialmente de manera independiente, estableciendo claridad en los elementos constitutivos de uno y otro, de manera que cuando empiezan a interactuar (sobrepone o yuxtaponerse rápidamente), los elementos rítmicos de uno y otro son fácilmente identificables.

Además, la diferenciación de los dos motivos se refuerza por aspectos como el registro y, lo que resulta más interesante, la utilización de determinados intervalos, propios de cada uno de los motivos melódicos, en el acompañamiento –el entorno sobre el que se presentan los dos temas–. La construcción del motivo 1 tiene una importante presencia de semitonos, reforzada por la ausencia de consonancias perfectas melódicas:



Ej. 3-3: intervalos melódicos en Motivo 1

Si bien el motivo aparece inicialmente duplicado a la octava, sin ningún tipo de acompañamiento, en los compases siguientes a su presentación, éste se ve rodeado de gestos melódicos muy cortos, en los que podemos identificar el predominio de intervalos de segunda menor. Este acompañamiento contrasta con el acompañamiento del motivo 2. Lo anterior implica que, más allá del motivo melódico en sí, en la construcción y tratamiento

de los motivos hay una intención de diferenciación en el color a partir de los intervallos que conforman a cada uno y que lo acompañan.

The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in B-flat, Bass Clarinet, Bassoon, Horn in F 1, Horn in F 2, Trumpet, Tuba, Timpani, Platillo, pandero and tam-tam, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 3/4 time and features various dynamics such as *f*, *p*, *mf*, and accents. The score is for a section of the work, specifically measures 1-9 of the first movement.

Ej. 3-4: *Coriolano*, cc.1-9, motivo 1 con acompañamiento

Por su parte, el motivo 2, que está conformado principalmente por terceras melódicas, está también acompañado por otras voces en las que las terceras son predominantes tanto melódica como armónicamente.

The image shows a musical score for Coriolano op. 97 (1955), Ej. 3-5. It consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains mostly rests, with a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) appearing in the second measure. The second staff is in bass clef and contains a melodic line for the 'fagot' (bassoon). The third staff is in bass clef and contains rests, labeled 'tuba y contra fagot'. The fourth staff is in bass clef and contains rests, labeled 'cuerdas (violas y violonchelos)'. Below the fourth staff, there is a red 'pizz.' marking with a vertical line pointing to the first measure.

Ej. 3-5: motivo 2 con acompañamiento, reducción cc. 12 - 13

Este tratamiento que le da a los dos motivos generadores de la pieza, permite que sea fácil identificar en qué momento predomina uno u otro, a pesar de la constante transformación a la que los somete. Como dijimos antes, este es el más difícil de explicar de los poemas sinfónicos, debido a la ausencia de indicaciones extramusicales en la partitura y a la falta de articulaciones en el programa. Uribe Holguín, consciente de ello, construyó y desarrolló los temas generadores que la conforman, de tal manera que sea evidente al oído la disputa entre dos temas claramente diferenciables en su conformación y que entendemos como la representación de la disputa interna en la mente del general romano y en la suya propia.

Construcción de las escalas

“Aunque la música griega no se conoce, sí conocemos los modos en que está escrita”¹³⁶

La construcción escalística, de acuerdo con los análisis musicales previos que citamos en la primera parte de este trabajo¹³⁷, también es diferente a la de sus poemas sinfónicos. Los frecuentes intercambios en la estructura de la escala, sobre un solo centro tonal, implican la necesidad de una agrupación reducida a la hora de estudiar los pasajes¹³⁸. Si estableciéramos,

¹³⁶ Palabras del compositor en [sin autor] “Cómo piensan los artistas colombianos”, 335.

¹³⁷ Específicamente sobre las estructuras escalísticas: Sánchez Suárez, *El impresionismo musical y su relación...*, 183-191; y Duque, en *Historia de la música en Santafé y Bogotá*, 144- 45.

¹³⁸ Una vez más nos referimos al concepto de agrupación bajo los parámetros de la *Teoría Generativa de la Música Tonal*.

por ejemplo, en la agrupación para el análisis del conjunto de alturas que conforma los primeros 16 compases de *Coriolano*, tendríamos como resultado el siguiente conjunto, que es una escala casi cromática, lo cual no corresponde al sentido real de la organización de los sonidos.



Ej. 3-6: *Coriolano*, conjunto de alturas utilizado en cc.1-16¹³⁹

En tiempos de Uribe Holguín ya era de conocimiento general que la construcción de los modos en la música de Grecia antigua se realiza mediante la síntesis de dos o más tetracordios. Resulta coherente, entonces, establecer una base en ese tipo de construcciones de la escala para representar la vida (o mejor la muerte) de un general romano que vivió entre los siglos VI y V antes de Cristo¹⁴⁰. Esa construcción como síntesis de tetracordios diferentes, es a grandes rasgos y en términos de la armonía del siglo XX, lo que Persichetti llamó Escalas Sintéticas¹⁴¹. De acuerdo con él, la síntesis de una escala se puede componer de dos o más agrupaciones “semejantes, como en las escalas mayor y doble armónica, o diferentes, como en las escalas armónica menor y la húngara mayor”¹⁴².



Ej. 3-7: Escalas doble armónica y húngara mayor en Persichetti

¹³⁹ Establecemos como punto de partida y llegada para el establecimiento del modo La, que es evidentemente el tono central del fragmento, acentuado por el gesto cadencial cromático de las cuerdas en el registro bajo: Re bemol – Do; Do bemol si bemol; Si bemol La (cc. 2-5 y 7 -13).

¹⁴⁰ Plutarco, *Coriolano-Alcibíades, Vidas paralelas*.

¹⁴¹ Persichetti, *armonía del Siglo XX*.

¹⁴² *Ibid.*, 42.

En *Coriolano*, si establecemos la agrupación de las escalas en agrupaciones más pequeñas, de acuerdo con la realidad perceptible de los temas, tenemos, para el motivo 1 el siguiente conjunto de alturas¹⁴³:



Ej. 3-8: Conjunto de alturas de Motivo 1

Tenemos una escala pentatónica, hemitónica cuyas partes son claramente desiguales. A este conjunto de alturas se agregan algunas alturas por parte del acompañamiento que son, como explicamos antes, sobre todo gestos cromáticos que apoyan la identidad interválica del motivo.

Por su parte, el motivo 2 contiene las siguientes alturas:



Ej. 3-9: Conjunto de alturas de motivo 2

Este conjunto de alturas es, al igual que el del motivo 1, desigual en las partes que lo conforman incluso en el rango de las divisiones que la componen. Paradójicamente una mirada a lo más remoto que conocía en música (la construcción de escalas en la música de Grecia antigua), llevó a Uribe Holguín a escribir *Coriolano* en un lenguaje musical que emplea las técnicas de composición del siglo XX.

¹⁴³ Utilizamos el término “conjunto de alturas” a la manera en que los análisis de música atonal y pos tonal llaman el “conjunto de clases de alturas”, es decir el conjunto de alturas que contiene el fragmento, sin tener en cuenta la octava específica en la que se presenta. Lo hacemos de esta manera porque consideramos que es poco relevante la octava para este análisis.

4. *Conquistadores* op. 108 No.1 (1958)

La representación de lo criollo y lo español

Uribe Holguín sostuvo en varias ocasiones que la hemiola, superposición o yuxtaposición de las métricas de 6/8 y 3/4 que es un aspecto rítmico característico de muchas músicas a todo lo largo y ancho de América Latina, es de origen español y, siendo consecuente con ello, en su música programática este elemento no representa, como esperaban muchas personas del público colombiano de su tiempo, lo original de América, es decir, lo indígena, sino lo español y lo criollo.

En 1939, el mismo año en que escribe su primer poema sinfónico, Uribe Holguín terminó la serie de sus *300 Trozos en el sentimiento popular*, laboratorio que le sirvió para la elaboración de un lenguaje musical basado en lo que se consideró como los aires nacionales de nuestro país. Esta extensa colección implicó una experiencia importante para desarrollar aspectos rítmicos con desenvoltura en formas más extensas y en formatos instrumentales más complejos. Estos tratamientos rítmicos los usaría en varias obras programáticas como representación de lo criollo que, lo repetimos, para él era de origen español. Al respecto Uribe Holguín se pronunció de la siguiente manera:

En lo referente a mi drama lírico *Furatena*, mal hubiera podido emplear en mi partitura elementos folklóricos nuestros [para representar lo indígena], pues nuestros elementos, ya se lo he dicho a usted, son de origen ibérico. Hube de crear un ambiente indígena para ponerlo en contraste con el español. Para este último, como es natural, me valí de ritmos de la madre patria en donde cuadraba usarlos: en la escena del campamento de los conquistadores¹⁴⁴

Veamos los primeros compases de la escena del campamento español en *Furatena*:

¹⁴⁴ Sin autor, “Cómo piensan los artistas colombianos: contra el nacionalismo musical”: 356 – 57.

al-go me tra-es?

Ej. 4-1: *Furatena*, cc. 1 – 7 del segundo cuadro en el segundo acto titulado “El campamento español” (reducción para piano y voces)

El esquema rítmico que Uribe Holguín utiliza para representar el campamento español es muy similar al que utiliza en algunos de sus *Trozos en el sentimiento popular*. El trozo No.234 (op.58 no.25 de 1937) es ejemplar en este sentido.

Ej. 4-2: cc. 94- 98 trozo no. 234

Al fragmento que acabamos de presentar llega mediante un proceso de desarrollo, similar al que aplica a los motivos representativos de sus poemas sinfónicos, partiendo del siguiente motivo:

Agitado ♩. = 69

pp

Ej. 4-3: compás 1, trozo no. 234

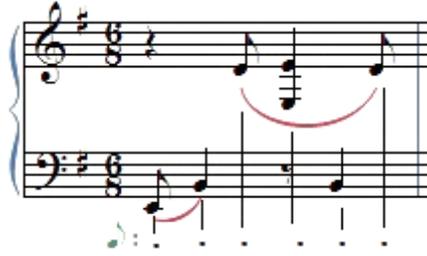
Estos motivos tienen un desarrollo basado en la utilización de un esquema métrico a un determinado nivel¹⁴⁵ (el de la corchea en este caso, que es lo más frecuente) en que las diferentes voces se reparten los pulsos de manera equitativa. En otras palabras, todas las voces tienen el mismo número de ataques por compás. Lo anterior sucede de manera que solo ocasionalmente coinciden en algún punto las diferentes voces, lo cual implica naturalmente un acento por densidad, que refuerza o contradice la métrica. Este fragmento, escrito en 6/8, contradice la métrica mediante la acentuación frecuente de la tercera negra del compás, lo cual pareciera corresponder más bien a una métrica de 3/4.

The image shows a musical score for a piece in 6/8 time. The score is written for piano, with a treble clef on the right and a bass clef on the left. The bass line is heavily accented, with red dots and lines indicating the third eighth note of each measure. Below the bass line, there is a dotted line with three (>) symbols, indicating the accents. The right hand has chords and melodic lines. The score is annotated with red accents and a dotted line below the bass line with three (>) symbols.

Ej.4-4: “Campamento Español” en *Furatena*, acentos en la 3ra negra, cc. 1, 2 y 6

Por otra parte, en el trozo No. 234 la ambigüedad métrica se produce por la contradicción entre las manos izquierda y derecha. A lo largo del trozo es recurrente la superposición de ambas métricas. En el primer compás, la mano izquierda está generando, mediante acentos agógicos, un énfasis en la tercera negra del compás desde el principio, mientras que la mano derecha indica claramente una métrica de 6/8.

¹⁴⁵ Utilizamos la idea de niveles métricos de la *Teoría Generativa de la música tonal*, de Lerdahl y Jackendoff para referirnos a una sola división constante sobre la que sucede el evento rítmico.



Ej. 4-5: *Trozo 234*, motivo generador, compás 1.

Más adelante, se aclaran los roles de las dos manos, de manera que en los compases 94 – 98, está perfectamente dibujado el 3/4 en la mano izquierda y el 6/8 en la mano derecha.



Ej. 4-6: *Trozo 234*, cc.94-98.

Este aspecto de la representación de lo español es recurrente en su música programática y en la utilización de los aires nacionales para música no programática. Veremos cómo, a pesar de ser en el fondo el mismo concepto, la superposición y yuxtaposición métrica es llevada a niveles mucho más lejanos y complejos

Por último, como hemos dicho arriba, la incursión en el poema sinfónico se produce con una obra que es también la primera incursión de Uribe Holguín en la representación de lo indígena: *Bochica*. En esta se desarrolla un lenguaje que utiliza elementos tomados de la tradición occidental, especialmente del denominado periodo primitivista de Stravinsky, y se nutre, a la vez, de las publicaciones y eventos sobre música indígena que aparecieron en el *IV Boletín Latino Americano de Música* de Lange y en las exposiciones y conferencias del

centenario de Bogotá de 1938¹⁴⁶ para recrear lo indígena. La representación de lo indígena es generalmente protagónica en las obras en que aparece, sin embargo, en uno de los poemas sinfónicos, aparecen con un papel secundario: hablamos del segundo movimiento de *Conquistadores*, durante el “asalto de los indios, que huyen ante el espanto de los caballos”¹⁴⁷, ejemplo que es particularmente ilustrativo por encontrarse rodeado de otros elementos con los que contrasta intencionalmente.

Programa literario y música

El poema sinfónico *Conquistadores* es el más largo y articulado de los tres poemas sinfónicos. La obra se compone de tres movimientos y cinco cuadros de la siguiente manera:

I Movimiento: a) En el puerto

b) En el mar

c) Tierra!...

II Movimiento:d) Las Selvas del Magdalena

III Movimiento: e) En pos de “El Dorado”

En la portada del manuscrito de la partitura general está escrito, de puño y letra de Uribe Holguín, el programa completo del poema sinfónico que transcribimos a continuación:

Conquistadores

“En el puerto”

Más de doscientos hombres, ambiciosos y aventureros, van a proyectar la realizada hazaña. Los esperan las goletas. Todo está listo.

“En el mar”

Las frágiles embarcaciones avanzan, luchando con las olas. La patria va alejándose, pero acercándose la victoria.

¹⁴⁶ Brett Troyan, “Re- Imagining the indian and the state: Indigenismo in Colombia, 1926-1947”, en *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 33, 65, (2008): 81-106.

¹⁴⁷ Programa manuscrito del compositor, segundo cuadro del segundo movimiento del poema sinfónico *Conquistadores*. Fundación Guillermo Uribe Holguín, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

“Tierra!...”

-Las playas del mundo desconocido

-Las selvas del Magdalena

Hambre y cansancio. Asalto de los indios, que huyen ante el espanto de los caballos. Añoranza de la patria y tentativa de regreso, mas vuelve el ánimo al escuchar de unos indios viajeros que “allá en la cima de esos cerros hay oro, sal y esmeraldas.”

En pos de ‘El Dorado’

No queda sino un puñado de valientes, que heroicamente transmontan la cordillera. Y, por fin, ‘la tierra prometida’; valles ubérrimos donde fundarán nueva patria.¹⁴⁸

Tratamiento de la hemiola

Ya dijimos que Uribe Holguín sostuvo constantemente que la hemiola no era un elemento original de Colombia ni de América, sino que esta es una característica rítmica y métrica de origen europeo, que llegó con los españoles a nuestro territorio. El poema sinfónico *Conquistadores* refleja esta idea. Una de las fuentes que expone la posición del compositor al respecto de la música nacional y de los orígenes esta es la mencionada conferencia que dictó el 3 de agosto de 1923. En ella Uribe Holguín señala que nuestra música popular data “indudablemente de tiempos coloniales” y que “todos estos aires, que son casi en su totalidad de danza, son probablemente derivaciones y descomposiciones de aires españoles”. Valorando estos aires, afirma que su valor melódico es “casi nulo”, del armónico “no hay ni que hablar” y que “su mérito reside en el ritmo”¹⁴⁹. Es principalmente en este último aspecto donde se encuentra el elemento mediante el cual retrata musicalmente a los conquistadores españoles en el poema sinfónico.

La explotación de este elemento rítmico en *Conquistadores*, sin embargo, excede la definición de hemiola durante el primer movimiento, para luego regresar a ella en el segundo y el tercero. En este sentido, Uribe Holguín lleva más allá del uso generalizado de la hemiola, es decir, la superposición o yuxtaposición de métricas binarias y ternarias, y la superposición

¹⁴⁸ Si bien, como se puede apreciar, la división de los tres movimientos no se encuentra en el programa extra musical que presenta el manuscrito, fue sencillo establecerlo ya que, dentro de la partitura, donde también se encuentran señalados los cuadros que conforman el poema sinfónico, sí se establecen los puntos de inicio de cada movimiento.

¹⁴⁹ Uribe Holguín, *vida de un músico colombiano*: 127- 141.

de divisiones métricas incongruentes. Este proceso se complejiza paulatinamente a lo largo del primer movimiento, alcanzando su clímax en el compás 150. A partir de entonces, se reestablece el uso generalizado de la hemiola en su forma tradicional.

Presentamos a continuación algunos fragmentos a lo largo del primer movimiento, que ponen en evidencia el desarrollo de la incongruencia métrica de manera cada vez más compleja.

Moderato
flautas

fagot

Violonchelo

trompeta 1.

Ej. 4-7: *Conquistadores*: cc. 1 – 3, I mov. Hemiola 3:4.

Este nivel de complejidad (3 : 2; 3 : 4; 6 : 8) en la superposición de métricas diferentes (polimetría) se mantiene a lo largo de todo el primer cuadro, titulado “En el puerto”. Una vez que inicia el segundo cuadro, comienza la aparición paulatina de superposiciones cada vez menos congruentes, representando musicalmente el movimiento irregular de la embarcación sobre las aguas.

"En el mar"
Maestoso

clarinete y violines

clarinete bajo y violonchelos

p *subito p* *p*

Ej. 4-8: I mov, segundo cuadro: *En el mar*, c. 89. Clarinetes y cuerdas (Yuxtaposición 3:2)

Ej. 4-9: cc. 133 – 134. 7 contra 2.

Ej. 4-10: cc. 136 – 137: 8 contra 6 y 8 contra indefinido (trino); Compás 139: 7 contra 4.

Es evidente la intención de indefinición rítmica en la escritura del trino. Cuando no es esta su intención, los escribe como trémolos a una segunda de distancia (ver por ejemplo el compás 89 arriba), indicando con el número de corchetes la velocidad a la que debe interpretarse y, en caso de contradecir las divisiones propias de la métrica, un número para indicar la subdivisión. Además, en este último aspecto, es ambigua la escritura del trino: por un lado, la métrica parece indicar que la división debería ser binaria, pero el pasaje que viene inmediatamente antes, en los violines, es ternario.

En este mismo pasaje tenemos otro asunto ambiguo en la escritura. El compás 137 del piano presenta siete fusas por pulso. Los silencios de corchea en el manuscrito parecen indicar, no una división del pulso en siete partes iguales, sino la división del pulso en dos partes iguales y cada una de esas dos partes en tres y cuatro respectivamente.

flautas y trompeta

piano

52

timbal

violines I y II

52

(glissando cromático)

Detailed description: This musical score shows measures 150 and 151. The top staff is for flutes and trumpets, with a red oval highlighting a melodic line. The second staff is for piano, starting at measure 52, with a red line indicating a chromatic glissando. The third staff is for timbal, showing a red wavy line representing tremolo. The bottom staff is for violins I and II, also starting at measure 52, with a red line indicating a chromatic glissando. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Ej. 4-11: Compás 150. Clímax: Final del cuadro “*en el mar*”: 7, Contra 2, contra indefinido (*glissando y tremolo*)

fl. y obo.

trompetas

trombón (Sva) y tuba

Detailed description: This musical score shows measures 169, 170, 171, and 172. The top staff is for flute and oboe, with triplets. The second staff is for trumpets, with triplets. The bottom staff is for trombone (Sva) and tuba, with triplets. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

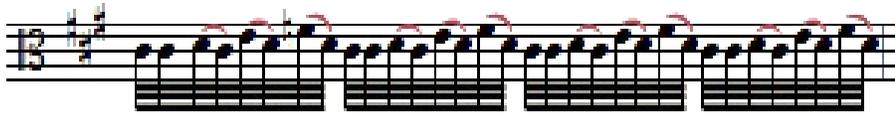
Ej. 4-12: cc. 169 – 172, tercer cuadro del I movimiento: *Tierra!*...

Si relacionamos el desarrollo de esta idea musical, que es más abstracta que un motivo o un tema en su definición tradicional, podemos leer el desarrollo y la complejización de la hemiola, como el hilo conductor de una sección inestable, de desarrollo, que podríamos relacionar con la sección central de desarrollo en una forma sonata clásica. El inicio del tercer cuadro, “*Tierra!*...” presenta el tema con el que inicia el movimiento, esta vez

transpuesto una segunda aumentada descendente en transposición real, lo cual insinúa una forma A - B - A', para el primer movimiento, cuya recapitulación (A') es mucho más corta que la exposición inicial.



Ej. 4-13: Tema inicial en compás 1



Ej. 4-14: Tema inicial en compás 166 (viola)

Forma y estructura

La forma general del poema sinfónico, desde el punto de vista del *tempo*, tiene cierto parecido con la forma del concierto clásico: a pesar de los constantes cambios de *tempo* a los que se somete la música en cada uno de los movimientos, podemos ver que en el primer y tercer movimiento prevalecen los *tempi* rápidos y en el segundo los *tempi* lentos. Al igual que en *Coriolano*, en *Conquistadores* los cambios tonales significativos se hacen evidentes en los cambios de armadura. En este sentido, las relaciones tonales no corresponden a las de las formas clásicas y románticas (dominantes y relativas), aunque generalmente se producen relaciones cercanas en lo que a las alteraciones de armadura y los centros tonales respecta.

Movimiento/cuadro	1 a	1 b	1 c	2 d	3 e	3 e* ¹⁵⁰
Compases	1 - 98	99 - 165	166 - 181	212 - 53	254 - 62	263 - 98
Centro tonal	La m → Si m	La m/La frigio → Sol M	La M	Fa M → Am	Do m	Lab mixolidio → Do M

Tabla 4-1: Esquema tonal de *Conquistadores*

¹⁵⁰ La sección que presentamos como 3e*, si bien no está determinada como un cuadro independiente en el programa, sí tiene una indicación dentro del texto musical que dice “La tierra prometida”. Además implica un cambio tonal importante y está claramente articulada musicalmente, razones por las que la incluimos en el esquema de los cambios tonales como una sección independiente de 3e.

Los cambios tonales son, en general, movimientos a tonalidades cercanas y el uso de giros melódicos y armónicos modales es frecuente. En este sentido, la utilización del modo frigio en el cuadro *b* del primer movimiento, como representación de “la patria alejándose” recuerda, en varios aspectos, el inicio del *Adagio* del *Concierto de Aranjuez* (1939) de Joaquín Rodrigo (1901-1999).



Ej. 4-15: *Concierto de Aranjuez*, II mov. *Adagio*, cc.1-6



Ej. 4-16: *Conquistadores*, I mov. cc. 110 – 115, “La patria alejándose”¹⁵¹

El primer aspecto en el que se asemejan los dos fragmentos es el uso de los instrumentos: en el inicio del *adagio* de Rodrigo tocan la guitarra y el corno inglés, y en el fragmento de *Conquistadores*, con los mismos papeles, tocan el arpa y corno inglés. Además, omitiendo los aspectos que saltan a la vista y que el lector podrá identificar fácilmente con una mirada a la partitura, ambos fragmentos, aunque están realmente en un contexto tonal, utilizan giros melódicos propios del modo frigio.

El ataque de los indios

En este poema sinfónico para la representación de lo indígena, como en *Bochica*, es clara la influencia del primitivismo de Stravinsky, en especial del que aparece en la “Danza de las adolescentes” de *La Consagración de la Primavera*. En el programa el elemento indígena

¹⁵¹ Ambos fragmentos tienen al corno inglés escrito en notas reales.

asoma en el segundo movimiento del poema sinfónico, que se introduce claramente a partir de un cambio de tempo y armadura en el compás 19 del segundo movimiento.

Ej. 4-17: *Conquistadores*, II movimiento, cc. 19 - 28

Algunos de los elementos de la representación de lo primitivo se hacen evidentes a partir de ese compás¹⁵², en donde se intercalan secciones de carácter primitivista con el estilo y el lenguaje general del poema sinfónico. Sin embargo, es en el compás 48 donde Uribe Holguín le dedica una sección independiente a “el ataque de los indios”. Es ahí donde se evidencia con mayor claridad similitud con “La Danza de las Adolescentes”, en una sección donde el pulso se ve marcado de manera casi idéntica al inicio del cuadro de Stravinsky: en Stravinsky son 56 negras por minuto, sobre una métrica de 2/4; en Uribe “*Allegro non tanto*”¹⁵³ –que es un poco menos de 120 pulsos por minuto: el doble– a 4/4¹⁵⁴. Además, ambas secciones están escritas para ser tocadas con el talón del arco, en *forte*, con un ritmo armónico estático. Un último aspecto en el que se asemejan ambos fragmentos es que, en el caso de *Conquistadores* el fragmento se desarrolla sobre un *ostinato* en el acorde de La, sin tercera, al que la melodía le agrega la tercera mayor y menor en cada compás (La M/m), mientras que en el caso de Stravinsky se agrega igualmente la tercera mayor y menor, pero no en la melodía, sino dentro del mismo *ostinato* (fa bemol [=mi] M/m).

¹⁵² El uso de *ostinatos* sobre ritmos simples, el registro reducido y la utilización de acordes de quinta (sin tercera) son algunos de los elementos.

¹⁵³ En general un aspecto característico de la escritura de Uribe Holguín, es el uso de lo que podríamos denominar indicaciones de tempo aproximadas, es decir las indicaciones de tempo/carácter que, en lugar de señalar los pulsos por minuto, solo indica, generalmente con términos en italiano, el carácter y la velocidad aproximada de la sección.

¹⁵⁴ Dionisio de Pedro, *Teoría Completa de la Música*, 146.

Ej. 4-18: Stravinsky, *Consagración de la Primavera*, Danza de las adolescentes, cc.1-7¹⁵⁵.

Ej. 4-19: *Conquistadores*, cc. 48 – 50, segundo movimiento (reducción)

Una o dos confusiones: la recepción de la obra.

En el diario *El Siglo*, de Bogotá, el lunes 6 de abril de 1959 escribió Enrique de la Hoz:

Estrena Uribe Holguín con la Sinfónica

Otra vez (...) se llenó el colón con la sinfónica, hasta llegar a poner en taquilla el halagador letrerito de “no hay billetes”. Y otra vez estrenó el evidentemente joven –no importa que decano– maestro de la *música seria colombiana* don Guillermo Uribe Holguín. La obra fue *Conquistadores* (Op. 108) jovial y enfática partitura, poema que recorre lo hondo del sentimiento lírico y se pasea alegre por la superficie anecdótica; obra que gustó por bella de textura, *por comprensible* y por lo bien que fue interpretada por la orquesta; itinerario ‘en el que se canta la gesta heroica de los conquistadores españoles’ *según reza textualmente el programa*, compuesto *poemáticamente* sobre rutas de la historia con este sugerente sumario: “En el puerto. En el mar. Tierra. Las selvas del

¹⁵⁵ Reducción para piano de Stravinsky.

Magdalena. En *los* de El Dorado. La tierra prometida [resaltados fuera del texto]...¹⁵⁶

Este fragmento de reseña, con el que el autor abre una descripción de un concierto, contiene confusiones. Para empezar se confunden dos programas: el programa extramusical de la obra (al que denomina *sumario*) y el programa de mano que recibió cada uno de los que asistió al concierto. El programa que “reza textualmente” la transcripción que arriba retranscribimos, no es *el* programa extra musical de la obra, sino la reseña sobre *Conquistadores* en el programa de mano, escrito por Hernando Caro Mendoza con ocasión del concierto. Por otro lado, parece que ante lo ilógico y desconocido que resulta el término poema sinfónico en una pieza que no tiene ni una palabra en su interpretación, el autor se vio obligado a adjetivar la palabra “poema”, para darle sentido a esa descripción con la que Caro Mendoza empieza la reseña: “Aunque el autor no lo indica en la partitura, se trata de un vasto poema sinfónico dividido en tres movimientos.”¹⁵⁷

El título del primer cuadro del tercer movimiento no es “en *los* de El Dorado”, sino “en *pos* de El Dorado”. Tanto en los teclados de hoy como en las máquinas de escribir está muy cerca la “L” de la “P”, por lo que prefiero pensar que fue un error de puntería digital y no de comprensión del título del cuadro lo que ocasionó la confusión. Sin embargo, debo decir que fueron ambos: un error de puntería digital y un error de comprensión. El programa de mano se imprimió con ese error en el listado de los cuadros que conforman la obra, pero solo ahí, ya que en la reseña de la obra –contenida en el mismo programa– sí está correctamente escrito el título del cuadro. El señor De la Hoz tuvo que elegir uno de los dos y eligió mal ya que “en las rutas de la historia”, los conquistadores nunca llegaron a estar “en *los* de El Dorado”, solo “en *pos*” de ellos.

Por otro lado, la afirmación de que la obra “gustó por bella de contextura, por comprensible y por lo bien que fue interpretada por la orquesta” dice mucho menos y mucho más de lo que parece decir. Según Umberto Eco, en *Obra Abierta*, la comunicación de un mensaje musical tiene dos valores que son inversamente proporcionales: la información y la entropía.

¹⁵⁶ Enrique de la Hoz, “Estrena Uribe Holguín con la sinfónica”, en *El Siglo*, 6 de abril de 1959: 5.

¹⁵⁷ De este programa de mano se encuentra actualmente una copia en la sala LRM de la Biblioteca Luis Ángel Arango (MSS 722, Carpeta 25) y otra en una colección de recortes de periódico y programas de mano de concierto que recopiló Lucía Uribe Gutiérrez (hija del compositor) y que hoy se encuentra en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, [sin catalogar].

Este último es, en términos de la teoría de la información, la cantidad de incertidumbre en un mensaje. La tesis de su libro gira en torno a la idea de que la apertura (la indeterminación) del mensaje en la obra de arte es lo que la define como arte contemporáneo, que es la necesidad de “ruido”, en términos de las teorías de la información. La música de Uribe Holguín en general tiene un nivel de entropía muy bajo ya que está siempre ligada a centros tonales, lo cual le da al menos una perspectiva determinada objetiva y predecible, con información clara. Aun dentro de su poco entrópica obra, los poemas sinfónicos son aún menos entrópicos, por tener un programa que les da una segunda perspectiva objetiva y determinada. En este sentido, el comentario del diario *El Siglo*, aplaude “por comprensible” la obra, demostrando que la estética que propone la música europea en los años cincuenta, es contraria a la que gustaba al público colombiano.

A Uribe Holguín, lo incomprensible de su música le mereció el apodo de Horrible Holguín¹⁵⁸ entre músicos, probablemente por carecer de puntos objetivos –como un programa extra musical, una métrica constante y regular o barras de repetición– que sustentara la ruptura de las reglas de organización de los sonidos que, aunque pocas personas en Bogotá en el año 59 pudieran explicar, todos reconocían en la ópera, en la música de salón y en general en toda la música del siglo XIX para atrás. Uribe Holguín no fue un compositor experimental, como sí lo fueron Fabio Gonzales Zuleta (n.1920), Blas Emilio Atehortúa (n.1943) y sobre todos Jacqueline Nova (1935-1975), y sin embargo, sus tímidas rupturas del lenguaje tradicional llegaron a ser bien digeridas por algunos músicos y mucho menos por el público.

Tres días antes de que se publicara la mencionada reseña, el viernes 3 de abril de 1959, se estrenó en el Teatro Colón de Bogotá, dirigido por Olav Roots, el poema sinfónico *Conquistadores*¹⁵⁹. La función que, a juzgar por el testimonio de *El Siglo*, fue un éxito en taquilla, se presentó junto con *Dos Melodías Hebreas* de Ravel; dos piezas que convierten en una titulándola también *Dos Melodías* de Debussy, que son en realidad *Beau Soir* (1890)

¹⁵⁸ Aunque no cuento con fuentes escritas para apoyar este dato, me atrevo a incluir esto en el texto de la tesis. Son varios los músicos que me han mencionado el sobrenombre, que se ha transmitido de boca en boca desde músicos activos de la segunda mitad del siglo XX.

¹⁵⁹ El programa de mano puede consultarse en LRM, Biblioteca Luis Ángel Arango. MSS 772, carpeta 025, documento 12.

y *Mandoline* (1882), interpretadas por la soprano Sylvia Moskovitz; y por último la *Tercera Sinfonía* de Beethoven.

Unas semanas después, *Conquistadores* volvió a tocarse en Bucaramanga, en la ceremonia de inauguración del Coliseo Cubierto, el 28 de abril, acompañado nuevamente de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven, pero esta vez en lugar de Ravel y Debussy, por el poema sinfónico *Chirimía y Bambuco Sotareño* de Antonio María Valencia y *La Rapsodia Rumana número uno* de Georges Enesco (1881-1955). Quisiera creer que nuevamente falló la puntería digital de quien redactó el programa de mano, marcando la “L” en lugar de la “P” para denominar el primer cuadro del tercer movimiento.

Las reiteradas confusiones que se plasmaron en las reseñas y programas de mano de esta obra ponen en evidencia la mala comunicación entre la obra de Uribe Holguín y el público y la crítica colombianos de su tiempo, a pesar de los aparentes esfuerzos de ambas partes. Quizás sea la imposibilidad de interlocución con el público lo que mantiene a ésta, como al resto de sus composiciones, inéditas y guardadas en un armario, sin ser tocadas durante décadas.

En todo caso, y a pesar de las pocas presentaciones de que gozó, esta obra es, dentro de las obras de largo aliento de Uribe Holguín, una de las que más se ha tocado¹⁶⁰. La presencia de *Conquistadores* en los escenarios, es uno de los testimonios tardíos de su hispanismo musical ya que representa heroicamente a los españoles que llegaron a nuestro territorio en tiempos de la conquista. Su lenguaje musical y el modo en que desarrolla y expande el concepto de hemiola, que Uribe Holguín entendió desde siempre como proveniente de España, demuestra una evolución en la representación de los aires nacionales, así como la aplicación de sus teorías frente a los orígenes de éstos.

¹⁶⁰ Sabemos de tres conciertos en los que se tocó: dos en 1959 y uno en 1963. Los tres fueron interpretados por la Orquesta Sinfónica de Colombia y dirigidos por Olav Roots. Los programas de mano se pueden consultar en la Fundación Guillermo Uribe Holguín del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias [sin catalogar].

5. Conclusiones

El estudio de los poemas sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín, como ejemplo su producción tardía, arroja una serie de conclusiones que retratan una porción descuidada de la producción del compositor. Su análisis pone en evidencia algunos aspectos del lenguaje musical que empleó en sus últimos años y que no han sido mencionados antes.

Parte de las conclusiones de este trabajo hablan directamente de la producción de Uribe Holguín y, como es de esperarse, de aspectos puntuales de las obras que son el objeto de estudio de esta tesis. Por otro lado, algunas conclusiones apuntan a reflexionar acerca de las metodologías con las que se ha abordado hasta ahora su vida y obra.

En cuanto a las obras en sí, este estudio arrojó las siguientes conclusiones:

El género del poema sinfónico, debido a la ausencia de parámetros formales pre-establecidos, le permitió a Uribe Holguín experimentar e incursionar en nuevas estructuras, formas y lenguajes, apoyando el proceso creativo en el pretexto de representar un programa extra musical. El proceso se basó, además, en programas que él mismo redactó, de manera que estas tres obras fueron ideadas y construidas sobre la libertad de su albedrío musical y extramusical. Así es como, tanto la forma como la estructura de los poemas sinfónicos están basadas en sus programas extra musicales, mientras que el desarrollo se produce, a la manera de Cesar Franck y de Richard Wagner, sobre los procesos de desarrollo aplicados a los motivos representativos de los personajes y las ideas que conforman los programas.

Consciente de las definiciones y la historia del poema sinfónico, que surgió en el siglo XIX, Uribe Holguín ideó estas tres obras de tal manera que se articulan con las ideas estéticas de ese siglo. Sin embargo, su lenguaje musical y los planteamientos ideológicos que contienen, son producto de diálogos directos o indirectos con el entorno global, latinoamericano y local de mediados del siglo XX.

La representación de lo indígena en Uribe Holguín, cuya primera expresión fue *Bochica*, el primero de los poemas sinfónicos, fue consecuencia directa de un indigenismo general en la cultural que en lo musical se apoyó en los estudios etnográficos y musicales del *IV Boletín Latinoamericano de Música*. Sin embargo, el lenguaje que resulta de la adopción de los

indicios que los artículos del *Boletín* expresan, termina de conformarse mediante un proceso imaginativo, que es muy cercano, no obstante las diferencias ideológicas, a la forma de creación indigenista de los Bachués en las artes plásticas.

Además, el presente estudio demuestra la influencia y el diálogo que generó Uribe Holguín con estilos diferentes al impresionismo y propone algunos paralelos entre sus técnicas de composición y las de otros compositores del siglo XX como Igor Stravinsky, Heitor Villa-Lobos y Carlos Chávez. En este sentido es de resaltar el modo en que su música llegó a asemejarse a algunos estilos y técnicas del siglo XX por rutas insólitas. Por un lado, tenemos la utilización de escalas sintéticas en *Coriolano*, como búsqueda de congruencia frente al problema de la representación de un escenario de Grecia Antigua; por otro lado, las sonoridades experimentales en *Bochica*, por considerar tanto la música de mediados del siglo XX como la música de las culturas indígenas “ruidosa”; y las superposiciones de métricas irregulares en *Conquistadores*, como desarrollo del concepto de hemiola en la búsqueda de representación de lo criollo.

Por último, y a modo de generalización que nos atrevemos a proponer a partir de este estudio y de los escasos estudios analíticos anteriores, concluimos que el aspecto rítmico es protagónico en el lenguaje musical de Uribe Holguín y que su análisis es fundamental para entender sus procesos de desarrollo y de identificación de los temas y motivos que utiliza en su música.

En cuanto a la metodología investigativa y la interpretación que se ha desarrollado sobre Uribe Holguín en el medio colombiano, concluimos que el análisis de la obra de un personaje como este, que es a la vez central (desde un punto de vista local) y periférico (desde un punto de vista global) requiere de un estudio que excede la revisión de las partituras y la música en sí. Afortunadamente, el compositor plasmó sus ideas en textos y entrevistas, lo cual nos permite comprender algunos aspectos de su música que, sin tales fuentes, podrían interpretarse como producto de la ignorancia o de la falta de diálogo con el entorno musical internacional y local. Además, el estudio de la producción de los compositores latinoamericanos en muchos casos requiere de una reflexión historiográfica que permita evaluar las rupturas propuestas a nivel internacional, para establecer si son

realmente aplicables al pensamiento y la evolución de su lenguaje musical y al medio en el que se desarrollaron.

Apoyándonos en estas mismas fuentes, podemos afirmar que el pensamiento y la producción de Uribe Holguín no fueron estáticos. Su presencia en las publicaciones periódicas, ya sea por sus redacciones o por las entrevistas y artículos que otros redactaron acerca de él, permite una lectura diacrónica de su vida y obra, estudio que aún no se ha realizado. Esto, en un trabajo más extenso, podría llevar a establecer una periodización de la obra completa del compositor, tarea que requiere de esfuerzos de edición y análisis de toda su obra.

Por último, consideramos que aun en un compositor como Uribe Holguín, que se preocupó siempre por dialogar con los grandes centros de la producción musical académica, la lectura de su obra no debe entenderse como atrasada por no adherirse a las vanguardias que en estos centros se proponen. Muchas de las rupturas que surgen de las llamadas vanguardias obedecen a coyunturas históricas locales que, de ser adoptadas por artistas que no han vivido tales eventos, resultarían forzadas. Desafortunadamente no es en América Latina en donde se produce el grueso de la historiografía musical, por lo que nuestra historia, para poder generar un dialogo académico, se ve obligada a apoyarse en las publicaciones de Europa y Estados Unidos, que implícitamente aplica juicios de valor sobre la obra de nuestros compositores en los que resultan, aparentemente atrasados frente a una historia global de la música, cuando en realidad esta historia no siempre puede leerse como una línea única global, sin tener en cuenta las coyunturas locales.

Anexo A:

Registro sonoro de *Bochica*: digitalización de la grabación en cinta magnetofónica de la colección Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Anexo B:

Registro sonoro de *Conquistadores*: digitalización de la grabación en cinta magnetofónica de la colección Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Fuentes y bibliografía

Publicaciones periódicas

- Anónimo** “Encuentro de dos figuras: Uribe Holguín y McIntosh”, en *El Tiempo*, 24 de junio de 1971: 15.
- _____ “El Festival de Música Latinoamericana en Caracas: Se Inicia Campaña a Favor del Arte Americano”, En *El Espectador*, el 13 de Diciembre de 1954: 21.
- de la Hoz, Enrique.** “Estrena Uribe Holguín con la sinfónica”, en *El Siglo*, 6 de abril de 1959: 5.
- Martínez, María Eugenia** “¿A quién le voy a dejar mi música?”, en *El Siglo*, 3 de julio de 1966.
- Uribe Holguín, Guillermo,** “Revolución en la música” en *El Espectador*, 31 de agosto de 1960.
- _____ “Música nuova”: Es un breve artículo publicado en algún periódico de cuya publicación no tenemos datos. El recorte se puede consultar en una carpeta [sin catalogar] que contiene recortes y programas de mano, probablemente compilada por el compositor o su hija Lucía y que se encuentra en el archivo de la Fundación Guillermo Uribe Holguín, en las instalaciones del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

“La música es el mejor idioma del sentimiento”, en El Universal, 22 de noviembre de 1954

Manuscritos

Uribe Holguín, Guillermo [*Cuaderno de apuntes del Curso de Composición con Vincent d'Indy*], Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá), sala Libros Raros y Manuscritos (LRM), Carpeta MSS 772: 017, 1907-1908.

Bochica op. 73: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias (Bogotá), Fundación Guillermo Uribe Holguín, partitura general y partes, carpeta 14E.

Conquistadores op. 108: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias (Bogotá), Fundación Guillermo Uribe Holguín partitura general y partes, carpeta 17B.

Coriolano op. 97: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias (Bogotá), Fundación Guillermo Uribe Holguín, partitura general y partes, carpeta 19B

Discografía

Bochica, Grabaciones en cinta magnetofónica de la colección Patronato Colombiano de Artes y Ciencias (propiedad del compositor).

Conquistadores, Grabaciones en cinta magnetofónica de la colección Patronato Colombiano de Artes y Ciencias (propiedad del compositor).

Bibliografía

- Acuña, Luis Alberto** “El movimiento Bachué”, en *Enciclopedia Extensa de Colombia*, XX, Bogotá: Academia Colombiana de historia, 1965: 241 – 53.
- Barreiro, Carlos** *Guillermo Uribe Holguín: vida de un músico colombiano*, primera edición, Bogotá: Centro colombo americano, 1983.
- Bermúdez, Egberto** “La Universidad y la investigación musical en Colombia, tres momentos”, en *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*, colección de crónicas No. 3, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, dirección de divulgación, 2006, 9-83.
- _____ *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*, Bogotá: FVNDACION DE MVSICA, 2000.
- _____ “Panamericanismo a contratiempo: musicología en Colombia, 1950-1970”, en *Música/Musicología y colonialismo*, ed. Coriun Aharonian. Montevideo: Centro Nacional de documentación musical (CDM) del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, 2011, 101 - 58.
- Behague, Gerard** “Indianism in Latin American art-music composition of the 1920s to 1940s: case studies from Mexico, Peru and Brazil” en *Latin American Music Review*, 27, 1 (2006), 28-37.
- Burkholder J, Peter** “Modernism and the classical tradition” en *A History of western music*, séptima edición, New York-London
- Grout, Donald Jay &** W.W. Norton & Company, 2006, 801-43.
- Palisca Claude V.,**

- Caro Mendoza, Hernando,** “Guillermo Uribe Holguín”, en *Revista de la división de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional de Colombia*, 5 (septiembre), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1970, 117 – 46.
- Campbell, Jennifer,** *Shaping Solidarity: music diplomacy and inter American relations*, (PhD thesis, University of Connecticut, 2010).
- Cirlot, Juan Eduardo** *Igor Strawinsky: su tiempo, su significación, su obra*, editorial Gustavo Gili, Barcelona: editorial Gustavo Gili, 1959.
- Copland, Aaron** “Festival of Contemporary Latin American Music”, en *Tempo, New Series*, No. 35, Cambridge University press, 1955: 4-5
- Cortés, Jaime** “Una lectura a la Revista del Conservatorio (1910 - 1911) en su centenario” en *Ensayos Historia y teoría del Arte*, núm. 20, Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de artes de la Universidad Nacional de Colombia, 2011: 105-153.
- Corrado, Omar** *Vanguardias al Sur: La música de Juan Carlos Paz*, (Premio de musicología, Casa de las Américas de 2008), La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas, 2010.
- Dahlhaus, Carl** “The Symphonic Poem”, en *Nineteenth-century music*, traducción al inglés de Bradford, Robinson, Berkeley: University of California press, 1989: 236 – 44.
- De pedro, Dionisio** *Teoría completa de la música en dos volúmenes*, 3ra edición, Madrid: Casa Real Musical, 2008.
- D’Indy, Vincent** *Cours de composition musicale*, Paris: A. Durand et fils editeurs, 1909.

- Dibelius, Ulrich** *La música contemporánea a partir de 1945* (título original: *Moderne musik nach 1945*), Traducción de Isabel García Adánez, Madrid: Ediciones AKAL, S.A., 2004.
- Duque, Ellie Anne** *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 Trozos en el sentimiento popular*, Bogotá: ediciones del centenario de Guillermo Uribe Holguín, 1980.
-
- “*Guillermo Uribe Holguín, músico*”, en *Revista Escala/IEE*, 1, (abril), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, instituto de Investigaciones Estéticas, 1986: 1-16.
-
- “La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX”, en *Gran enciclopedia de Colombia*, 6, Bogotá: Círculo de Lectores, 1993: 89 – 110.
-
- “El estudio de la música”, en *Historia de la música en Santa Fé y Bogotá*, Bogotá: FVNDACION DE MUSICA, 2000: 125 – 50.
- Hernández de Alba, Gregorio** “De la música indígena en Colombia”, en *Boletín Latinoamericano de música*, 4 (ed. Francisco Curt Lange) Bogotá-Montevideo: octubre de 1938, 721-32.
-
- “La música en las culturas prehistóricas de San Agustín”, en *Boletín Latinoamericano de música*, 4 (ed. Francisco Curt Lange) Bogotá-Montevideo: octubre de 1938, 733-37.
- Igualada, Fray Francisco** “Musicología Indígena de la Amazonia Colombiana”, en *Boletín Latinoamericano de música*, 4 (ed. Francisco Curt Lange) octubre de 1938, 675-708.

- Lange, Francisco Curt,** “Guillermo Uribe Holguín”, en *Boletín Latinoamericano de Música*, 4, (ed. Francisco Curt Lange) Bogotá-Montevideo: Octubre de 1938: 757-795.
- Lester, Joel** Joel Lester, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Madrid: Editorial AKAL Música, 2005.
- Lerrdahl, Fred y Jackendoff, Ray** *Teoría generativa de la música tonal*, traducción de Juan José Gonzáles-Castelao. Madrid: Editorial AKAL, 2003.
- MacDonald, Hugh** "Symphonic poem." En *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University press, consultado: Septiembre 8, 2014,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27250>
- Morel Borotra, Natalie** “Les modeles francais et espagnols dans la creation de l’opera basque”, en *La musique entre france et Espagne: interactions stylistiques 1870-1939*, París: presses de l’universite de París-Sorbone, 2003: 81-102.
- Pardo Tovar, Andrés** “Los problemas de la cultura musical en Colombia [i]”, en *Revista musical Chilena*, 13, no. 64, Santiago: Universidad de Chile, 1959: 61-70.
- Perdomo, José Ignacio** *Historia de la música en Colombia*, tercera edición, Bogotá: Editorial A.B.C, 1963: 221-35.
- Persichetti, Vincent** *Armonía del Siglo XX*, (traducción de Alicia Santos Santos), Madrid: Real musical, 1995.
- Plutarco** *Vidas Paralelas: Coriolano-Alcibíades: Vidas paralelas*. Madrid: Editorial Gredos, 2010: 9 - 87.

- Rendón, Guillermo** “Maestros de la música: Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)”, en *Música*, núm. 50, enero-febrero, La Habana, Casa de las Américas, 1975: 2-16.
- Rubiano Caballero, Germán** “Pintores y escultores ‘Bachues’” en *Historia del arte colombiano*, Tomo VI, Bogotá: editorial Salvat Colombiana S.A., 1977: 1361 - 82.
- Troyan, Brett** “Re-Imagining the ‘Indian’ and the state: Indigenismo in Colombia, 1926-1947”, en *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 33, no. 65, Calgary: University of Calgary press, 2008: 81-106.
- Salvetti, Guido** “El siglo XX”, en *Historia de la música*, vol 10:, traducción al español de Carlos Alonso, Madrid: ed. Turner Música, 1986.
- Sánchez Suárez, Sergio A.** *El Impresionismo musical y su relación con el lenguaje armónico y melódico en la obra de Guillermo Uribe Holguín*, (tesis de maestría, Universidad EAFIT, 2013).
- Slonimsky, Nicholas** “Problemas de la música moderna”, en *Boletín Latinoamericano de música*, 4, 1938: 851-58.
- Turina, Joaquín** “El poema sinfónico”, en *Enciclopedia Abreviada de la música*, primera edición, Madrid: editorial Renacimiento, 1917: 217- 41.
- Uribe Holguín, Guillermo.** *Vida de un músico colombiano*, Bogotá: editorial Voluntad, 1941.
- _____ *Curso de Armonía*, segunda edición, Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1989.
- Valencia, Antonio María** *Chirimía y Bambuco Sotareño, Poema sinfónico*, partitura general en la Fundación Guillermo Uribe Holguín del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Wagner, Richard

Ópera y drama, (traducción de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas), Madrid: Editorial AKAL Música, 2013.

Yepez, Benjamin

“Uribe Holguín, Guillermo”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 2002: 584 - 87