

Guillermo Uribe Holguín
op. 59

GUILLERMO URIBE HOLGUÍN,

**Ciclo de sonatas
para violín y piano**

Ana María Trujillo Escobar
Ana María Orduz Espinal
Gustavo Adolfo López Gil

Guillermo Uribe Holguín,
ciclo de sonatas para violín y piano

Ana María Trujillo Escobar

Ana María Orduz Espinal

Gustavo Adolfo López Gil

Facultad de Artes - Universidad de Antioquia

Grupo de Investigación Músicas Regionales

Medellín, 2023

Guillermo Uribe Holguín, ciclo de sonatas para violín y piano

© y ® Ana María Trujillo Escobar

Ana María Orduz Espinal

Gustavo Adolfo López Gil

© y ® Universidad de Antioquia, Facultad de Artes - Grupo de investigación Músicas Regionales

ISBN: 978-628-7592-96-4 **Primera edición:** agosto de 2023

Diseño y diagramación: Ever Armando Moncada Betancur.

Grabación musical: Luis Jaime Ángel Montoya, www.luisangelm.com.

Intérpretes: Ana María Trujillo Escobar (violín) y Ana María Orduz Espinal (piano).

Intérpretes invitados: Gerson Céspedes Culman (pianista, Sonata 2),

Manuel López Marín (violinista, Sonata 2), Leslye Wander Berrío Cano (pianista, Sonata 4),

Camilo José Trujillo Escobar (violinista, Sonata 4) y Carlos Eduardo Betancur Bustamante (pianista, Sonata 7).

Digitación y edición de partituras: Ana María Arias Vélez. **Corrección de estilo:** María Carmenza Hoyos Londoño.

Sincronización de los audios con las partituras: Juan Fernando Alzate Londoño. **Diagramación de mapas estructurales**

sonoros: Alejandra Álvarez Sánchez. **Créditos de fotografías:** Fotografía de portada, Guillermo Uribe Holguín y Lucía Gutiérrez (Esposa). Fotografía Pág. 8, Guillermo Uribe Holguín. Archivo Fundación Uribe Holguín, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Fotografías del proyecto: Pablo Mier

Impreso y hecho en Colombia. *Printed and made in Colombia.*

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de los autores.

Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

Calle 67 N.º 53-108 Bloque 24, oficina 312, Medellín.

Teléfono: (574) 219 59 85.

Correo electrónico: musicasregionales@udea.edu.co.

Medellín, Colombia.

Contenido

Introducción	05	63	<i>Sonata 4</i>
1. Semblanza de Guillermo Uribe Holguín	08	-	Mapa estructural
Logros	13	-	Características estructurales sonoras
Relación con pares	15	73	<i>Sonata 5</i>
Reconocimientos	19	-	Mapa estructural
2. El contexto, su época	20	-	Características estructurales sonoras
3. Obra en general	25	81	<i>Sonata 6</i>
Estilo y etapas	29	-	Mapa estructural
Difusión	31	-	Características estructurales sonoras
Características estructurales sonoras	35	90	<i>Sonata 7</i>
4. Sonatas para violín y piano	43	-	Mapa estructural
4.1 Análisis musicológico	45	-	Características estructurales sonoras
<i>Sonata 2</i>	46	98	4.2 Síntesis de características estructurales sonoras de las sonatas
Mapa estructural	-	103	4.3 Síntesis de aspctos interpretativos de las sonatas
Características estructurales sonoras	-	107	Conclusiones
<i>Sonata 3</i>	55	115	Referencias bibliográficas
Mapa estructural	-	120	Autores
Características estructurales sonoras	-		

Introducción

“No busquéis como consecuencia de vuestro esfuerzo ni reconocimiento ni gratitud, sino algo menos incierto y más duradero: la eficacia traducida en verdadera obra”
(Uribe Holguín, 1941).

Desde sus diferentes facetas como compositor, violinista, director musical, pedagogo y gestor de la vida cultural del país, Guillermo Uribe Holguín empeñó toda la energía en el afán modernizante de la práctica musical en el contexto y convirtió esta aspiración en parte fundamental de su proyecto de vida. En consecuencia, este artista bogotano logró un gran aporte al desarrollo de la música del siglo XX en Colombia y dejó un legado que no solo se ve reflejado en importantes instituciones culturales que él mismo fundó y aún sobreviven, como el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional y la Orquesta Sinfónica de Colombia, sino también en una vasta obra, la cual, de acuerdo con Duque (2015), lo evidencia como el primer compositor del país que logra pleno dominio de las formas más trascendentales de la música académica occidental.

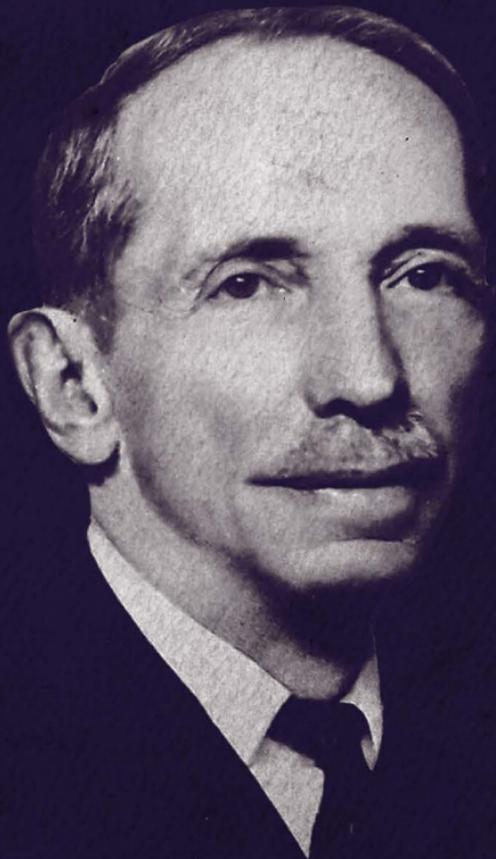
Infortunadamente la obra de Uribe Holguín, en particular el repertorio de cámara, ha sido poco interpretada y gran parte se encuentra todavía sin publicar. En los trabajos existentes sobre el maestro se observa un marcado enfoque hacia el papel histórico como gestor y pedagogo, y aunque recientemente se advierte una mayor preocupación por el análisis musicológico de su producción, no obstante, se constata un vacío en este campo y mayor aún con respecto a la interpretación, elemento fundamental para devolverle la vida a su música.

Es hora de hacerle justicia al compositor y su obra a través de la divulgación y preservación, por medio de productos tangibles como son recitales, conferencias, grabaciones y ediciones. El presente texto ofrece una síntesis de los hallazgos del proyecto *Ciclo de Sonatas para violín y piano de Guillermo Uribe Holguín: discusión estilística y propuesta interpretativa*, avalado por el Comité para el Desarrollo de la Investigación - CODI de la Universidad de Antioquia, en la convocatoria temática de 2018, que se propuso indagar sobre la música de cámara de este compositor a partir de sus sonatas para violín y piano. En consecuencia, el análisis se centra en el estudio musicológico de estas obras, poniendo en evidencia el estilo compositivo y el manejo de los instrumentos en cuestión (violín y piano); pero también teje de manera sintética información biográfica, elementos contextuales del momento histórico que vivió el compositor, algunas perspectivas de

su obra en general y la discusión sobre la pertinencia y el aporte de su propuesta para las generaciones actuales de músicos y para el medio cultural artístico. Como una gran primicia, se pone a disposición de los lectores la versión musical de las obras.

Nuestro agradecimiento a todas las personas e instituciones que hicieron posible este proyecto, en especial al Comité para el desarrollo de la Investigación - CODI, a la Facultad de Artes, al Patronato Colombiano de Artes y Ciencias y a la Fundación Guillermo Uribe Holguín; también a los compañeros del Grupo de investigación Músicas Regionales y al equipo técnico conformado por: Luis Jaime Ángel, en la grabación de audio; Paulo Mier en el registro y edición de Video; y Ever Armando Moncada Betancur, en el diseño y la diagramación. Especial gratitud a los intérpretes invitados Gerson Céspedes Culman (pianista, *Sonata 2*), Manuel López Marín (violinista, *Sonata 2*), Leslye Wander Berrío Cano (pianista, *Sonata 4*), Camilo José Trujillo Escobar (violinista, *Sonata 4*) y Carlos Eduardo Betancur Bustamante (pianista, *Sonata 7*).

En sintonía con el epígrafe, y de acuerdo con los analistas citados y con lo que aquí se expone, todo indica que el maestro Uribe Holguín alcanzó su propósito de construir “una verdadera obra”; es nuestro principal deseo que este producto contribuya a su reconocimiento y divulgación.



1. Semblanza de

Guillermo Uribe Holguín

“Como mis hermanos recibieran lecciones de piano, [...]pasaba las horas escuchándolos durante su estudio o al tiempo de la clase. No bien quedaba libre el instrumento, a él corría y combinando teclas insistía hasta dar con el aire que me proponía sacar”
(Uribe Holguín, 1941, p. 22).

José Guillermo Lázaro Uribe Holguín (17 de marzo de 1880 – 26 de junio de 1971) nació en Bogotá, en el seno de una familia perteneciente a la clase dirigente del país¹ e inició su formación musical a temprana edad con maestros particulares. En 1891 ingresó a la Academia Nacional de Música para estudiar armonía (con Santos Cifuentes), contrapunto (con Augusto Azzali) y violín (con Ricardo Figueroa); pronto aprobó los estudios, por lo que fue nombrado profesor de la misma institución, siendo aún muy joven.

.....
1. “Él fue una especie de Patricio criollo. Don Guillermo Uribe, padre del compositor, fue diputado al Congreso; sus tíos -hermanos de su madre- Carlos y Jorge Holguín Mallarino fueron presidentes” (Vaughman, 2015, p. 66).

A su temprana formación musical particular y la de la Academia de música, se sumó el paso por la Escuela de Ingeniería, estudios que se verían truncados por enfermedad. Vendría luego la incursión en negocios, cuyo balance, más que en lo económico, lo presenta el mismo compositor en los siguientes términos: “conocí de esta suerte buena parte del país, a lomo de mula” (Uribe Holguín, 1941, p. 44). Finalmente cedió al impulso artístico y viajó a Nueva York, en donde, parafraseando sus memorias, hizo de todo para ubicarse en el nuevo ambiente. A su juicio, a pesar de la timidez y falta de seguridad, su mundo musical se amplió con los conciertos apreciados y con algunas retroalimentaciones valiosas que le hicieran importantes maestros sobre sus obras presentadas. De paso, en esta búsqueda profesional, también dedicó tiempo para apreciar el avance económico y cultural mexicano.

Se trata entonces de un personaje de carácter cosmopolita que se esforzó por alcanzar una formación musical académica, inscrita en estilos de composición vigentes en su momento histórico y con trascendencia internacional. Es así, como además de su breve estancia en Estados Unidos (1903-1905), donde pudo disfrutar a Richard Strauss dirigiendo sus poemas sinfónicos, luego realizó estudios en Francia (1907-1910), en la *Schola Cantorum* bajo la tutela de Vincent d'Indy, y complementó sus estudios de violín en Bruselas con César Thomson y con Emile Chaumont.

En París, en 1910, contrajo matrimonio con la pianista francesa Lucía Gutiérrez (1887-1925), a quien reconoció siempre como un gran apoyo y como la impulsadora de su obra educativa; de su vínculo nacieron cuatro hijos, Elvira, Germán, Ricardo, y Lucía Uribe Gutiérrez.²

Regresó a Bogotá el 2 de junio de 1910 y en octubre se puso al frente de la Academia, cambiándola de inmediato al modelo de Conservatorio, hecho que generó resquemores en el medio musical. Permaneció vinculado de manera activa a esta institución y a la Orquesta Sinfónica del Conservatorio (posteriormente Orquesta Sinfónica Nacional) a lo largo de veinticinco años, implementando acciones decisivas para el devenir de estas y que fueron de gran trascendencia en su carrera profesional. Es importante destacar que en tal faena presentó proyectos al congreso, gestionó la traída de profesores del exterior, estableció reglamentos y fundó la Revista del Conservatorio. En otros ámbitos, intervino en pro del fomento de la educación musical, de la construcción de espacios adecuados, de la transformación y el fortalecimiento de agrupaciones como las bandas de música, y hasta en el tipo de conciertos que debían realizarse, entre otras acciones. Con respecto a la labor administrativa y la vida artística de Uribe Holguín, dice Rendón (1975a) que

.....
2. La muerte temprana de su esposa Lucía en 1925, le generó un profundo dolor y desconcierto.

esta “se desarrolló siempre o casi siempre en medio de conflictos” y enfatiza en que “Su argumento de verdadero peso es la obra que él mismo construyó y que hoy lega para los que vendrán” (p. 10). En definitiva, legado que debe valorarse de manera integral, considerando no sólo su tarea compositiva, sino el trabajo pedagógico y de gestión comprometido con el impulso de la enseñanza y la práctica de la música en el país.

Ahora bien, de acuerdo con Duque, en 1935, “la recién formada Dirección Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección de Gustavo Santos, criticó públicamente el lento ritmo de trabajo del Conservatorio, aduciendo que en 25 años había formado un solo compositor y contados pianistas” (1980, p. 19). Esta acción constituye el detonante para que dé un paso al costado de estas instituciones, y para dedicarse en gran parte a la composición y al cultivo del café. Seguramente, el punto de vista del compositor en relación con esos veinticinco años de labor pedagógica y administrativa, no su respuesta a la situación antes mencionada, puede resumirse con el siguiente trozo: “un medio, si no siempre hostil, por lo menos indiferente, por la incompreensión de lo que se realizaba milagrosamente a pesar del desdén oficial en relación con el arte” (Uribe Holguín, 1941, p. 91).

A juicio de algunos analistas los años siguientes a la renuncia de Uribe Holguín a la orquesta y al Conservatorio, si bien tuvo cierta participación en la actividad musical como

figura pública, como director y compositor, esta no dejó de percibirse como marginal. Elliane Duque (1980) resume este periodo en los siguientes términos:

La holgada situación económica de la cual gozó el compositor, le permitió recluirse durante los treinta años que siguieron a la publicación de su autobiografía, y consagrarse a su familia, a los negocios cafeteros, y a su ocupación favorita: el arte de la composición musical (p. 11).

Por su parte, Vaughan (2015) no refuta la percepción general señalada, pero destaca la continuidad y presencia en el ámbito musical. Incluso, en el área de la composición, considera que a partir de ese momento su producción sinfónica se afianza y transforma, “un ejemplo de ello es su incursión en el poema sinfónico, género que no había abordado en años anteriores” (p. 5).

Logros

Resulta difícil concretar en pocas palabras la labor de un compositor que a juicio de diversos analistas se posiciona como el músico más destacado de Colombia en el siglo XX. A modo de reseña informativa, y sin adentrarse en su obra compositiva que será tratada en un aparte específico, cabe destacar de su trayectoria pedagógica y como gestor musical, entre otros aspectos, los siguientes:

La transformación de la Academia Nacional de Música en el Conservatorio Nacional de Música y su posicionamiento como la entidad máxima encargada de la formación en este campo en Colombia, por lo menos en la primera mitad del siglo XX. La reorganización y estructuración de una orquesta de nivel sinfónico, la actualización de este tipo de repertorios en el país y la dirección tanto del conservatorio como de la orquesta, casi sin interrupción, desde 1910 hasta 1935. Su aporte al posicionamiento de Bogotá como una ciudad importante en el contexto musical latinoamericano, pues se constituye en referente del circuito de conciertos de agrupaciones y artistas internacionales.

Así, consecuente con la intención de renovar el contexto cultural musical de la capital y del país, que a su juicio acusaba pobres referentes, deficiente formación del gusto, escasa educación musical y ausencia de verdadera crítica, Uribe propuso la actualización y modernización de repertorios con obras representativas del desarrollo musical de occidente, el intercambio musical con artistas y agrupaciones de talla mundial, una escuela de formación avanzada, la transformación de agrupaciones musicales e instituciones de formación y difusión a cargo del Estado. Dicho de otra manera, y en términos de Duarte y Neira (2000), las acciones de Uribe Holguín encarnan la implementación de la concepción burguesa de la cultura dentro de un imaginario de modernización y desarrollo: la música como instrumento de civilización, cuya significación más profunda estaba en “secularizar la cultura musical de Bogotá” (pp. 53-55).

Además de su producción musical, Uribe Holguín incursionó en la crítica musical escribiendo en varios diarios bogotanos y en otras publicaciones, como la Revista Contemporánea y Trofeos. En París también dejó ver su interés en este campo como corresponsal de la Revista musical de Bilbao y por escritos en el *Mercure de France*, *Le Courier Musical* y *L'Occident*. De regreso a Colombia utilizó los recursos a su alcance, esto es los espacios de la prensa, para expresar posiciones críticas y a través de ello su gusto estético.

Relación con pares

Uribe Holguín participó de manera activa en el ámbito musical nacional, latinoamericano, e incluso internacional. En tal sentido, estableció lazos importantes para su vida profesional con musicólogos, críticos, intérpretes y compositores renombrados, muchos de los cuales entrarían a figurar en la historia de la música, en los ámbitos señalados.

A temprana edad compartió con el trío de Carlos Umaña (pianista), Narciso Garay y Antonio Figueroa, agrupación que posteriormente integraría. Así lo recordaba Uribe Holguín: “Estudiábamos con el amigo pianista no solamente tríos, sino también sonatas

para violín y piano, y leíamos partituras, principalmente las de Wagner, alternando con las del abate Perosi” (1941, p. 35). Luego ampliaría su experiencia en música de cámara en el grupo conformado con Andrés Martínez Montoya (pianista), José María Prado (segundo violín), Ezequiel Bernal (viola), Enrique García (violoncello), y él en el primer violín: “tales reuniones nos procuraron ratos inolvidables de verdaderos descubridores de tesoros musicales, en nuestro país ignorados” (Uribe Holguín, 1941, p. 41).

En contraste, con Santos Cifuentes, uno de sus tutores en la Academia, se rompe la relación por la crítica que Uribe Holguín hiciera del texto de armonía de éste, a su juicio con errores y deficiencias.

Posteriormente, en la *Schola Cantarum* sería condiscípulo de Joaquín Turina, Ivan Englebort, José Civil, Manuel de Falla y Erik Satie; amistad que cultivó a lo largo del tiempo con varios de ellos. De su paso por Bruselas surgió la relación con Joseph Jongen, compositor y director del Conservatorio. Felipe Pedrell, compositor español, llegó a ser bastante cercano:

Habiendo publicado yo en “Trofeos” un estudio crítico sobre Los Pirineos, una de las Óperas del Maestro español, quizás la que le dio más fama, no sé cómo llegaría a sus manos mi escrito y en seguida me envió una carta muy interesante y amable, que fue la iniciación de nuestra larga amistad (Uribe Holguín, 1941, p. 76).

Sobre Frederick H. Martens expresó: “crítico muy conocido en el mundo musical americano y a quien le debo conceptos muy bondadosos que publicó sobre mi obra de compositor y mi actuación en el Conservatorio nuestro” (Uribe Holguín, 1941, p. 56).

En el transcurso de la actividad al frente del Conservatorio y de la Orquesta, son múltiples los directores y músicos con los que tuvo contacto. Uribe Holguín (1941) menciona de manera especial en sus memorias, entre otros, a: Remo Bologni, violinista argentino del cual expresa comentarios muy positivos y quien además interpretó algunas de sus obras; Valentino Marlettini (violinista), Mario Zargani (violista) y Giorgio Lippi (celista) de la compañía de ópera Bracale; Jacques Bricteux (violinista belga); José Rozo Contreras (nombrado director de La Banda Sinfónica Nacional, con alguna participación de Uribe); Guillermo Espinosa (director-compositor) y su señora Tatiana Gontscharowa (pianista). Destaca del mismo modo a otros pianistas como Ignaz Friedmann, Armando Palacios y Claudio Arrau; y a nuevos violinistas como Joseph Matza (checo), Efrem Zimbalist, Leopold Premyslav y Alfredo de Saint Malo.

Con Antonio María Valencia (pianista y compositor) desarrolló en un principio una fecunda actividad profesional que posteriormente devino en enemistad por diferencias de enfoque e intereses divergentes y por la resonancia de diversas contradicciones ya alineadas en el ambiente cultural de la ciudad. Este enunciado presenta tal conflicto, en

palabras del compositor: “Dimos los dos una serie de conciertos históricos de la *sonata* para violín y piano, incluyendo en los programas varias de las mías [...]. En total, era Valencia casi un *alter ego* mío, de quien todo podía esperar, menos una traición” (Uribe Holguín, 1941, p. 167).³

Entre los invitados al IV centenario de la Fundación de Bogotá (1938) encontró respaldo para su labor, relaciones profesionales y algo de divulgación de su obra: Nicolás Slonimsky (Delegado de Estados Unidos y la Casa Editora *New Music*); Armando Carvajal (Director del Conservatorio de Santiago y de la Orquesta Sinfónica de Santiago de Chile), Hugo Fernández (pianista chileno); Oscar Lorenzo Fernández (de Río de Janeiro, Director de uno de los Conservatorios); Alfredo de Saint Malo (violinista delegado de Panamá); Vicente E. Sojo (compositor venezolano); y Francisco Curt Lange (musicólogo, representante del Uruguay) (Uribe Holguín, 1941).

Reconocimientos

3. El relato alude a la aceptación de Valencia de la postulación para sustituir a Uribe Holguín en la dirección del Conservatorio.

No obstante las vicisitudes que se han mencionado como parte de su trayectoria al mando de instituciones oficiales y con los contradictores enfrentados, Uribe Holguín alcanzó a recibir los más altos reconocimientos otorgados en el país, que por sí solos dan cuenta del impacto y la trascendencia de su labor: fue enaltecido como Director Honorario de la Orquesta Sinfónica Nacional y nombrado Profesor Honorario de la Universidad Nacional de Colombia, recibió la Cruz de Boyacá (1935), la Medalla Cívica General Santander (1939) y la Orden de San Carlos (1969). Por otra parte, obtuvo la condecoración de Caballero de la Legión de Honor (1933) otorgada por el gobierno de Francia (Uribe Holguín, 1941).



2. El contexto, su época

Bogotá y sus cerros. Fotógrafo Ever Armando Moncada Betancur

La gestión de Uribe Holguín y las situaciones conflictivas que debió enfrentar en el ejercicio profesional como músico, se ubican en un complejo contexto de cambio de siglo: el lastre de la Guerra de los Mil Días, la pérdida de Panamá, la Primera Guerra Mundial, la guerra con Perú, la Gran Depresión de 1929, el periodo liberal de renovación (considerado de modernización, crecimiento industrial, surgimiento de una clase obrera y su movimiento reivindicatorio), y el periodo conservador como respuesta a lo que se estaba gestando, son algunas de las dinámicas socioculturales que ilustran el marco de complejidad señalado.

En las primeras décadas del siglo XX, Bogotá y todo el país, experimentaban además de los cambios demográficos, de infraestructura o de servicios, una serie de transformaciones en torno a la producción, la circulación y el disfrute de la música en relación con los espacios, escenarios y condiciones técnicas: retretas, cafés, salones de baile, teatros, la zarzuela, la ópera, el cine, el disco, la radio, etc. Dichas innovaciones dieron visos de un tránsito “de un modelo de ciudad aldea por otro de ciudad moderna”, según Uribe (1992) (citado en Gómez, 2015, p. 218); donde, no obstante, imperaba “una mentalidad que concibió la música como entretenimiento individual y social carente de importancia” (Gil, 2009, p.17).

Se cerraba entonces un siglo de interminables guerras civiles y se abría uno nuevo, con luces de apertura democrática y modernización, pero con la carga de intolerancias y vicios politiqueros hegemónicos. En este contexto se gestó una clase dirigente aristocrática que asumió el país, no desde sus propias condiciones y posibilidades, sino, en gran medida, desde el imaginario y modelo que los centros de poder dictaban.

El arte y la cultura no fueron ajenos a dicha situación. En medio de esa contienda bipartidista entre conservadores y liberales, de las contradicciones entre la “alta cultura” y las “expresiones menores, folclóricas y artesanales”, y el movimiento en torno a una música nacional que emergió, se sitúa el proyecto artístico musical de Guillermo Uribe Holguín; situaciones que además contribuyen a la explicación de sus decisiones. “Este fue un periodo saturado de fricciones personales y pugnas partidistas que eventualmente llevaron a su renuncia [a la dirección del conservatorio] en plena época de reformismo liberal”, según Castro (2021, p. 20).

De ahí también su idea de “refinar” el gusto musical de la capital, dominado a comienzos del siglo XX por la herencia decimonónica de la estética de la ópera italiana y de la zarzuela, con la consecución de nuevos repertorios, que no es otra cosa que la imposición de su gusto y admiración por el canon alemán; empeño que le acarreó cierta

animadversión ante su postura radical: “No me satisfacía ese miserable repertorio que exhibían de costumbre las compañías italianas que solían venir” (Uribe Holguín, 1941, p. 124).

El trasfondo de su pensamiento musical se inscribe, a juicio de Duarte y Neira (2000), “en el proceso de transformación estructural de la sociedad colombiana [de comienzos del siglo XX]” (p. 51); pero las contradicciones, ocultas tras las huellas de aquella ciudad capital y aquel país provinciano que encaraba los vicios mencionados, emergían como barrera multiforme y evidenciaban además “el desarrollo desigual de la economía y de la cultura en los años de surgimiento del capitalismo industrial” (Duarte y Neira, 2000, p. 51). Contradicciones a las que no escapaba Uribe Holguín como hijo-miembro de la élite dirigente y como heredero del pensamiento hegemónico cultural artístico centroeuropeo.

Le ha costado al país superar estas dicotomías (si es que se han sobrepasado); el mismo compositor dejó ver matices-quebres en sus posiciones en el transcurso del tiempo; pero su filiación clara en uno de las posiciones ideológico-culturales puede explicar los conflictos enfrentados, la polémica ante a su actuación y, posiblemente, el distanciamiento ya centenario frente a su producción musical. De este modo lo expone Castro “La posición intransigente y antifolklorista, por no decir antiliberal, de Uribe

Holguín frente a estas músicas [nacionales], que lo llevó a rehusar incluirlas en el pènsu del conservatorio, le valieron fuertes críticas con las que tuvo que lidiar toda su vida” (2021, p. 21)⁴.

.....

4. El trasfondo de este debate entre partidarios y supuestos detractores en torno a una música nacional, cuyas figuras más visibles son los compositores Emilio Murillo y Uribe Holguín, es parte de la contradicción mencionada entre lo culto y lo popular; el caso específico en el contexto cultural colombiano a comienzos del siglo xx está documentado en varios estudios, véase, entre otros *La música nacional popular colombiana en la colección de Mundo al día* (Cortés, 2004).

3. Obra en general



Violinistas del Proyecto Guillermo Uribe Holguín

El siglo XX en Latinoamérica se caracteriza por un gran dinamismo y diversidad de la producción musical, en tanto el eco tardío de algunos movimientos provenientes de la música centro europea y la adopción de las grandes rupturas que se estaban experimentando. Por ello, resulta difícil plantear tipologías y generalizaciones para todo el continente, e incluso, frente a la obra de un compositor en particular. En Uribe Holguín, dice Vaughan (2015), “sus poemas sinfónicos son uno de los mejores ejemplos para demostrar cómo reevaluó sus ideas y cómo modificó conscientemente algunas características de su estilo” (p. 8). El mismo maestro afirmó en una entrevista al final de sus años: “Si conservara bien la vista comenzaría hoy mi trabajo de compositor” (Rendón, 1975a, p. 14).

Solo como testimonio de la capacidad de trabajo, y en parte, de la dimensión de su obra, se parafrasea el balance que el mismo compositor presenta del año 1939: a pesar de ser un año de enfermedad, termina la colección de *Trecientos trozos en el sentimiento popular*, Tres canciones *op.* 73, Dos canciones para coro a capella *op.* 72, el poema sinfónico “Bochica” *op.* 73, el Trío *op.* 74 para piano, violín y violoncello y la *Sexta sonata op.* 75 para violín y piano (Uribe Holguín, 1941).

La siguiente figura sintetiza, a modo de ilustración, diferentes géneros y la dimensión de una producción que comprende 120 obras⁵. “Su última creación figura como *Opus* 120, conformado por doce canciones con textos poéticos franceses. La compuso en 1962, año en el cual una seria afección visual le impidiera continuar componiendo” (Duque, 1986, p. 5).

.....

5. Según Duque (1980), “el catálogo personal de su obra fue publicado en 1955 en el primer volumen de la colección de *Compositores de América*” (p. 29), publicación retomada por Perdomo (1975). Caro (1970) publica nuevamente su versión del catálogo, luego vendrían los aportes de Rendón (1975) y Duque (1980, 2015). Un seguimiento a dichas actualizaciones y otros ajustes también pueden verse en Vaughan (2015).

Figura 1. Relación sintética de las composiciones de Guillermo Uribe Holguín

Género	Relación
Ópera	1 Furatena: tragedia lírica en tres actos
Orquestal	11 sinfonías
	18 piezas sinfónicas
	5 conciertos para instrumento solista y orquesta
	3 piezas para voz sola y orquesta
	2 piezas para voz sola, coro y orquesta
De cámara	3 ballets
	10 cuartetos
	7 sonatas para violín y piano
	2 quintetos
Obras corales	3 tríos
	1 misa de <i>réquiem</i>
Voz y piano	5 obras religiosas
	7 colecciones de canciones
Música incidental	Prometeo, <i>Anarkos</i>
Piano	300 trozos (entre muchas)

Fuente: elaboración propia sobre información del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Fundación Guillermo Uribe Holguín.

Estilo y etapas

Autodefinición de su estética: “de influencia moderna francesa del Impresionismo, pero temáticamente, me he independizado”
(Rendón, 1975a, p. 15).

En torno al estilo y a las etapas en la producción musical de Guillermo Uribe Holguín se ha evidenciado, en primer lugar, la influencia impresionista y la impronta postromántica francesa y alemana principalmente de Strauss y de Wagner (Rendón, 1975; Duque, 1980-1986). Luego se destaca la tendencia nacionalista; Duque (1980), apoyándose en la clasificación que Mayer Serra propone para Manuel M. Ponce, divide la producción de Uribe Holguín en tres grupos: el primero, en el cual la utilización del folclore en un estilo nacionalista es de uso más directo - textual (en la obra pianística temprana); un segundo grupo en donde “el ambicioso lenguaje orquestal desplaza dichos elementos folclóricos” (p.22) (son meramente alusivos); y un tercer grupo de obras en un estilo universal y cosmopolita (tardío según Meyer).

Ciertamente, la figura de este compositor se yergue en casi la totalidad del siglo XX como un músico que deja una huella en un momento histórico donde Colombia busca apropiarse de rasgos de identidad, dinámica que conduce a un movimiento nacionalista

como tendencia musical predominante. Este estilo de composición se convierte entonces en una especie de camisa de fuerza o fórmula que Uribe Holguín usa en gran parte de sus composiciones, pero que al mismo tiempo critica con vehemencia. Duque (1980), incluye en ese estilo los 300 Trozos en el sentimiento popular, Sinfonía No. 2 Del terruño, *Op.* 15; Tres danzas *Op.* 21 Joropo, Pasillo y Bambuco; Suite típica *Op.* 43; Tres ballets criollos *Op.* 78; *Sinfonietta* campesina *Op.* 83 (p. 27).

No obstante las posibles filiaciones mencionadas, debe tenerse en cuenta que aún es incipiente la representación del análisis de su obra. El estudio de Duque (1980), que se centra en los 300 *Trozos en el sentimiento popular*, pone en evidencia, como se ha señalado, elementos nacionalistas; en tanto que Vaughan (2015), a partir del análisis de los poemas sinfónicos, lo define como “un compositor neoclásico, en cuyo lenguaje estuvieron reflejados conceptos de equilibrio, simetría y claridad” (p. 24). La etapa tardía (a partir de 1939) es denominada por este mismo autor como universalista, de tendencia académica europea en estado de madurez, por el manejo complejo y elaborado de estructuras modales, del tratamiento armónico, de la métrica y por la flexibilidad en la forma y la utilización recurrente de los registros extremos de los instrumentos, hechos que, a su juicio, lo alejan de los usos clásicos y románticos. En síntesis, este estudio destaca en el periodo de madurez del compositor la música programática y propone como periodización-caracterización

de su obra, nacionalismo, indigenismo y universalismo (Vaughan, 2015, p. 3).

El concepto de tradición, ligado a la idea de universalismo -de origen europeo- (la música como lenguaje universal) es fundamental en su estética y en su pensamiento, y marca una posición frente al nacionalismo, ya que para él la cultura colombiana es sobre todo de origen español, por lo tanto, europeo, producto de la cultura occidental y universal. Adicionalmente, es claro que Uribe Holguín se separa de las tendencias de la música contemporánea y rechaza las vanguardias de música concreta y electrónica, a las que bautiza como “música de ruidos” (Vaughan, 2015, p. 24).

No obstante, sólo el conocimiento completo de la producción podrá arrojar una determinación más precisa de su estética musical.

Difusión

Alrededor del año 1940 el rico mundo musical de Latinoamérica atrajo la atención de personajes europeos y norteamericanos, tal es el caso de Nicolás Slonimsky (1939) y Aarón Copland (1942), quienes publicaron artículos sobre música latinoamericana con breves alusiones a Uribe Holguín (Duque, 1980). Ante la pregunta que Guillermo

Rendón (1975) le hizo al compositor sobre la divulgación de sus obras, éste realizó un recuento poco efectivo del número de ellas enviadas a algunos contactos en diferentes partes del mundo, sobre las cuales no tuvo una respuesta concreta. Entre estas: un cuarteto (para la agrupación *Lemnar*), otro cuarteto (despachado para Viena), los *Ballets criollos* (para Antal Dorraiti), Ceremonia indígena (a la Biblioteca de Filadelfia), otras obras enviadas a Bruselas y a Montevideo. También el violoncelista polaco Bougumil Sykora incluyó en su repertorio obras de Uribe Holguín y las difundió en su momento por Europa y Norteamérica (Uribe Holguín, 1941, p. 174).

En el contexto local figuran las grabaciones de la Emisora HJCK, un disco del sello bambuco con la primera *suite* para violín, la divulgación realizada por el Cuarteto Bogotá (Integrado por Herbert Froehlich – violinista-, Efraím Suárez - violinista, antiguo discípulo, Gerhard Rothstein -violinista-, y Fritz Wallenberg -Violoncelista-. También es claro que en su labor al frente del Conservatorio y como Director de la Orquesta Sinfónica Nacional, incluye con frecuencia algunas de sus obras en los conciertos realizados. Un evento bastante destacado en la primera mitad de siglo XX en Colombia fue la celebración del cuarto centenario de la Fundación de Bogotá, en cuya programación musical hubo invitados de diferentes países de América Latina y un Festival Iberoamericano en el cual se premiaron obras de diferentes compositores, entre

ellos, Uribe Holguín con tres preludios para piano, los cuales fueron publicados por los promotores del concurso (Uribe Holguín, 1941).

En particular, sobre la difusión de las sonatas para violín y piano, se sabe que con su esposa Lucía Gutiérrez (pianista) interpretó algunas de ellas, pero en la información que brinda Uribe Holguín en el libro autobiográfico, a veces no se sabe específicamente de cuál se trata. Su primera *sonata* para violín y piano recibió una crítica muy favorable y fue publicada, además de ser interpretada en el curso de composición en París (1909) por Mlle, Veluard y Mr. Desabre, también fue interpretada por otros músicos, como Blanche Selva y Fermin Touche, Ricardo Viñes y Gabriel Wuillaume, Chournont y Bosquet, e incluso en otros países de Europa. El mismo compositor también mencionó la ejecución de la *Quinta Sonata* para violín y piano *op.* 59, por el señor Froehlich (del cuarteto Bogotá, a quien fue dedicada esta obra) y la pianista Tatiana Gontschrowa (Uribe Holguín, 1941). Existen programas que muestran que el violinista Alfredo de Saint Malo interpretó la *Cuarta Sonata op.* 39 con diferentes pianistas en varias oportunidades⁶.

.....

6. La *Sonata* 4 fue interpretada el 30 de noviembre de 1938 por Alfredo de Saint Malo (violín) y Ralph Angell (piano) en el *Town Hall de New York* (Town Hall, 1938); y el 17 de junio en el Recital Hall (Austin, Texas) por Saint Malo acompañado en esta oportunidad por Karl Leifheit (piano) (*The University of Texas, Latin American Fine Arts Festival*, 1951).

Uribe fue escritor activo en la prensa y en otros medios bogotanos; medios que se ocuparon de su obra compositiva y de las actividades como gestor y pedagogo, algunas veces a favor y otras en contra. Siempre estuvo presto a responder en tono directo a dichas situaciones, hecho que le deparó contradictores incisivos que restaron energía y brillo a su labor; él mismo se autocrítico de haber caído en dicha actitud (Uribe Holguín, 1941).

Vaughan (2015), hace énfasis en el vacío analítico con respecto a la obra tardía, especialmente desde el punto de vista propiamente musical. A partir de confusiones e inconsistencias en reseñas y programas de mano, deduce una mala comunicación entre la obra de Uribe Holguín, el público y la crítica de su tiempo en Colombia, frente a lo cual agrega: “Quizás sea la imposibilidad de interlocución con el público lo que mantiene a ésta [el poema sinfónico Conquistadores], como al resto de sus composiciones, inéditas y guardadas en un armario, sin ser tocadas durante décadas” (2015, p. 92)⁷.

Duque (1999), si bien reconoce carencias en la divulgación de la obra de Uribe Holguín, considera que, a pesar del relativo anonimato, después de su muerte se advierte un

.....
7. Al respecto son pertinentes las palabras de Fernando Gil (2000), al señalar que “la sensibilidad sonora de este siglo ha estado encaminada más a la exploración que al gusto de los grandes públicos; esa sensibilidad se acerca más al individuo, en una búsqueda de lo sublime” (p. 131).

creciente interés. Sin embargo, es un hecho que en la actualidad la falta de publicaciones y ediciones dificulta la ejecución de sus composiciones. El Patronato Colombiano de Artes y Ciencias⁸, a través de la Fundación Guillermo Uribe Holguín, hace esfuerzos al respecto, pero se ve desbordado por la dimensión de la producción.

Características estructurales sonoras

Como se ha dicho, es bien reconocida la impronta impresionista en Uribe Holguín, quizá, sobrevalorada en el sentido de subestimar otras exploraciones, quizá por falta del análisis de la obra completa. En tal sentido, expresa Rendón (1975b) que: “El Impresionismo francés y la Escuela de Franck han sido decisivos en su faz técnica. El empleo inteligente del cromatismo: fina melodía y modulación constante, sonoridades tenues; un renovarse en cada amanecer y atardecer en las fuentes de una rica policromía” (p. 4).

En su música solista y de cámara, principalmente, también Sánchez (2013) reconoce la impronta del impresionismo; pues sin ser una creación musical similar, los materiales

.....
8. Esta institución es la encargada de la conservación y divulgación de la obra de Guillermo Uribe Holguín.

sonoros utilizados sí hacen parte de dicho lenguaje: pentafonía, escalas hexatónicas y modales, acordes pluscuamtriádicos, sistemas cuartales, terceras cromáticas, pedales, movimientos armónicos y cadenciales. A su juicio, Uribe utiliza un sistema híbrido pentáfono y modal que busca mayor riqueza sonora a través de la parafonía cromática y del sistema diatónico, comportamientos que detalla en varias de sus sinfonías (séptima y décima, entre otras). El uso de los modos eclesiásticos a la manera de los compositores impresionistas, tampoco le fue ajeno, como modalidad dentro de una textura monofónica (evocando *El canto llano del Medioevo* - trozo 17, Op. 32 No. 11), o dentro de una textura homofónica (*Preludio de la suite para violín y piano* Op. 13 (1920).

Sebastián Olave (2017), en el análisis de los *Tres Ballets Criollos* Op. 78, hace énfasis en la trascendencia histórica del compositor y en su estética sincrética en la que se conjugan técnicas compositivas de la tradición francesa y alemana (“el modelo cíclico rítmico”) (p. 104); y elementos nacionalistas de una Colombia en búsqueda de rasgos de identidad, objetivo obligado de los artistas llamados a construir un proyecto de nación. Expone este investigador: “Así pues, la célula generadora de los tres *ballets* es la síntesis rítmica de las danzas que fueron elegidas representantes de la música nacional desde finales del siglo XIX: el bambuco y el pasillo” (p. 105).

Según Vaughan (2015), la música de Uribe Holguín “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 convencerlo” (p. 30)⁹. A partir del análisis de los poemas sinfónicos se ubica un periodo indigenista en su producción, entre 1930 y mediados de la década de 1940, en el cual explota dicha temática desde la imaginación, más que en elementos concretos. A su juicio, la incursión del compositor en esta temática tuvo un enfoque muy particular que lo diferencia del grupo “los bachues”. Obras de este periodo serían *Furatena* y *Bochica*. En esta última creación y en *Conquistadores*, destaca, como representación del mundo indígena, “una clara influencia del denominado primitivismo de Stravinsky” y la “experimentación con sonoridades lejanas a las de los usos clásicos de la orquesta” (Vaughan, 2015, p. 50). En términos generales este investigador considera que “si bien el favorecer los procedimientos

.....

9. Los análisis estilísticos de su obra coinciden en gran parte en la contextualización histórica de finales del siglo XIX y comienzos del XX que realiza Gil (2000), con respecto de la búsqueda de un nuevo lenguaje musical enfocado en tres direcciones: la búsqueda impresionista abanderada por Debussy (1862 - 1918), que se aparta de la función tonal constructiva y crea un nuevo concepto de tonalidad, en donde los acordes son independientes de las funciones tonales; la expansión de la tonalidad de Antón Bruckner (1824 - 1896) y Gustav Mahler (1860 - 1911), con la exploración de nuevas regiones armónicas, sin llegar a perder el control de la concepción tonal; y la “emancipación de la disonancia” planteada por Arnold Schönberg con el dodecafonismo.

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” (2015, p. 10).

En relación con aspectos rítmico-métricos en la obra de Uribe Holguín, Vaughan (2015), concluye que es un elemento protagónico en su lenguaje musical 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” (p. 94); destaca, en particular, el empleo de métricas y subdivisiones irregulares de los pulsos: “la yuxtaposición de dos o más subdivisiones diferentes del *tactus*, producto de las elaboraciones que desarrolló alrededor del concepto de hemiola” (p. 70). Duque (1980, pp. 59-60), al referirse a las características rítmicas de los 300 Trozos en el sentimiento popular, señala una esfera de los ritmos propios del folclor usados como fuente de inspiración y otra esfera que no parte de dicha base; la recurrencia del compás de amalgama (3/4-6/8, en forma simultánea o alternada), incluso en aquellos Trozos que inician en compases compuestos (7/8, 3/4-2/4, 2/4-6/8); el movimiento rítmico basado en las corcheas; la indicación precisa de tiempo y ánimo (con guía metronómica); la prevalencia del movimiento rápido y de síncopas propias de los ritmos de referencia, entre otros aspectos.

La melodía de sus obras, de acuerdo con Sánchez (2013), también utiliza varios materiales similares a los del impresionismo musical en los que se destacan la pentafonía y las escalas hexatónicas y modales; advierte que “estas colecciones de sonidos son el principal insumo sonoro para la creación de la obra de GUH, el cual innova y se aleja de varios principios tonales de los compositores de ese periodo” (p. 233). Las escalas hexatónicas (principalmente la de tonos enteros), a su juicio, “no las utiliza de manera sistemática como un fenómeno melódico” (p. 191). Por su parte, Vaughan (2015) encuentra en sus poemas sinfónicos usos melódicos como los de Strauss con las *Klangfarben melodies* y considera que Uribe Holguín emplea “construcciones melódicas sobre estructuras escalísticas propias de la música del siglo XX” (p. 17). Especifica, además, el uso de determinados intervalos para la diferenciación de los motivos y, como rasgo general en los poemas sinfónicos, las melodías de rango reducido, al menos dentro de cada frase, y, salvo algunas excepciones, su diseño por grado conjunto. Duque (1980), identifica en el análisis de los 300 trozos motivos rítmicos o melódicos (tipo tonada vocal o de tendencia motívica en pregunta-respuesta), que actúan como elemento de unión y que aparecen al inicio de cada pieza: “El material melódico central se desarrolla a través de las técnicas convencionales de variación, como la transformación rítmica, los cambios de textura, las modulaciones armónicas y fragmentación” (p. 42).

Con respecto a las características armónicas, Sánchez (2013) ubica la mayoría de la obra de Uribe Holguín dentro de la pauta heredada de la práctica común y su “expansión del sistema triádico y su representación en la serie de armónicos, [...] principalmente por medio del uso de acordes pluscuamtriádicos y los acordes formados por la escala de tonos enteros” (p. 192). Pero también este autor detalla en varias de sus obras la presencia de armonía modal, armonía cuartal (estrechamente vinculada a la pentafonía) y el uso de pedales con armonías cromáticas y diatónicas. Vaughan (2015), aunque sin especificar, menciona una serie de características de su producción temprana, que coinciden en gran parte con el presente análisis de las sonatas para violín y piano: “modulaciones lejanas, utilización de armonía alterada, escalas de tonos enteros, [...] y la] utilización de mediantes cromáticas” (p. 23). De este modo, ubica la exploración armónica de Uribe Holguín dentro de una neotonalidad, a pesar de señalar su tendencia conservadora que lo lleva a adherirse al desarrollo de la tonalidad en su más amplia acepción; destaca como característico de sus poemas sinfónicos la utilización de escalas sintéticas, la presencia de centros tonales que permanecen durante largos periodos de tiempo, pero que no siempre se rigen por una pauta tradicional, en donde “los intercambios modales, sin variar el centro tonal, son muy frecuentes” (p. 29). También considera que el uso de los pedales, en los poemas sinfónicos, se da de manera diferente al uso impresionista: no implican

movilidad, ni densidad armónica, son de ritmo lento y estático, y generalmente en acordes de quinta (p. 46). Duque (1980), relaciona el aspecto colorido de su armonía rica en notas agregadas, resultado de la yuxtaposición de tonalidades; el manejo de acordes disonantes con cierta libertad, y la presencia relativamente frecuente de bitonalidad y acordes de cuartas y segundas. Afirma esta investigadora que “a pesar de sus incursiones en la armonía moderna, el compositor continúa haciendo uso de un marco tonal en donde las relaciones armónicas son un importante agente formal que provee de color a las ideas germinales rítmicas y melódicas” (p. 46).

Sobre la manera como el compositor asume el tratamiento formal, Rendón (1975b) exalta su maestría con respecto a un tratamiento consciente de este componente y agrega que, contrario a cierto sacrificio en favor del color, en el caso de la pintura impresionista, esto “no tiene un equivalente en la música de Uribe Holguín, donde las formas, transformadas, elaboradas, se han visto enriquecidas en lugar de ser erosionadas por el color u opacadas por el ambiente atmosférico” (p. 4). De igual manera, Vaughan (2015), observa que en los poemas sinfónicos se sigue 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” (p. 25). También referencia el uso del *leitmotiv*, en la línea de Wagner (por la *Schola cantorum* y por su relación con Pedrell -El

wagner español-); el resaltado de los temas mediante el recurso de un timbre específico o una textura clara y transparente (que, a su juicio, acusa una influencia de Strauss); la estructura y la coherencia musical y extra musical del género “predominantemente homofónica, con frecuentes pasajes de polifonía por niveles en texturas estratificadas” (p. 25). Lo anterior como consecuencia del protagonismo melódico en el establecimiento de la forma y el uso recurrente de ostinatos. Por otra parte, es importante mencionar que Duque (1980), encuentra tres pautas estructurales en los 300 Trozos: “ternarios, Trozos de variación continua y Trozos con refranes”; formas que se moldean a través de repeticiones, contrastes y diversas técnicas de desarrollo (p. 54).

4. Sonatas para violín y piano



Pianistas del proyecto Guillermo Uribe Holguín

El repertorio de obras para violín y piano en Colombia, anterior a las Sonatas de Guillermo Uribe Holguín, se limita a una colección basada principalmente en piezas de salón de corta duración, permeadas en gran parte por un nacionalismo de referencias explícitas. Sin embargo, en el género de *sonata*, es necesario mencionar dos ejemplos concebidos justo por la época cuando el compositor empieza su serie (1910, *Primera sonata*), estos son: las sonatas de Eustasio Rosales de 1912 y de Santos Cifuentes de 1914. Luego se encuentra una tercera obra escrita por Luis Miguel de Zulategui en 1938, un año antes de la composición de la *Sexta sonata* (1939), y la de Luis Carlos Figueroa en 1955; que se incluye en esta mención, porque se desconoce la fecha de la *Sonata* No.7 de Uribe Holguín, posiblemente concebida, de acuerdo con los opus, alrededor de 1950¹⁰.

.....
10. Eustasio Rosales (1875-1934), aunque bastante desconocido en Colombia, se considera el primer compositor hispano (colombiano) a quien la Orquesta Sinfónica de Chicago (CSO) le interpreta una obra. “*Three Spanish Dances*” hizo parte del concierto de la temporada no. 42 (1932-1933) (*The Archives of Eustasio Rosales*, sin fecha, <https://eustasiorosales.com/>). Santos Cifuentes (1870-1932), quien fuera el primer profesor de armonía de Uribe Holguín. Luis Miguel de Zulategui (1920-1970), músico de origen vasco, exiliado en Colombia, dedica su *sonata* al violinista Joseph Matza (Flórez, 2020). Luis Carlos Figueroa (Cali, 1927), al igual que Guillermo Uribe Holguín, realizó estudios en Francia, pero en la Academia César Franck.

4.1. Análisis musicológico

Se presenta en este apartado el plan estructural general de cada obra, los motivos rítmico-melódicos o *leitmotivs* protagónicos de cada movimiento y una síntesis de las principales características estructurales sonoras, en cuanto a comportamientos rítmico-métricos, melódicos, armónicos, formales y técnico-interpretativos.¹¹

Partituras de las Sonatas

.....
11. La *Sonata 1* op. 7 fue compuesta en 1909, como trabajo final del curso de composición, recibió elogios de la crítica parisina y también en la Revista Musical de Bilbao por Joaquín Turina e Ignacio Zubialde; después de su primera presentación en público, tuvo diversas interpretaciones en París y Bruselas. Fue publicada por Alphonse Lédur, y por ello es tal vez la más conocida. Por lo anterior y por la implicación de derechos sobre la obra, no se incluye en el presente trabajo.

Sonata 2, op. 16 (1924)

Figura 2. Mapa estructural Sonata 2

1. Allegretto tranquilo / Forma sonata

Exposición

A
1 - 38
Tema 1 Tema 2
(24 -30)



B
piú mosso *a tempo*
39 - 60 (56)



3
4
p

Desarrollo

61 - 92



Recapitulación

A' **B'** **Coda**
piú mosso
93 - 122 123 - 141 142 - 156
Tema 2 Tema 1
c. 155 - 156 cierra con el
motivo que abre.



p

Leitmotiv: c. 2

2. Vivo / Forma ternaria

A

1 - 49
Tema
(1 - 4)



6 9 3
8 8 8

p

B

poco meno mosso
50 - 101
Tema
(50 - 52)



6
8

A'

primo tempo *tranquilo* *vivo*
102 - 141 (131 - 139) (140)



6 9
8 8

ff

3. Andante sostenuto / Forma ternaria

A

1 - 120

Intro Tema A
1 - 6 7 - 20



c. 7 leitmotif del tema A
del primer movimiento.

4
4

p

B

21 - 32

c. 30 -31 leitmotif del tema B
del segundo movimiento.

4 **6**
4 **2**

A'

33 -51

Tema A Intro
33 - 39 41 - 51

c. 33 leitmotif del tema A
del primer movimiento

4
4

p

Encadena

4. Allegro vivace / Forma sonata

Exposición

A

1 - 51



$\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$

c. 1 leitmotiv del tema B del segundo movimiento.

f

B

52 - 83



$\frac{6}{8}$ $\frac{2}{4}$

c. 83 - 84 leitmotiv del tema B del segundo movimiento.
c. 123 leitmotiv del tema B del tercer movimiento.

Desarrollo

84 - 148

Andante

(123 - 148)

$\frac{6}{8}$ $\frac{2}{4}$

Recapitulación

A'

a tempo
149 - 196



$\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$

B'

197 - 233



$\frac{2}{4}$

Coda

234 - 288

molto vivo *Andante molto espressivo*

(258 - 274) (275 - 288)



Cierra con el motivo que abre la sonata.

pp

Fuente: elaboración propia a partir de los manuscritos originales.

En lo que respecta a lo rítmico-métrico, esta *sonata* explora métricas mixtas en el segundo, tercero y cuarto movimiento (II: 3/8, 6/8, 9/8; III: 4/4, 6/2; IV: 6/8, 9/8, 2/4), a veces cambia sólo por un compás, otras veces por secciones completas, y en otras superpone métricas que coinciden en los pulsos fuertes. El primer movimiento exhibe una misma métrica (3/4). Todos los movimientos presentan figuras rítmicas con subdivisiones de primer y segundo orden en concordancia con las métricas empleadas. En general tiene una figuración rítmica compleja, por su densidad, por la presencia de figuras de semicorcheas con silencios internos, superposición de subdivisiones 2-3 y 3-4, algunas yuxtaposiciones, el uso de figuras irregulares (tresillos, seisillos, nonillos) y por la presencia de síncopas por ligadura de duración. En algunos segmentos se observan elementos que aluden a ritmos tradicionales colombianos como el bambuco (II y IV movimiento), el pasillo y la guabina (I movimiento).

En relación con características melódicas, el intervalo de segunda descendente funciona como un *leitmotiv* a lo largo de la *sonata*. Presenta registros amplios en los dos instrumentos y una configuración interválica variada, a veces con movimientos por grado conjunto e intervalos pequeños, otras veces por saltos. En general construye líneas horizontales entre ambos instrumentos, se observa con frecuencia el recurso de la imitación motívica de gestos cortos, y denota exploración modal y gran presencia de

lo pentatónico. A diferencia de otras sonatas del compositor, puede decirse que esta se acerca a un diseño melódico más *cantabile*.

En el aspecto armónico, esta *sonata* explora el eje Mi estructural a lo largo de la obra, con variaciones modales y tonales, además de una sonoridad pentatónica recurrente. A pesar de que no sigue lógicas tonales sí construye los climas y líneas con efectos tensión - reposo. Varias veces presenta acordes de dominante o con función de dominante que no se resuelven de acuerdo con lógicas convencionales (tonales o modales), diluye la tensión con resoluciones que saltan a otros pilares armónicos, pero en general regresa a los ejes sonoros de reposo establecidos.

En cuanto a características morfológicas, cabe destacar la presencia de elementos melódicos y rítmicos que aparecen a lo largo de la *sonata* como *leitmotiv* o como material motivico. Presenta elementos formales tradicionales de la *sonata* clásica con variaciones en las estructuras y lógicas armónicas. Es común que el material motivico de secciones morfológicas como la A, B o puentes, se presente en otros lugares (por ejemplo, que material motivico de la A esté en la recapitulación de la B, o en la coda), lo cual puede verse como una forma de diluir o transformar la estructura tradicional. Finalmente, estas estrategias van configurando una identidad de su estética musical.

Figura 3. Material motívico y *leitmotiv* de la Sonata 2¹²

Denominación	Ubicación	Material motívico
Sonata n.º 2, Mov. I, <i>leitmotiv</i> 1.	Mov. I, C. 2; C. 155 y 156 (al cierre). Mov. III, C. 30 y 31.	
Sonata n.º 2, Mov. I, <i>leitmotiv</i> 2.	Mov. II, C. 1 y 2 (Violín).	

.....
12. Para una mejor comprensión se presentan los motivos musicales dentro de fragmentos más amplios (semifrases o frases), que se han referenciado como “Material motívico”.

Sonata n.º 2, Mov.
II, *leitmotiv 3*.

Mov. II, C. 50 (Violín).
Mov. IV, C. 1. (Piano);
C. 83 y 84; C. 283 y
284 (Piano).

50 *Poco meno mosso*

Violín

Piano

p

Sonata n.º 2, Mov.
III, *leitmotiv 4*.

Mov. III, C. 21 (Piano).
Mov. IV, C. 123.

21 *Expres.*

violín

Piano

Fuente: elaboración propia a partir de los manuscritos originales.

Como aspectos técnico-interpretativos, el rango dinámico va entre *pp* - *ff*, donde los *ff* señalan los climáx. La tendencia de los movimientos es cerrar con poca fuerza climática y con reducción de volumen y tempo. El primer movimiento termina en *pp* y con *ritardando*, el segundo termina con fuerza climática en un *ff* de dos compases, pero había diluido la fuerza climática con un tranquilo y piano; el tercero cierra en expresivo, *diminuendo* y con un acorde de dominante con séptima en *ataca*; el cuarto a pesar de que no resuelve armónicamente la dominante del tercero, sí lo hace mediante su inicio enérgico *forte* y con el regreso al centro tonal de la sonata; el final del cuarto movimiento es anticlimático, después de un climáx *molto vivo* y *forte* diluye energía, sonoridad y movimiento con el uso de ritmo armónico lento y un *molto expresivo* y *andante* que cierra en *pp* y en el registro agudo de los instrumentos.

2. Allegro schersando / Rondó

A ₁		B		A ₂		C		A ₃		Coda
		<i>meno mosso</i>		<i>primo tempo</i>		<i>meno mosso</i>		<i>primo tempo</i>		
1 - 63		64 - 76		77 - 101		102 - 120		121 - 136		137 - 150
				c. 80, 82, 83, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 95 leitmotiv del tema C del primer movimiento.		c. 109 leitmotiv del tema C del primer movimiento.				c. 149 - 150 leitmotiv del tema A del primer movimiento.



$\frac{6}{8}$

p

$\frac{12}{8} \frac{9}{8} \frac{6}{8}$

$\frac{6}{8} \frac{3}{8} \frac{9}{8}$



$\frac{9}{8} \frac{12}{8}$



$\frac{6}{8}$



$\frac{6}{8}$

ff

4. Allegro con brío / Forma sonata

Exposición		Desarrollo		Recapitulación		
A	B			A'	B'	Coda
1 - 20	21 - 43	40 - 60		61 - 83	84 - 102	103 - 132
Tema 1 Tema 2 1 - 12 13 - 15 c. 1 y 6 leitmotiv del tema 1 de la A del primer movimiento.	<i>Tranquilo</i> (24 - 43)			c. 61 y 67 leitmotiv del tema 1 de la A del primer movimiento.	<i>Tranquilo</i> 84 - 102 <i>Allegro</i> (92- 102)	Leitmotiv del tema 1 de la A c. 131 - 132.
						
6 12 4 8 8 4	4 6 4 8	12 4 8 4	12 4 9 8 4 8	12 6 4 8 8 4	4 6 4 8	4 12 6 9 4 8 8 8
<i>f</i>						<i>ff</i>

Fuente: elaboración propia a partir de los manuscritos originales.

En relación con los aspectos rítmico-métricos, en la *Sonata 3* se destaca la presencia de métricas mixtas (movimiento I: 3/8,6/8, 9/8; movimiento II: 3/8, 6/8, 9/8,12/8; movimiento III: 3/4,4/4,5/4,6/4, 9/8,10/8, 12/8,13/8; y el movimiento IV:4/4, 6/8, 9/8, 12/8), con frecuentes cambios, a excepción del segundo movimiento que es más estable y tiene carácter de danza. En estos prima la subdivisión de primer y segundo orden del pulso en concordancia con la métrica, es decir, en corcheas con mayor frecuencia y en semicorcheas, en segunda instancia. Las yuxtaposiciones (2-3) (3-4) y las figuraciones irregulares (seisillo y tresillos) son más eventuales, y tienen mayor presencia en el cuarto movimiento. Por las características descritas, en general se percibe densidad y complejidad rítmica, incluso, cierta inestabilidad del pulso en el tercer movimiento, dado que los tiempos fuertes son poco predecibles.

La intención melódica está presente a lo largo de la *Tercera sonata*, en general mediante el dialogo de los dos instrumentos, en el cual se aprecian líneas horizontales que se alternan entre violín y piano (en el primer movimiento), material motivico melódico reiterativo y *cantábile*, a modo de canon (en el segundo movimiento), diseño tipo canción-aria, que le da cierto protagonismo al violín, y se acompaña con comentarios cortos en el piano (en el tercer movimiento), y nuevamente, diseños reiterativos, claros que se desarrollan en dialogo, acompañamiento e imitación constante entre ambos instrumentos (en el cuarto movimiento).

Esta *Tercera sonata* presenta ejes armónicos en todos los movimientos y para toda la obra (movimiento I: G/Em-Ab; II: B pentatónico/eólico-A; III: Eb; IV: G-Bb-F/Am-G), los cuales exploran diferentes lógicas (tonal, modal, pentatónica, cuartal), y tienen entre sí una relación cromática o que se desprende de las lógicas señaladas. Muchos de los clímax se resuelven de modo no convencional, y también se emplean acordes que son ajenos a la pauta del momento y a las tensiones establecidas.

Esta *sonata* denota una estructura relativamente tradicional de cuatro movimientos, el primero y el cuarto en forma *sonata*, el segundo un *rondó* libre (A-B-A2-C-A3) y el tercero en forma ternaria o *aria da capo* (recitativo y aria). No obstante, introduce variaciones como la sección C, de amplia proporción, en el primer movimiento (algo poco común), y la presencia de codas relativamente extensas (cuarto movimiento). También se observa como algo frecuente en sus sonatas, el uso de *leitmotiv* (movimientos II, III, y IV), y la cita de material temático de las diferentes secciones; estos elementos hacen parte del plan formal de la obra, en función de su coherencia y unidad.

Figura 5. Material motívico y *leitmotiv* de la Sonata 3

Denominación	Ubicación	Material motívico
<p>Sonata n.º 3, <i>leitmotiv</i> 1.</p>	<p>Mov. I C. 1, C. 85, C. 191 (al cierre). Mov. II C. 102-103. Mov. III C. 23 y 27. Mov. IV C. 2, 6, 61, 67, 131 y 137 (entre otros)</p>	<p style="text-align: center;">Allegro Moderato</p> 
<p>Sonata n.º 3, <i>leitmotiv</i> 2.</p>	<p>Mov. I C. 30 (violín). Mov. II C. 56, 80 y 93.</p>	

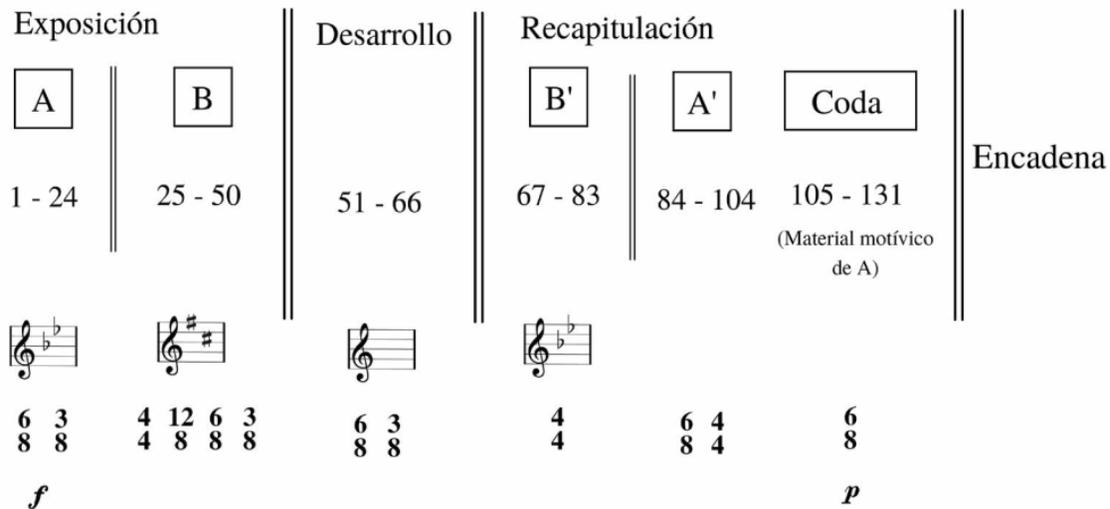
Fuente: elaboración propia a partir de los manuscritos originales.

Desde el punto de vista técnico interpretativo, la *Sonata 3* presenta un grado alto de dificultad en términos de la exigencia de cada uno de los instrumentos y de su ensamble, en particular los movimientos I, II y IV, por la textura compleja (densa), su velocidad, el empleo de registros amplios, los saltos, los cambios de dinámica súbitos y el diálogo constante entre los instrumentos con cambios rápidos. Todo ello hace que el ensamble sea un reto y que el control y limpieza sean difíciles. Las dificultades en el violín se centran particularmente, en la frecuencia de armónicos (en toda una semifrase), dobles cuerdas (muchas con intervalos disonantes), fragmentos escalísticos rápidos, y en los golpes de arco (movimiento II, arpeggios saltados). En el piano, los saltos abruptos en registros amplios, las ligaduras de dos notas con intervalos abiertos, los acordes con novenas y décimas, y en general, el volumen de información que se requiere procesar de manera continua y rápida.

Sonata 4, op. 39 (1930)

Figura 6. Mapa estructural Sonata 4

1. Moderato / Forma sonata



2. Scherzando / Rondó

A ₁	B ₁	A ₂	C	A ₃	B ₂	Coda	
1 - 36	37 - 69	70 - 81	82 - 122	123 - 151	152 - 176	177 - 207	
			<i>meno mosso</i>	<i>1º tempo</i>			
					c. 156 -158 y 159 -176 leitmotiv del tema B del primer movimiento.	c. 205-207 leitmotiv del tema B del primer movimiento.	
							
$\frac{3}{4} / \frac{6}{8}$			2 4	$\frac{3}{4} / \frac{6}{8}$	$\frac{3}{8} \quad \frac{6}{8}$		
					c. c. 175 176	<i>pp</i>	

3. Andante tranquilo y expresivo / Forma ternaria

A

1 - 24



9 6
8 8

p

B

expresivo

25 - 49

c.25, 28 y 41
leitmotiv del tema I
del segundo
movimiento.

6
8

A'

50 - 81

c. 66 y 68 leitmotiv
del tema I del
segundo
movimiento.

9 6
8 8

p



Encadena

4. Allegro rítmico-non troppo

A₁	B₁	A₂	B₂	A₃	Coda
1 - 26	27 - 46	47 - 60	61 - 88	89 - 109	110 - 130
c.1 - 26 desarrollo material motívico tema 1 del primer movimiento. Ej: c.1.	c. 27 - 46 desarrollo material motívico del tema 1 del segundo movimiento y del tema 2 del primer movimiento. Ej: c.27-28 ambos temas.	Leitmotiv del tema 1 del primer movimiento. Ej. c. 47 y tema 2 del primer movimiento c. 59 - 60.	Leitmotiv del tema 1 del segundo movimiento y tema 2 del primer movimiento.	Leitmotiv del tema 2 del primer movimiento. Ej: c. 89, 91.	Leitmotiv del tema 2 del primer movimiento, tema 1 del primer movimiento y leitmotiv del tema 1 del segundo movimiento. Ej: c. 89 - 91.
					
$\frac{4}{4} \quad \frac{2}{4}$ $\frac{4}{4} \quad \frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{2}{4} \quad \frac{4}{4}$ $\frac{4}{4} \quad \frac{4}{4}$	$\frac{4}{4} \quad \frac{2}{4}$ $\frac{4}{4} \quad \frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	
<i>p</i>					<i>ff</i>

Fuente: elaboración propia a partir de los manuscritos originales.

En cuanto a las características rítmico-métricas de la *Sonata 4*, se destaca el empleo de métricas mixtas en toda la obra, pero con mayor proporción en el primer movimiento (3/8-6/8-12/8-y 4/4); el segundo movimiento es sesquiáltero (3/4-6/8) en A y B, y binario 2/4 en C; el tercero es 9/8-6/8, y el cuarto es básicamente binario 4/4 con unos pocos paréntesis cortos de 2/4 y 5/4, y el final con la cita del motivo de apertura de la *sonata* en 6/8. En el movimiento II se puede apreciar cierta coherencia estructural de subdivisión por secciones en relación con la métrica: en la A hay comportamiento sesquiáltero y la B es más ternaria; la C *meno mosso*, está en 2/4 y presenta material motivico nuevo (el contraste de tempo y métrico en la C es característico de la Forma rondó), y en la recapitulación del rondó o A3-B2 y Coda, usa de nuevo la sesquiáltera. Los movimientos uno y cuatro son complejos y densos por el nivel de subdivisiones del pulso (hasta de tercer orden) y por las divisiones irregulares (tresillo, seisillo, septillo, e incluso grupos de 14 y 15 eventos rítmicos en el cuarto movimiento). En el segundo las figuras rítmicas y su subdivisión no se sienten complejas, son más idiomáticas en relación con las agrupaciones métricas, y contribuyen a su refuerzo. El tercero tiene aire de danza por el énfasis repetido de la tercera corchea llegando al primer tiempo (en métrica ternaria), se destaca en él la síncope producida por silencios en el bajo (generalmente de corchea), también por ligaduras entre pulsos internos y entre compases.

En general puede decirse que la *Sonata 4* tiene un mayor trazo melódico, los dos primeros movimientos presentan melodías *cantábiles*, con líneas horizontales reconocibles y mayor presencia de grado conjunto en su diseño. El segundo movimiento es de textura más simple, clara y homofónica. Los movimientos III y IV poseen melodías más instrumentales, de rango amplio y con protagonismo del violín; el movimiento III es de gestos más largos que lo habitual en otras sonatas, y con frecuencia está compuesto por arpeggios y saltos, inicia en una sonoridad pentatónica que toma Si como eje; en el movimiento IV el piano comenta la melodía del violín con gestos más cortos que en los movimientos II y III, y los diseños son, a menudo, por grado conjunto y de tipo escalístico.

Como es frecuente en sus sonatas, en esta también se exploran diferentes centros o ejes armónicos (tonales, pentáfonos y modales) en mixtura. El primer movimiento con armaduras de Bb-Db y C (abre y cierra en Bb), sigue una lógica mixta (tonal-modal); el movimiento II, con armadura de Bb y G (abre y cierra en Bb), mantiene un eje en Re, frigio en las secciones A-B y mixolidio, en la C; los movimientos III y IV mantienen la misma armadura, lo cual es poco usual en sus sonatas (D, en movimiento III y Bb, en el IV), pero explora diferentes centros armónicos pentáfonos y modales.

Desde el punto de vista formal, esta obra presenta una estructura de *sonata* con ciertas libertades. El primer movimiento tiene forma *sonata*, pero la recapitulación está invertida (empieza con B y luego la A), cierra con una coda extensa en la que solo expone material motivico de A, lo cual es poco usual dentro de una *sonata* tradicional. El segundo movimiento tiene forma rondó (A-B-A2-C-A3-B2-Coda), C es contrastante, bien diferenciado por doble barra, cambio de armadura y tempo (*meno mosso*). El movimiento III es forma ternaria (A-B-A'), A' inicia con el mismo material motivico de la A en otra armonía (la primera vez gira en torno a un centro armónico modal- pentáfono de Si y en la A' gira alrededor de La con 7ma.). El movimiento IV comprende seis secciones (A1-B1-A2-B2-A3-Coda), en los cuales se identifican cuatro motivos característicos; es un movimiento rapsódico que reúne elementos protagónicos de todos los movimientos de la *sonata*, lo cual ilustra claramente una exploración estructural que busca unidad en la macro forma. Igualmente, como en varias de sus sonatas, el recurso de la cita de material motivico de otras secciones y el uso del *leitmotiv* (en C, B2 y Coda del movimiento II; B y A' del III y A, B y Coda del IV), cobra una dimensión importante en la estructuración de la obra.

Figura 7. Material motivico y leitmotiv de la Sonata 4

Denominación	Ubicación	Material motivico
<p>Sonata n.º 4, leitmotiv 1.</p>	<p>Mov. I, C. 1 y 2, C. 46 (violín), C. 85 (piano). Mov. IV, C. 126 y 127 (violín).</p>	<p>Moderato</p> 
<p>Sonata n.º 4, leitmotiv 2.</p>	<p>Mov. I, C. 25 y 26, C. 66, C. 205 (Violín). Mov. IV, C. 27 y 28 (transformado en violín).</p>	

Sonata n.º 4,
leitmotiv 3.

"Mov. II, C. 1 y 2, C.
23 y 24 (Violín), C. 32
y 33 (piano), C. 70 y
71 (violín), C. 79 y 80
(piano), C. 124 y 125
(violín).
Mov. III, C. 25 y 26, C.
41 y 42 (piano).

"

$\text{♩} = 64$ Scherzando

Violín

Piano

Sonata n.º 4,
leitmotiv 4.

Mov. IV, C. 1 (piano),
C. 4, C. 63 (violín), C.
66 (piano).

$\text{♩} = 132$ Allegro ritmico

Violín

Piano

Fuente: elaboración propia a partir de los manuscritos originales.

Aunque no todos los movimientos presentan la misma exigencia, y tampoco esta es la misma para ambos instrumentos a lo largo de la obra, en general, la *Sonata 4* es demandante desde el punto de vista técnico e interpretativo por el uso de registros amplios, por las particularidades de cada instrumento, por el nivel y el tipo de subdivisiones rítmicas usadas, por la diversidad de métricas y por las superposiciones empleadas, además del reto que imponen para el ensamble la cantidad de citas motivicas y *leitmotifs*. En el violín es exigente de manera específica, por su protagonismo melódico, la frecuencia de dobles cuerdas, armónicos en alta velocidad, adornos rápidos, trémulos y figuración tipo cadenza (especialmente en el segundo movimiento). En el piano, genera cierta dificultad la presencia de acordes con extensión mayor de la octava, la frecuencia de saltos, el uso de acordes con movimientos melódicos y figuraciones rápidas (especialmente en el cuarto movimiento).

Sonata 5, op. 59 (1937)

Figura 8. Mapa estructural *Sonata 5*

1. Allegretto / Forma sonata

The structural map is organized into three main sections: Exposition, Desarrollo, and Recapitulación. Each section contains specific musical segments with their measure numbers and key signatures.

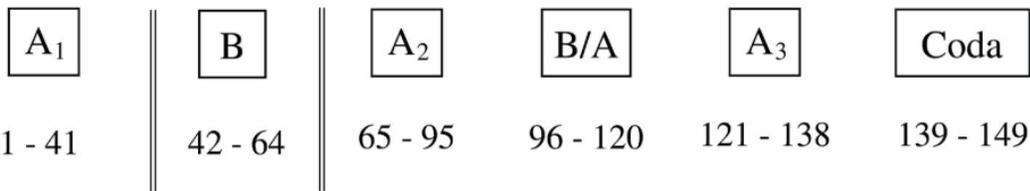
Section	Segment	Measures	Key Signature	Notes
Exposición	A	1 - 16	B-flat major	c. 1 - 2 leitmotiv
	B	17 - 30	B-flat major	
Desarrollo		31 - 48	B-flat major	
			A major	
Recapitulación	A'	49 - 65	B-flat major	
	B'	66 - 79	B-flat major	
	Coda	80 - 90	B-flat major	c. 86 leitmotiv

Below the measure numbers, musical staves illustrate the key signatures and time signatures for the segments:

- Exposición A: Treble clef, 3/4 time, B-flat major (two flats).
- Exposición B: Treble clef, 3/4 time, B-flat major (two flats).
- Desarrollo: Treble clef, 3/4 time, B-flat major (two flats).
- Desarrollo: Treble clef, 2/4 time, A major (one sharp).
- Recapitulación A': Treble clef, 3/4 time, B-flat major (two flats).
- Recapitulación B': Treble clef, 3/4 time, B-flat major (two flats).
- Recapitulación Coda: Treble clef, 3/4 time, B-flat major (two flats).

Dynamic markings: *p* (piano) is indicated below the first and last musical staves.

2. Allegro Scherzando / Rondó



c. 38 leitmotiv del
tema A del primer
movimiento.



$\frac{3}{4}$
 $\frac{6}{8}$

f

p

3. Andante tranquilo / Forma ternaria

A		B	A'	B'	
Tema 1	Puente	Tema 1 y 2	Tema 1	Tema 2 y 1	Encadena
1 - 7	8 - 12	13 - 36	37 - 48	49 - 61	

c. 33 leitmotiv de la A del primer movimiento.



4
4
p

p

4. Allegro brioso / Forma sonata

Exposición

A

1 - 21



4
4

B

22 - 48



Desarrollo

49 - 73



Recapitulación

A'

74 - 92



B'

93 - 119



Coda

120 - 134

c. 133 leitmotiv del
tema A del primer
movimiento.

f \longrightarrow ***pp***

c. 133

c. 134

Fuente: elaboración propia a partir de los manuscritos originales.

En cuanto a los aspectos rítmico-métricos, esta *sonata* sostiene las mismas métricas durante los movimientos (movimiento I en 3/4, II, 3/4-6/8, III y IV en 4/4), con excepción de dos episodios cortos en 2/4 en el primer movimiento y de la alternancia entre la acentuación binaria y ternaria en el segundo. Presenta la figuración de quintillo como *leitmotiv* a lo largo de la obra y una marcada subdivisión del pulso en tresillo como recurso común.

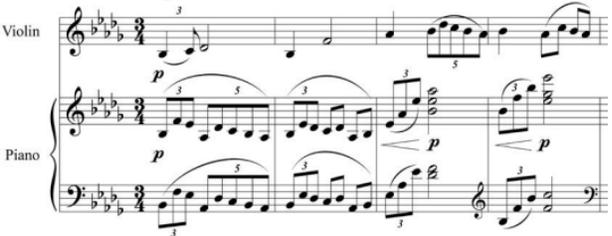
En su diseño melódico se destaca la apoyatura o suspensión (2-1, 4-3, entre otras) como estrategia de expresividad, el uso común de melodías por grado conjunto y de bordaduras superiores, inferiores e incompletas. En general los gestos melódicos son más largos, en comparación con otras de sus sonatas (por ejemplo, las sonatas 2^a y 7^a). En la reexposición temática de los movimientos I y III se observa el recurso relativamente común de un cambio de registro, de uno de los instrumentos o de ambos.

En su estructuración armónica, se observa una presencia importante de magnetismos y bloques tonales, especialmente en el segundo movimiento, pero en general se desarrolla dentro de una lógica de mixtura modal. Diluye constantemente las resoluciones comunes de tensión-reposo saltando a acordes inesperados, o mediante el uso de notas comunes, modulaciones, cromatismos o expansiones que conducen a otros acordes

hasta “resolver” la tensión. Adicionalmente, explora momentos bitonales, cuartales y de paralelismos entre menor y mayor.

Referente a las características formales, se observa una conexión de la macroestructura mediante el uso de pilares armónicos que unen los movimientos, como la relación estrecha entre la estructura formal y armónica entre el primero y el cuarto movimiento, el vínculo armónico entre el tercer movimiento y el cuarto mediante la dominante de la tonalidad y el “encadena”, entre el primero y el segundo, mediante el uso del eje armónico paralelo (Bbm - Bb), y la recurrencia del Sib a lo largo de la *sonata*. Adicionalmente, se resalta la macroestructura mediante citas motivicas melódico-rítmicas (el *leitmotiv* del quintillo abre y cierra la *sonata*, aparece en el compás 38 del segundo movimiento, el 33 del tercero, y 133 del cuarto) (ver figura 9). El plan formal comprende un primer movimiento *Allegretto* (forma *sonata*: A-B-Desarrollo-Recapitulación-Coda), el segundo, *Allegro scherzando* (forma rondó: A1-B-A2-B/A-A3-Coda: con carácter de danza enérgica y con estructura armónica tonal relativamente simple comparada con los otros movimientos); el tercero es un *Andante tranquilo* (forma binaria: A-B), y el cuarto, *Allegro brioso* (forma *sonata*: Exposición A-B-Desarrollo-Recapitulación-Coda).

Figura 9. Material motívico y *leitmotiv* de la Sonata 5

Denominación	Ubicación	Material motívico
Sonata n.º 5, tema 1 (<i>leitmotiv</i>).	Mov. I, C. 1 a 4 (piano, violín). Mov. II, C. 38 (piano). Mov. III, C. 33 (violín). Mov. IV, C. 118 (piano y violín), C. 133 (piano).	<p style="text-align: center;">Allegretto</p> 

Fuente: elaboración propia a partir de las partituras originales.

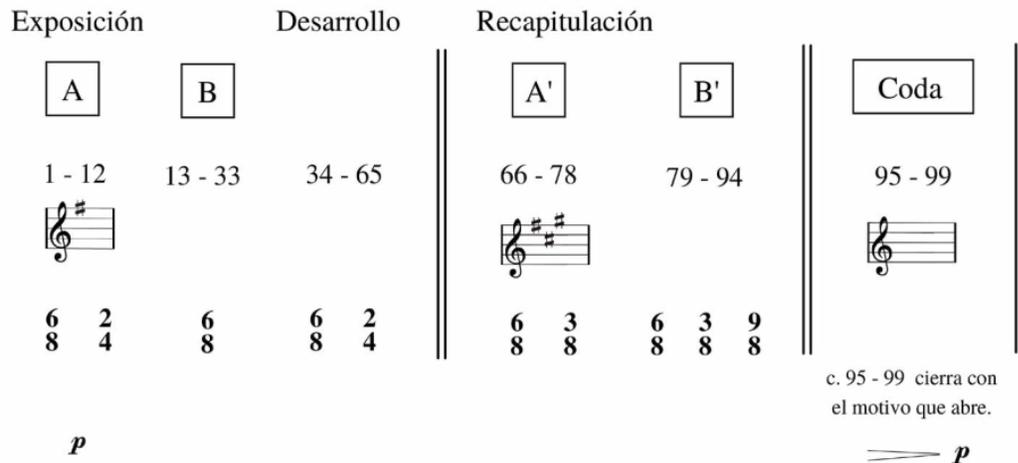
En cuanto a los requerimientos técnico-interpretativos, es una *sonata* idiomática para el piano con excepciones en las que hay aperturas de 9ª y 10ª en ambas manos, es exigente desde el punto de vista técnico por su textura compleja y la subdivisión rítmica densa, especialmente en el 4º movimiento. Además, es común la yuxtaposición de esquemas rítmicos binarios y ternarios en varios niveles de subdivisión, y presenta saltos abruptos de registro en la mano izquierda. Explora un rango amplio del violín y, con frecuencia, también presenta saltos abruptos. En general, este instrumento es protagónico en la

construcción melódica, el piano a veces dialoga y en muchos momentos acompaña. El rango dinámico de esta *sonata* va desde *pp* hasta *ff*, con varios cambios repentinos; los movimientos finalizan todos en piano.

Sonata 6, op. 75 (1939)

Figura 10. Mapa estructural *Sonata 6*

1. Allegro moderato / Forma sonata



2. Scherzando / Rondó

A	B	A ₂	C	A ₃	B ₂	Coda
	<i>poco meno mosso</i>	<i>1° tempo</i>	<i>a tempo</i>		<i>meno</i>	<i>a tempo</i>
Tema 1						
1 - 7	8 - 22	23 - 29	30 - 42	43 - 64	65 - 68	69 - 78
						
$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$
<i>f</i>						≡ <i>p</i>

3. Andante tranquilo / Ternario

A

Tema 1 Tema 2
1 - 6 7 - 18

B

19 - 32

c. 19 - 25 desarrollo
material motivico del
tema 2 y 1,

A'

Tema 2
33 - 50

c. 33 - 37 tema 1.
c. 38 - 41 material del
tema 2.



3
4

p

f \longrightarrow *p*

4. Allegro brioso / Forma sonata

Exposición

1 - 20

Tema 1 Tema 2
1 - 4 5 - 8



$\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

f

Desarrollo

21 - 44



$\frac{4}{4}$

Recapitulación

45 - 66

Tema 1 Tema 2
45 - 48 49 - 52



$\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

c. 59 - 66 leitmotiv
del tema 1 del
primer
movimiento.

$\frac{6}{8}$

Coda

$\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

ff

Fuente: elaboración propia a partir de los manuscritos originales.

En relación con los comportamientos rítmico-métricos de la *Sonata 6*, con excepción del tercer movimiento que mantiene la misma métrica, los demás movimientos presentan una mixtura, aunque con menor diversidad y recurrencia que en otras sonatas. El movimiento I alterna entre 6/8, y eventuales comentarios de 2/4, 3/8 y 9/8; el II alterna entre efectos de agrupación sesquiáltera (3/4- 6/8) y la irregularidad acentual y métrica debida a la adición del 2/4; el III es 3/4 y el IV alterna 4/4 con breves segmentos de 3/4 y el paréntesis 6/8=2/4 del *leitmotiv* del movimiento I, con el cual cierra la *sonata*. Las figuraciones son, en general, idiomáticas dentro de las métricas propuestas y relativamente sencillas (con subdivisiones de primer y segundo orden); se observan algunos patrones irregulares en el primer movimiento (cuatrillos) y en el cuarto (tresillos y seisillos), pero sin el protagonismo que adquieren en otras sonatas.

Los diseños melódicos en general son de tipo instrumental, de amplio rango (con dos o más octavas), combinan saltos y grado conjunto, con frecuencia en la misma dirección o con cambios abruptos de registro, lo que los hace poco *cantábiles* (excepto los primeros motivos de los movimientos II y III), pero sí se reconocen con relativa facilidad sus líneas, pues la textura no es densa-compleja. El piano comúnmente acompaña y expone gestos melódicos cortos que cumplen más un papel de diálogo frente al protagonismo del violín. En el movimiento II el motivo del tema 1 se mueve por grado conjunto

y en dirección ascendente y descendente lo que lo hace más *cantabile*, a diferencia del tema de la B, que es fragmentado, se mueve por saltos y tiene un carácter más armónico o atmosférico. El tema de la sección C, a diferencia de los otros movimientos, es particularmente consonante. El segundo motivo del tercer movimiento resalta por la combinación de nota larga-semisaltillo a negra, que lo hace muy enérgico en el contexto de un *andante tranquilo*. En el cuarto movimiento, además de las características generales descritas, se observa la intención de cierto equilibrio entre gestos melódico-rítmicos: si se mueven por saltos o arpeggios, le sigue otro por grado conjunto.

Desde el punto de vista armónico, los diferentes movimientos de la *Sonata 6* presentan cada uno tres armaduras (excepto el III, que mantiene una sola), a través de las cuales se establecen ejes o centros armónicos que exploran sonoridades diatónicas, pentáfonas y modales. Movimiento I (armaduras G-F-G), La dórico como eje protagónico; II (armaduras C/Am-A/F#m-F/Dm), La eólico con cierto protagonismo; III (armadura F/Dm), que alterna sonoridades de re menor y fa mayor, como ejes protagónicos que complementa con notas no cordales; y el movimiento IV (armaduras G-F-G en cada sección de la forma *sonata*), también en ejes armónicos mixtos que combinan sonoridades modales, tonales y pentatónicas.

Esta *Sonata 6* presenta una forma relativamente tradicional: movimiento I, forma *sonata* (exposición: A-B, desarrollo-recapitulación); II, forma rondó (A-B-A2-C-A3-coda); III, forma ternaria (A-B-A'); y IV, forma *sonata* (exposición: A-B, desarrollo-recapitulación). Se resalta la demarcación de secciones por cambios de armadura y dobles barras, y el uso de citas de material motivico, en particular en el cierre de secciones o movimientos. También llama la atención el uso de un puente relativamente largo que contrasta con la exposición corta de A y B en el cuarto movimiento, así como la búsqueda de equilibrio o compensación entre secciones, en particular en el movimiento II, con una A3 extensa (que alargó de 7 a 21 compases) frente a una B2 corta (que disminuyó de 14 a 4 compases); y finalmente, se corrobora cierta tendencia anticlimática en el cierre de tres primeros movimientos en piano, el último concluye con clímax en un fortísimo, lo cual es poco frecuente.

Figura 11. Material motivico y *leitmotiv* de la Sonata 6

Denominación	Ubicación	Material motivico
<p>Sonata n.º 6, <i>leitmotiv</i> 1.</p>	<p>Mov. I, C. 1 a 3, C. 95 (violín, al cierre). Mov. III, C. 19 a 25 (desarrollo del motivo). Mov. IV, C. 59 a 65 (desarrollo del motivo en el violín).</p>	
<p>Sonata n.º 6, <i>leitmotiv</i> 2.</p>	<p>Mov. I, C. 66 (Violín), C. 72 (piano). Mov. II, C. 1 (como motivo rítmico).</p>	

Fuente: elaboración propia a partir de los manuscritos originales.

Constituyen retos en esta *Sonata 6*, en términos interpretativos y del ensamble, los cambios y las alternancias de métricas, de armaduras, de alteraciones; los saltos y contrastes entre movimientos por grado conjunto y por arpeggios o saltos; y, en general, su construcción por gestos cortos con pocas respiraciones que demandan resistencia y una preaudición rápida. De manera específica, en el violín son exigentes los cambios constantes de registros, las notas dobles y las figuraciones rápidas, y en el piano, en las secciones cuyo rol es más de acompañamiento en bloques, se vuelve un desafío moverse a lo largo del instrumento y resaltar líneas melódicas.

Sonata 7, op. 91 (ca.1950)

Figura 12. Mapa estructural Sonata 7

1. Sin indicación de tempo-carácter / Forma sonata

Exposición		Desarrollo	Recapitulación	
A	B		A'	B' / Coda
1 - 35	36 - 73	74 - 94	95 - 124	125 - 142
				c. 140 -142 cita el tema A. Cierra como abre.
				
$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$
<i>f</i>				<i>molto rit p</i>

2. Allegretto / A - B - C - A' - B' C'

A	B			C			A'	B'			C'			Coda		
				<i>meno mosso</i>			<i>1^a tempo</i>				<i>meno mosso</i>					
1 - 23	24 - 44			45 - 66			67 - 91	92 - 110			111 - 124			125 - 133		
																
$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$							$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$				$\frac{2}{4}$			$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$		
							Métricas superpuestas y combiandas							Métricas superpuestas y combiandas Cierra con el motivo que abre		
<i>p</i>														<i>f</i> <i>p</i>		

3. Andante tranquilo

A

B

A'

Coda

1 - 20

21 - 32

33 - 47

48 - 58

Encadena

Tema 1 Tema 2

1 - 7 8 - 20



6 3
8 8

p

p \longleftarrow *f*

4. Allegro brioso

A	B		C		A'	B'	C'	Coda	
			<i>meno mosso</i>		<i>1^o tempo</i>		<i>meno mosso</i>		
1 - 19	20 - 47		48 - 65		66 - 84	85 - 104	105 - 124	125 - 132	
$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$			$\frac{3}{4}$		$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$		$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$		
<i>f</i>								<i>f</i>	

Cierra con el
motivo que abre.

Fuente: elaboración propia a partir de los manuscritos originales.

En cuanto a las características rítmico-métricas, la *Sonata 7* usa de manera recurrente una métrica mixta, alternando entre lo binario y ternario y, en ocasiones, superponiéndolas. Esta estrategia se da también en lo micro, pues subdivide los pulsos métricos en figuras ternarias y binarias, alternándolas o superponiéndolas. Hay una inclinación marcada hacia el tresillo, y aparecen también de manera recurrente el quintillo y el saltillo; el septillo sólo emerge en el segundo movimiento. En general se observa una rítmica intensa y densa, intensa por la cantidad de patrones rítmicos en los que se subdivide el pulso, y densa por la rapidez, la alternancia y la superposición de estos diseños, con poco uso de silencios y con movimiento constante. Se observa el uso de la síncope en el primer y cuarto movimientos, pero no de forma protagónica.

Con respecto a lo melódico, se puede concluir que no hay un uso tradicional en su construcción, porque no es común que rellene saltos o que cambie de dirección después de intervalos mayores a la 4ta; adicionalmente, se mueve en poco tiempo en registros muy amplios, y emplea figuraciones que saltan entre notas cordales *cuasi* arpeggios. De todas formas, se hace uso de bordaduras completas e incompletas y de diseños por grado conjunto.

Desde el punto de vista armónico, la *Sonata 7* explora la mixtura modal en todos los movimientos y se observa el modo mayor y menor, a veces modal a veces tonal; gira alrededor de ejes que no siempre se afirman, pues diluye las tensiones que crea a través de

la mixtura señalada, y de transiciones por tonos comunes y saltos a otros lugares lejanos. No tiene resoluciones contundentes en la lógica tonal, pero sí crea el efecto de tensión-reposo mediante gestos o contrastes de colores y texturas. Estos rasgos posiblemente acerquen esta obra mucho más a la segunda escuela vienesa, sin ser dodecafónica, ni expresionista.

En relación con la estructura formal, el primer movimiento es forma *Sonata* libre (la recapitulación expone un tema B muy corto, que además contiene material motivico de la A y funciona como coda), el II y el IV tienen forma ternaria con repetición (A-B-C, A'-B'-C'-Coda) y el III forma binaria con repetición (A-B, A'-B'-Coda), en general son secciones simétricas. Se rompe así la tendencia a cerrar la obra con forma sonata.

Figura 13. Material motivico y *leitmotiv* de la Sonata 7

Denominación	Ubicación	Material motivico
<p>Sonata n.º 7, <i>leitmotiv</i> 1.</p>	<p>Mov. I, C. 1 y 2, C. 29, C. 74, C. 85, C. 95, C.100, C. 140 (violín). Mov. II, C. 29 y C. 74 (violín), C. 97 (piano), C. 98 (violín). Mov. III, C. 21 y C. 24 (violín), C. 30 (piano). Mov. IV, C. 126 y C. 127 (violín).</p>	
<p>Sonata n.º 7, <i>leitmotiv</i> 2.</p>	<p>Mov. I, C. 45 (piano). Mov. IV, C. 14 y C.21 (piano).</p>	

Sonata n.o 7,
leitmotiv 3

Mov. II, C. 92 y 105, C. 66, C. 205
(violín).

Mov. IV, C. 1 y C. 14, C. 74 y 75,
C. 79, C.117 y 118 (violín).

The image shows a musical score for the second movement of Sonata n.º 7. It consists of two staves: Violin and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violin part begins at measure 92 with a 'J' marking above the staff. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The score shows two measures of music for both instruments.

Fuente: elaboración propia a partir de los manuscritos originales.

En aspectos técnico-interpretativos, se destaca en la *Sonata 7* el uso de registros amplios en ambos instrumentos, los saltos amplios, la subdivisión exigente, además de la contraposición métrica (3/4 – 2/4) y la presencia de enarmonías con relativa frecuencia. En la escritura para el piano prima lo idiomático sobre lo ortográfico y como característica, relativamente recurrente, se observan extensiones mayores de la 8ª. En el violín se percibe de manera particular, el uso del *pizzicato* con la mano izquierda y con golpe de arco *ricochet* (en el segundo movimiento).

4.2. Síntesis de características estructurales sonoras de las sonatas¹³

A continuación se exponen los aspectos rítmico-métricos, melódicos, armónicos, formales y tímbrico-interpretativos más generalizados en las sonatas de Uribe Holguín.

Como características rítmico - métricas se destaca: la exploración de diversidad métrica y su mixtura a lo largo de cada obra, dentro de los movimientos y secciones, alternándolas, y en ocasiones sobreponiéndolas; la prevalencia de la subdivisión en octavos (3/8-6/8-9/8-12/8, entre otros); los recursos de la sesquiáltera 3/4-6/8 y la yuxtaposición de métricas y subdivisiones en proporción 2-3, 3-4; así como la presencia importante de

.....
13. Las sonatas de compositores contemporáneos de Uribe Holguín, de acuerdo con el análisis realizado por González (2021) presentan las siguientes características: en la escritura de Eustasio Rosales se observan relaciones de acordes que evidencian el amplio uso modal y técnicas como el pantonalismo y pandiatonismo; desde lo formal, se percibe rigurosidad (como en el tercer movimiento escrito en forma de rondó-sonata) y se evidencia cierta influencia de compositores como Bartók y Prokofiev. La *sonata* de Santos Cifuentes, en su estructura formal remite a los esquemas de composición de principios del Clasicismo, por el uso de formas ternarias de desarrollos cortos, que presentan los temas en otra tonalidad con puentes de transición en el medio; en el aspecto armónico-melódico muestra influencias del romanticismo, por el uso de cromatismos, saltos melódicos, indicaciones de cuerda (para el violín), acordes de sexta aumentada, cadencias rotas (V-VI) y progresiones de acordes disminuidos.

figuraciones irregulares dentro de las métricas empleadas (dosillos, tresillos, cuatrillo, cinquillo, seisillo, septillo, entre otros), y la densidad rítmica relativamente frecuente producida por la abundante cantidad de figuras rítmicas, de cambio rápido, o que suceden al tiempo, con pocos silencios que producen texturas complejas que dialogan con otros momentos de texturas más simples¹⁴.

La *sonata* de Zulategui está permeada por desafíos técnicos para ambos instrumentos, pero en especial para el violín (quizá por su dedicación para un violinista en especial), los pasajes virtuosos sobresalen en el tercer movimiento; si bien conserva la forma clásica de composición (forma *sonata* en el primer movimiento, tema con variaciones segundo movimiento, un minueto-trío en el tercero y un rondó en el cuarto), en la estructura armónica y en el manejo instrumental demuestra un estilo propio del Postromanticismo que se manifiesta en las demandas técnicas para ambos instrumentos y, como se descubre en la *sonata* de Rosales, también Zulategui hace uso de pandiatonismo y pantonalismo. Figueroa construye su *sonata* con tres movimientos (*Allegro*, *Andante* expresivo y *Allegro*) todos escritos en forma ternaria donde el primero y el tercero manifiestan rasgos de forma *sonata* y el segundo el esquema del lied; en términos generales el lenguaje armónico es tonal y se conjuga con coloraciones modales propias del impresionismo, las referencias de ritmos de pasillo se encuentran a lo largo de la obra, especialmente en el tercer movimiento (Montaña *et al.*, 2018).

14. Rendón (1975a) señala algunos comportamientos rítmicos generales que coinciden en parte con el presente análisis: el uso de polimetría, polirritmia (por superposición de métricas binarias y ternarias o binaria simple con binaria de pie ternario, y el uso de figuraciones irregulares).

Como trazos generales de las melodías de las sonatas de Uribe Holguín se destaca la prevalencia de fragmentos escalísticos y el material sonoro que explora la modalidad y la pentafonía. Se trata de una tipología melódica que corresponde a lo instrumental, generalmente con protagonismo del violín, en la cual se emplean con frecuencia, los registros amplios con cambios abruptos, segmentos en arpeggios, la combinación de saltos y grados conjuntos (con frecuencia en la misma dirección), que configuran gestos largos y líneas horizontales entre ambos instrumentos. Tales características las hacen no *cantábiles*, frente a una menor proporción de secciones de una misma sonata, o incluso, movimientos completos, en los que prima una intención más *cantabile*, relacionada con menos saltos, por grado conjunto, que también emplean apoyaturas y bordaduras, y posen menos cambios abruptos de registro. Es relativamente frecuente para el violín el uso de armónicos y dobles cuerdas en frases completas. En concordancia, el piano asume, en gran medida, una función de diálogo acompañante e imitativo, de gestos melódicos cortos. Estrechamente vinculado a la estructuración formal, se destaca también el uso recurrente de *leitmotiv* y material motivico (melódico rítmico) en los diferentes movimientos de todas sus sonatas.

Como características armónicas de esta producción sobresale el establecimiento de ejes o centros diversos, dentro de secciones y movimientos, que exploran en gran proporción sonoridades con mixtura modal, pentáfona, e incluso, en menor medida,

tonal (en paralelismos mayor-menor), bitonal, cuartal, cromática y de tonos enteros. Dicha mixtura se acompaña de un cambio relativamente frecuente de armaduras, excepcionalmente se mantiene una sola armadura en un movimiento, no obstante, con las exploraciones señaladas. Se aprecia con frecuencia la pauta de tensión-reposo creada por acordes de dominantes o similares, y por contrastes de colores, texturas o gestos melódico-rítmicos, cuya resolución se diluye saltando a acordes inesperados, o mediante el uso de notas comunes, modulaciones, cromatismos, o expansiones que conducen a otros acordes ajenos a la sonoridad propuesta, para, finalmente, “resolver” al eje armónico establecido.

La estructura formal de estas sonatas es relativamente tradicional en cuanto a su concepción en cuatro movimientos con una pauta similar en los tempos y dinámicas (I Allegro- rápido, II vivo, III lento-expresivo, IV explosivo-movido-virtuoso), en la cual el primero y cuarto movimiento son, comúnmente en forma *sonata* (con excepción del cuarto movimiento en las sonatas 4 y 7), y el segundo movimiento con aire de danza. No obstante, se evidencia un manejo flexible de dicha estructura, en cuanto se toma libertades en relación con el manejo armónico, en la configuración, la extensión y la proporción de las secciones (por ejemplo, la presencia de puentes y codas relativamente extensos), en el orden de las reexposiciones, y en la alteración de la secuencia estructural (como se mencionó en la variación formal de los cuartos movimientos). Es relativamente

recurrente también que las re-exposiciones temáticas se hagan con un cambio de registro, de uno de los instrumentos o de ambos; la tendencia a finalizar los movimientos en piano e incluso con disminución de tempo, característica que pudiera verse como pérdida intencional de majestuosidad y fuerza climática, que termina siendo un rasgo identitario de su intención sonora; y la conexión y el resaltado de la macroestructura mediante citas motivicas melódico-rítmicas, *leitmotiv* y ejes armónicos. A primera vista estas sonatas se perciben como muy intelectuales, desde la construcción de la partitura (rigurosidad, simetría, desarrollo motivico, entre otros), sin embargo, el resultado sonoro sorprende por lo novedoso y por su fluidez.

En consonancia con algunos de los análisis revisados, con la bibliografía de referencia y la síntesis anterior, se percibe en las sonatas para violín y piano una sensación general de estética impresionista (particularmente la *Sonata n.º 2*) e influencias del pos-Romanticismo alemán; en la *Sonata n.º 7* se observan rasgos que posiblemente acerquen esta obra mucho más a la segunda escuela vienesa, sin ser dodecafónica, ni expresionista. No hay una alusión directa a ritmos colombianos, pero sí se advierten elementos rítmicos del pasillo, de la guabina, del bambuco (menos evidente del joropo) en las métricas ternarias y binarias utilizadas y la exploración de su sesquiáltera característica. Su posible tendencia de creación intelectual, más como un desarrollo técnico que intuitivo —lo cual

se deduce por la rigurosidad observada, por la persistencia de la simetría, aún dentro de un contexto sonoro complejo, por la manera como utiliza las posibilidades de los motivos— contrasta con el resultado sonoro de sus sonatas.

4.3 Síntesis de aspectos interpretativos de las sonatas

En general, y como se ha explicado, son obras de una alta exigencia para ambos instrumentos, por las siguientes características:

Manejo de texturas complejas, lo cual demanda en el piano palmas flexibles y dominio de la rotación de antebrazo; en el violín, este tipo de texturas se traducen en dobles cuerdas y acordes, lo cual exige un desarrollo auditivo del intérprete para lograr precisión y balance a nivel horizontal y vertical; desde lo motriz, requieren dedos fuertes e independientes.

Diversidad métrica (en mixtura y contraposición), las figuraciones rítmicas regulares e irregulares utilizadas requieren coordinación e independencia de las manos y una apropiación consistente del pulso interno. Para el violinista, estos desafíos precisan una audición con la capacidad de identificar las diferentes figuraciones rítmicas del piano, para lograr ajustar el ensamble.

Exploración de registros amplios, con cambios abruptos y saltos amplios, y por el diálogo constante entre ambos instrumentos. Esto requiere en el piano un cambio rápido de posiciones, control de las velocidades de ataque, húmeros rápidos y dominio de los tres apoyos del instrumento. En el violín, se refleja en cambios amplios de posición, acompañados de cambios de cuerda, que incluso son demandados en pasajes de figuraciones rítmicas rápidas y constantes. En repetidas ocasiones, los saltos llegan a pasajes de dobles cuerdas, especialmente a octavas, que dificultan una afinación precisa. Técnicamente se requiere anticipar las líneas melódicas con la mano izquierda y flexibilizar la muñeca y los dedos de la mano derecha.

Amplia gama de efectos sonoros y colores, que requieren un refinamiento auditivo y artístico en el uso de los pedales del piano, manejo de la amplitud y velocidad del vibrato y puntos de contacto en el violín (*sultasto*, aproximación hacia el puente y ángulos del arco). En síntesis, estos comportamientos en cada obra conllevan un volumen de información abundante que debe ser procesado en tiempo rápido, lo cual exige un nivel profesional del instrumentista.

Para el violín, además de las anteriores consideraciones, es demandante, en especial por su papel protagónico, la presencia frecuente de frases completas en armónicos

(sencillos y dobles¹⁵), dobles cuerdas¹⁶, pizzicatos (incluso de mano izquierda), cambios abruptos de registro y cambios súbitos entre indicaciones de pizzicato y arco, fragmentos escalísticos rápidos, adornos, figuraciones tipo cadenza, el uso de intervalos perfectos (octavas, cuartas y quintas justas)¹⁷, y diferentes tipos de golpes de arco.

En el piano, en particular, resulta exigente, además, por la frecuencia de acordes abiertos con extensiones de novena y décima, su protagonismo en la construcción de sonoridades atmosféricas, de exploración tímbrica, el abordaje de una armonía cambiante, dinámica, que explora ejes armónicos diversos y sonoridades como las ya mencionadas¹⁸.

.....
15. Los armónicos también representan un desafío técnico, pues muchas veces vienen en notas muy cortas o en armónicos dobles, hecho que demanda una precisión total del intérprete para que se logre comunicar el texto con claridad.

16. El manejo de las dobles cuerdas es innovador, por cuanto se pretende traducir al violín pasajes de paralelismos comúnmente usados en el piano y que son típicos del lenguaje impresionista.

17. El uso de intervalos perfectos supone que el violinista encuentre el balance apropiado de la mano izquierda para poder lograr no solo la afinación del intervalo o el acorde como tal, sino también, que esté ubicado en el contexto armónico que el piano ofrece (Rohde, 2017).

18. Lo observado en las sonatas, en relación con el piano, contrasta con las conclusiones de Duque (1980), lo cual puede estar indicando diferentes niveles de exigencia para el instrumento en sus obras. “La ejecución de los Trozos no ofrece problemas serios de carácter técnico. [...] Sin embargo, existen problemas de digitación que obedecen a la proximidad de las diversas notas de los

Finalmente, cabe destacar que si bien se ha señalado el protagonismo melódico del violín, también es importante su rol armónico, y el piano tampoco se limita a ser un piso armónico o contrapuntístico, del diálogo continuo entre ambos instrumentos deviene su fusión, en la búsqueda de un solo instrumento; por tal razón, se encuentran desafíos expresivos y técnicos que surcan un camino a los intérpretes, guiándolos a experimentar con colores sonoros¹⁹, contrastes de *tempo* y dinámicos, y articulaciones que transmitan un mensaje musical coherente y expresivo. En tal sentido, es evidente que, si bien el maestro marca dinámicas y articulaciones, incluso en la parte de violín, en el momento que los requiere, existen muchos lugares en la obra que llaman al contraste, a pesar de que no se haya escrito ninguna indicación, por lo que se deduce que el compositor aboga por un criterio formado de los intérpretes, en términos de Hill (2011), aquellos que asumen la interpretación como “el arte de leer entre líneas” (p. 158).

acordes. Por lo tanto, se dan muchos casos de cruce de dedos que dificultan mantener un movimiento rápido. Esta misma agrupación cerrada de acordes hace que la actividad musical se concentre en la extensión media del teclado, sin que se llegue a explotar el contraste de colores que le son propios al instrumento” (p. 61).

.....

19. La búsqueda de colores en el violín se define con el uso de *vibrato*, los diferentes puntos del arco y de contacto con las cuerdas; la música de Uribe Holguín invita a que el violinista explore sus cualidades sonoras a través de estos recursos (Potter, 2017).

Conclusiones



Equipo e invitados del proyecto Guillermo Uribe Holguín: Primera fila, de der. a izq., Ana María Orduz Espinal (pianista-investigadora), Leslye Wander Berrío Cano (pianista invitado), Camilo José Trujillo Escobar (violinista invitado), Ana María Trujillo Escobar (violinista-investigadora) Manuel López Marín (violinista invitado). Segunda fila, de der. a izq., Luis Jaime Ángel Montoya (ingeniero de grabación), Carlos Eduardo Duque Vélez (asistente de grabación), Gustavo Adolfo López Gil (músico-investigador), Gerson Céspedes Culman (pianista invitado).

A modo de cierre, se recogen en este punto algunos elementos para responder a la pregunta sobre qué y por qué puede decirse que Uribe Holguín aporta a las nuevas generaciones de músicos del país. En tal sentido, y de acuerdo con los intérpretes invitados²⁰, en lo concerniente al violín, estas sonatas son obras con las cuales se puede trabajar muy bien en el instrumento, tanto la técnica como la musicalidad. Exploran una variedad de recursos: armónicos, dobles cuerdas, grandes cambios de tempo que desembocan en cambios de color en el instrumento, también una gran variedad de matices y texturas (*Sonata n.º 4*) (Camilo Trujillo, 2021).

En los programas de música de cámara de las universidades es escaso el repertorio de compositores colombianos, y este tipo de obras, a este nivel técnico y artístico, cumple a cabalidad dichos estándares; demuestran un trabajo compositivo dedicado, estudiado, de muchos referentes: un músico con gran talento y mucho conocimiento (*Sonata n.º 2*) (Manuel López, 2021).

.....
20. Músicos invitados al proyecto como intérpretes: Camilo José Trujillo Escobar (violinista, entrevista personal, Medellín, 12 de agosto del 2021), Manuel López Marín (violinista, entrevista personal, Medellín, 13 de agosto del 2021), Leslye Wander Berrío Cano (pianista, entrevista personal, Medellín, 12 de agosto del 2021), Gerson Céspedes Culman (pianista, entrevista personal, Medellín, 13 de agosto del 2021) y Carlos Eduardo Betancur Bustamante (pianista, entrevista personal, Medellín, diciembre del 2021).

Desde el punto de vista pianístico, es una obra que conlleva una reflexión, plantea retos de cómo tocarla, para que el mensaje sea claro. Se equipara al repertorio clásico de los conservatorios empleado para desarrollar una buena técnica, encara todo ese tipo de retos (*Sonata n.º 2*) (Gerson Céspedes, 2021).

En general, es una música que contribuye a desarrollar en el instrumentista competencias musicales de alto nivel técnico e interpretativo, no es predecible, requiere de una atención constante para lograr un ensamble consolidado, tiene sus grados de dificultad bastante altos, prepara al intérprete a una música no tan usual (*Sonata n.º 4*) (Leslye Berrío y Camilo Trujillo, 2021).

De la *Sonata n.º 7* se dice lo siguiente: es una pieza muy bien escrita para el instrumento, es idiomática, tiene la manera como se distribuyen las notas, las voces se entienden, logra las sonoridades que uno quisiera explorar (la misma escritura da muchas pistas porque se aliviana la textura, la manera como se espacian las líneas). Aunque presenta muchas décimas y notas en el centro, para mi mano funcionan, y no son rápidas. Creo que es una obra que aporta, más que por su innovación, por lo que representa un trabajo con calidad; es una música muy bien realizada, un trabajo claramente cuidadoso, con un resultado sonoro muy bonito, aunque no es amigable para escuchar de primera vez, o sea, no es la música que más fácil se capte (Carlos Betancur, 2021).

En síntesis, Guillermo Uribe Holguín con sus sonatas para violín y piano sienta un precedente difícil de emular, aún hoy en día, en el repertorio musical colombiano para dicho formato. Esta premisa se basa no solo en la cantidad (siete sonatas, además de dos *suites* para violín y piano), sino también en los aspectos formales, estructurales y de tratamiento de los instrumentos percibidos en el análisis realizado. El diálogo entre el violín y el piano es una característica constante que identifica todas sus sonatas. Las líneas melódicas, que en un principio parecen fragmentadas, coinciden en el tejido musical que se desarrolla entre los dos instrumentos, mediante una riqueza motivica que Uribe Holguín supo aprovechar, utilizando técnicas de variación como la fragmentación, imitación, aumentación y disminución, variaciones rítmicas, armónicas y melódicas. Sus sonatas se convierten entonces en una especie de rompecabezas en el que cada pieza es como un crisol que conjuga una diversidad de elementos para crear una unidad de ambos instrumentos.

Todos los investigadores que han estudiado la obra de Uribe Holguín coinciden en su gran dimensión, en la pertinencia e importancia de esta, y en la necesidad de editarla y divulgarla. Los comentarios son elocuentes: “Como sinfonista, no existe entre sus contemporáneos de las Américas otro que posea, como él, el equilibrio sonoro y la consistencia de las ideas” (Rendón, 1975b, p. 5). “Uribe Holguín es considerado como

una de las figuras más importantes en la historia de la música colombiana. El vasto número de sus composiciones no halla paralelo entre sus coetáneos latinoamericanos” (Duque, 1980, p. 11). No obstante, de acuerdo con Tribiño (2011), resulta paradójico que cien años después de sus propósitos y logros frente a la orquesta, el Conservatorio, la transformación de las bandas de música, el establecimiento de un modelo pedagógico de enseñanza formal de la música y, al margen de posibles aciertos y errores, sus posturas no exentas de contradicciones, “se esté editando hasta ahora la primera partitura de una sinfonía de quien fuera el iniciador de todos estos procesos en el país” (p. 46).

Aunque en Colombia hoy en día existe mayor motivación por estudiar la música de los compositores nacionales, los proyectos de esta naturaleza aún son escasos; por tal razón, se espera que el análisis de las sonatas para violín y piano de Uribe Holguín, su edición, interpretación y grabación, sea un aporte a la investigación y divulgación del patrimonio musical en Colombia. No se trata, como se ha dicho, de darle voz al maestro, su voz resuena en su gestión y en sus creaciones artísticas; es un asunto de hacerla visible y encontrar la pertinencia para el momento actual.

Finalmente, en relación con el posible estigma frente a su música, que Vaughan (2015) encara en forma directa al referirse al apelativo de “horrible Holguín” (p. 91),

cabe reiterar lo señalado en el contexto cultural del país sobre el legado del lirismo italiano, gusto que el compositor se había propuesto “refinar”. El mismo Vaughan (2015) da pistas al mencionar algunas características de la producción temprana y el distanciamiento que pudo haber generado en un público “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 instrumental” (p. 23). A partir del presente estudio, se agregaría, la animadversión acarreada por algunos de sus procedimientos, por el manejo de las contradicciones del momento, y, basados en el volumen, la dimensión y las características de sus composiciones, aunque resulte un poco atrevido afirmarlo, la que pudo generarse por no contar con pares para un diálogo en igualdad de condiciones (salvo unas pocas excepciones). No obstante, para el momento actual, en gran medida es algo simple: “Un pre-juicio”, que se ha mantenido por varias generaciones de músicos por falta del conocimiento profundo de toda su obra musical.



Fotografías del proceso de grabación. Teatro Camilo Torres, Facultad de Artes
Universidad de Antioquia. Fotógrafo Paulo Mier. Archivo del proyecto.





Referencias

- Caro Mendoza, M. H. (1970). Guillermo Uribe Holguín. *Revista de la Dirección de Divulgación Cultural*, 5, 117-146.
- Castro, P. D. (2021). Breve introducción a “Vida de un músico colombiano” de Guillermo Uribe Holguín: Deseos cosmopolitas y conflicto bipartidista. En *Vida de un Músico Colombiano* (pp. 19-34).
- Copland, A. (1942). Composers of South America. *Modern Music*, 18(2), 75-85.
- Cortés P., J. (2004). *La música nacional popular colombiana en la colección de Mundo al día*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos.
- Duarte, J. y Neira, J. (2000). Guillermo Uribe Holguín: El visionario pedagogo. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 37(53).
- Duque, E. (1980). *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 Trozos en el sentimiento popular*. Instituto Caro y Cuervo. Imprenta Patriótica.
- Duque, E. (1986). *Guillermo Uribe Holguín-músico*. Escala, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional (1).

- Duque, E. (1999). Guillermo Uribe Holguín: Creador del Conservatorio y de la Sinfónica Nacional. *Revista Credencial Historia*, n.o 120.
- Duque, E. (26 de abril de 2015). *Guillermo Uribe Holguín. Compositores Colombianos*. Ellie Anne Duque y Jaime Cortés, eds. <http://facartes.unal.edu.co/compositores/>.
- Flórez, C. C. (2020). Luis Miguel de Zulategui: 1920-1970. Un legado colombo-español evocado desde su archivo musical. *Luciernaga: Revista Virtual, Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid*, 12(23). <https://onx.la/aac8d>.
- Gil A., F. (2000). Poéticas musicales en el siglo XX. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, 48 (147), 117-143. <https://rb.gy/dh6qfj>.
- Gil, A. F. (2009). *Congresos Nacionales de Música 1936-1937: Música, cultura y pensamiento* (Vol. 1). Fondo Editorial Conservatorio del Tolima.
- Gómez, C. J. (2015). Prácticas musicales durante el proceso de urbanización en Bogotá (Colombia), 1900-1940. *Historelo. Revista de Historia Regional y Local*, 7(14), 2015.
- González, B. H. (2021). *Análisis formal y estilístico de las sonatas para violín y piano de los compositores Eustasio Rosales, Santos Cifuentes y Luis Miguel de Zulategui*. Medellín: inédito.
- Hill, P. (2011). De la partitura al sonido. En Rink (Ed.), *La interpretación musical* (pp. 155 -171). Alianza Editorial.

- Moltó, D. J. (2017). El análisis del intérprete o el artista intuitivamente informado. *Musicología tic's*, 17, 103-123. <https://onx.la/99a04>.
- Montaña R., J., Rodríguez V., D. y Mejía, P. (2018). *Edición crítica de la Sonata para violín y piano en Re mayor de Luis Carlos Figueroa*. dgp Editores.
- Olave Soler, S. (2017). Guillermo Uribe Holguín: Su estética a través de los “Tres Ballets Criollos” Op. 78 o Cómo se funde lo tradicional con lo académico. En F. Castillo, (Ed.), *Encuentro de experiencias y prácticas del análisis musical* (pp. 95-114). Bogotá, agosto de 2016. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Perdomo, E. J. (1975). *Historia de la música en Colombia*. (4.a ed.).Editorial abc.
- Potter, T. (2017, junio). A tone of contention. *The Stradd*.
- Ramírez, C. J. (2018). La música de Luis Carlos Figueroa (Colombia). Programa de mano. En *Retratos de un compositor*. Banco de la República, Biblioteca virtual. <https://onx.la/89fc2>
- Rendón, G. G. (1975a). Maestro de la música: Guillermo Uribe Holguín (1880-1971). *Música*, 50, 2-16.
- Rendón, G. G. (1975b). Maestro de la música: Guillermo Uribe Holguín (1880-1971). En *Música*, 51, 2-21.

- Rink, J. (2018). The work of the performer. P. De Assis (Ed.), *Virtual works—actual Things: Essays in music ontology* (pp. 89-114). Leuven University Press. <https://onx.la/487ab>.
- Rohde, H. (2017). How to balance the left-hand when playing chords and double stops. *The Strade*, <https://onx.la/fc244>.
- Sánchez S., S. (2013). *El impresionismo musical y su relación con los aspectos del lenguaje armónico y melódico en la obra de Guillermo Uribe Holguín*. Medellín: Universidad EAFIT, tesis de maestría en música.
- Slominsky, N. (1939). The Colombian composer: His status today. *Musical América*. 59(3), 116. *The Archives of Eustasio Rosales* (sin fecha). <https://eustasiorosales.com/>
- Town Hall (1938). *Violin recital. New York: Town Hall, November 30th*. [programa de mano].
- Tribiño, M. J. (2011). Sinfonía n.º 2 “Del terruño” de Guillermo Uribe Holguín, edición de la partitura (monografía Maestría en Dirección Orquestal). Universidad Eafit..
- Trujillo, A. (2011). *Colombian Nationalism: Four Musical Perspectives for Violin and Piano* (tesis de maestría), Memphis, Estados Unidos.
- Uribe, H. G. (1941). *Vida de un músico colombiano*. Voluntad.

University of Texas (1951). *Latin-American Fine Arts Festival*. Austin: The University of Texas, Institute of Latin-American Studies and The College of Fine Arts, June 17th. [programa de mano].

Vaughan, C. (2015). *Los poemas sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)* (tesis de maestría), Universidad Nacional de Colombia.

Los autores

Ana María Trujillo Escobar. dma Violin Performance, énfasis en Pedagogía Suzuki por la Universidad de Memphis. Actualmente se desempeña como profesora de Violín en la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia) y Concertino de la Orquesta Sinfónica de esta institución. Ha pertenecido además a las Orquestas Filarmónica de Bogotá, Filarmónica de Medellín y Sinfónica de Memphis. Con el formato de violín y piano se ha presentado en diferentes salas de Colombia junto a las pianistas Ana María Orduz y Teresita Gómez. Correo electrónico: ana.trujillo@udea.edu.co.

Ana María Orduz Espinal. Pregrado summa cum laude en la Universidad de Memphis (Estados Unidos), maestría y doctorado en la Universidad de Iowa (Estados Unidos). Actualmente es profesora asociada de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Es fundadora y co-directora del Piano Festival of the Americas, fundadora y directora de la Fundación Pianissimo, y Artista Yamaha desde 2017. Se ha presentado en el Carnegie Hall de Nueva York y en diferentes festivales de Europa, Asia y América. Es activa compañera de música de cámara y ha grabado tres trabajos discográficos. Correo electrónico: ana.orduz@udea.edu.co.

Gustavo Adolfo López Gil. Especialista en Educación en Artes y Folclor por la Universidad El Bosque (Bogotá, Colombia). Docente de cátedra e investigador adscrito al grupo Musicales Regionales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Formador musical, director y arreglista de agrupaciones vocales e instrumentales, coautor de artículos, discos, audiovisuales y libros de investigación sobre prácticas musicales de Colombia. Correo electrónico: galogil58@gmail.com.

El presente texto ofrece una síntesis de los hallazgos del proyecto Ciclo de Sonatas para violín y piano de Guillermo Uribe Holguín: discusión estilística y propuesta interpretativa, avalado por el Comité para el Desarrollo de la Investigación - CODI de la Universidad de Antioquia. A partir de dicho ciclo, se discute la pertinencia y el aporte de la obra creativa del compositor para las generaciones actuales de músicos y para el medio cultural artístico en general. En consecuencia, el análisis se centra en el estudio musicológico de las sonatas, pero teje de manera sintética información biográfica, elementos contextuales sobre el momento histórico que vivió el compositor, algunas perspectivas de su obra en general y, como una gran primicia, pone a disposición de los lectores la versión musical de las obras.



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Facultad de Artes

