



(pensamiento)

(pensamiento), (palabra)... Y obra



*Guillermo Uribe Holguín:
sonatas para violín y piano
Aproximación musicológica*

Ana María Trujillo Escobar *

Ana María Orduz Espinal **

Gustavo Adolfo López Gil ***

* 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. ana.trujillo@udea.edu.co. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3390-8077>

** 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 en Medellín, Colombia. ana.orduz@udea.edu.co. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0321-3277>

*** 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. gustavo.lopez@udea.edu.co. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3459-353X>

Resumen

Este artículo discute la pertinencia y el aporte de la obra creativa del compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) para las generaciones actuales de músicos y para el medio cultural artístico en general. El análisis se centra en el estudio musicológico de sus sonatas para violín y piano, pero teje elementos contextuales sobre el momento histórico en el que vivió, así como algunas perspectivas teóricas que emergen al abordar este tipo de iniciativas, puesto que se trata de una reflexión producto de un proyecto de investigación-creación denominado *Ciclo de Sonatas para violín y piano de Guillermo Uribe Holguín: discusión estilística y propuesta interpretativa*¹.

Palabras clave: sonatas para violín y piano; Guillermo Uribe Holguín; música académica colombiana

Guillermo Uribe Holguín: Sonatas for Violin and Piano. Musicological Approach

Abstract

This paper discusses the relevance and contribution of the creative work of composer Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) and is dedicated to the current generation of musicians and the artistic environment par excellence. The analysis focuses on the musicological study of his sonatas for violin and piano, but weaves in contextual elements of the historical moment in which he lived, as well as some theoretical perspectives that emerge when facing this type of initiative, since it is a reflective work brought about by the creative research project, *Cycle of Sonatas for Violin and Piano by Guillermo Uribe Holguín: A Stylistic Discussion and an Interpretative Proposal*.

Keywords: sonatas for violin and piano; Guillermo Uribe Holguín; Colombian academic music.

Guillermo Uribe Holguín. Sonatas para violino e piano. Abordagem musicológica

Resumo

Este artigo discute a pertinência e o aporte da obra criativa do compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) para as gerações atuais de músicos e para o meio cultural artístico. A análise se centra no estudo musicológico de suas sonatas para violino e piano, mas tece elementos contextuais do momento histórico que ele viveu, assim como algumas perspectivas teóricas que emergem ao encarar este tipo de iniciativas, levando em conta que se trata de uma reflexão produto de um projeto de pesquisa criação, denominado *Ciclo de Sonatas para violino e piano de Guillermo Uribe Holguín: discussão estilística e proposta interpretativa*.

Palavras chave: sonatas para violino e piano; Guillermo Uribe Holguín; música académica colombiana.

1 El proyecto "Ciclo de Sonatas para violín y piano de Guillermo Uribe Holguín: discusión estilística y propuesta interpretativa" recibió el apoyo del Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI) de la Universidad de Antioquia, en su convocatoria temática de 2018. Su propósito fue indagar sobre la música de cámara de este compositor a partir de sus sonatas para violín y piano, y, en tal sentido, analizar sus características musicológicas y relevancia para la historia de la música en Colombia, poniendo en evidencia su estilo compositivo y el manejo de los instrumentos en cuestión (violín y piano). Dicho proyecto fue desarrollado por los autores de este artículo.



La obra se analiza por lo que ella
es en el momento histórico, no por lo que
deseamos que ahora sea.

RENDÓN, 1975B.

Introducción

Infelizmente, la obra del compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), en particular su repertorio de cámara, ha sido poco interpretada y gran parte de ella se encuentra todavía sin publicar. En los trabajos existentes sobre el maestro se observa un marcado enfoque hacia su trascendencia como compositor y su papel como gestor y pedagogo; al respecto pueden confrontarse, entre otros, Slominsky (1939), Copland (1942), Otto de Greiff (1960; 1971), Caro Mendoza (1970), Perdomo (1975), Duque (1999; 2015), y Duarte y Neira (2000).

Entre las investigaciones pioneras desde el punto de vista estructural sonoro, están las del compositor Guillermo Rendón y la musicóloga Ellie Anne Duque. Rendón (1975a;1975b) es autor de un artículo publicado en los boletines n.ºs 50 y 51 de Casa de las Américas, en gran parte concebido a manera de conversación con Uribe Holguín, en el cual incluye detalles biográficos del compositor, del estilo en sus obras, y analiza armónicamente fragmentos de una serie de piezas para piano llamada *Impresiones*. Duque escribió como tesis de maestría el libro *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular*, que fue publicado en 1980 por el Patronato de Artes y Ciencias de Bogotá. En el segundo capítulo de este libro la autora analiza en detalle, y desde diversos elementos históricos y musicales, estas *piezas de carácter* para piano.

Recientemente se advierte una mayor preocupación por el análisis musicológico, como se puede observar en una serie de trabajos de posgrado que abordan parte de la producción del compositor. Es el caso de Trujillo (2011), quien trabaja el dilema universalismo-nacionalismo en Uribe Holguín, a partir de la *Sonata* n.º 1 para violín y piano, y rastrea la influencia nacionalista del compositor en esta obra. Vaughan (2015), centra su análisis en los poemas sinfónicos e insiste en el vacío analítico con respecto a su obra tardía. Sánchez (2013), analiza la música solista y de cámara de Uribe Holguín (no incluye las sonatas para violín y piano), abordando en profundidad, desde el componente estructural sonoro, la impronta del impresionismo en dicha producción. Olave (2017), en su estudio 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.

No obstante, por la cantidad y la dimensión de su obra, es un hecho que aún queda bastante por explorar en la producción de Uribe Holguín y para llenar el vacío que existe en cuanto a la escasa interpretación de sus obras. A nuestro juicio, la reivindicación de su legado en la actualidad, obras en su mayoría con más de medio siglo de haber sido creadas, pasa por discusiones en torno al patrimonio y la relación entre arte, investigación y música. Al mismo tiempo, implica superar las estigmatizaciones en torno a ella, y develar, en términos prácticos, su valor artístico y pedagógico, a la vez que su pertinencia para las nuevas generaciones de músicos.

El término *patrimonio* en la actualidad está dotado de una connotación cada vez más normativa y jurídica por su institucionalización en ámbitos locales, regionales y globales, la cual surge desde organismos internacionales — principalmente la Unesco— hasta nacionales, departamentales y municipales. Desde tal perspectiva se conceptualiza y legisla en torno a este.

Adicionalmente, es necesario reconocer que existen serios cuestionamientos sobre las dinámicas de patrimonialización y sus implicaciones, pues, como lo expresan Villaseñor y Zolla (2012), lejos de ser prácticas políticamente inocuas, “tienen el efecto de situar a éstas [manifestaciones de patrimonio inmaterial] dentro de otros discursos y formas de representación, asignándoles nuevas significaciones y valores, y jerarquizándolas de acuerdo con criterios distintos a los que tienen en el ámbito local” (p. 80).

Quizá esta óptica normativa o jurídica nos ha hecho olvidar que, como se puede advertir en Perry (2014), “salvaguardar, preservar, conservar y guardar son prácticas que tienen un largo trayecto” (pp. 22-23), y cada cultura, en un momento histórico determinado, toma estas decisiones según los criterios que considera pertinentes, incluyendo no solo las acciones anteriores, sino también el acto de olvidar desde el punto de vista institucional.

En consonancia con este último enfoque, más allá de una patrimonialización, desde la óptica normativa y legal en relación con la obra de Uribe Holguín y de todos los compositores colombianos, este texto propone una conexión con la concepción de legado, del conocimiento de la historia cultural-musical propia como punto de partida para entender el presente y dimensionar el porvenir. Entonces, parafraseando a Perry (2014), no se trata de darle voz al maestro Uribe, él la tiene, y esta resuena en su gestión

y en su obra artística; es cuestión de hacerla visible para un momento y un contexto histórico diferente. En otras palabras, se trata de “entender el patrimonio inmaterial como algo vivo, que cambia, que se readapta y [...] que sirve para que las personas encuentren sentido en su pasado y su presente para construir un futuro diferente” (p. 25).

La *investigación-creación*, *investigación en el arte* o *investigación artística* son categorías que bien podrían sustentarse por separado, pero aquí se asumen como matices de un debate relativamente reciente, en el cual se posiciona el arte como productor de nuevo conocimiento, objetivo fundamental de la investigación en ciencias, pero que le ha sido cuestionado, negado, e incluso vetado al campo artístico. Parte de esta problemática se vincula con la especialización del campo de la música erudita o académica occidental creada a fines del siglo XIX y comienzos del XX, que devino en la separación entre el músico compositor y el intérprete. En el nuevo siglo, la composición se convertiría en la única opción para hablar de verdadera creación; los intérpretes se limitaron, incluso con orgullo, a la objetividad de la notación, “y trasladar al público la idea del compositor se convirtió en el eje [de su] código deontológico” (Chiantore, 2014, p. 11). Adicionalmente, estas especializaciones se elevaron a la dimensión de la genialidad, e invisibilizaron el papel de la exploración, de la creatividad, de la producción sistemática, de la investigación en el arte.

En contraposición a este paradigma se constituye un movimiento que llama la atención con respecto a la interpretación musical y su dimensión. Por un lado, de acuerdo con Rink (2018), se sitúa su naturaleza efímera, de semánticas diversas que hacen del acontecer musical una narrativa personal tanto para el intérprete como para el oyente. Es decir, la interpretación musical habita un espacio-tiempo de múltiples dimensiones que permiten al músico ejecutante, desde su acto de aprehender, narrar la música del compositor, moverse consciente e inconscientemente a través de estructuras cognitivas que se construyen desde la memoria visual, auditiva, kinestésica, conceptual y desde lo emocional. Por otro lado, a estos elementos se suman otras condiciones que inciden directamente en la interpretación y la percepción del oyente, como lo son el espacio donde se lleva a cabo la intervención musical, las propiedades del instrumento, hasta características más subjetivas, como la apariencia física del intérprete o su concepción de la interpretación. En concreto, se trata de múltiples y complejos aspectos que se gestan en todo el

recorrido de la preparación de una obra, desde los ensayos hasta su presentación en concierto o grabación.

En tal sentido, el estudio musical, reducido al simple análisis teórico-armónico de la partitura, que surge en el siglo XIX y pasa por teóricos y compositores tales como Schenker, Cone, Meyer, Stein, Berry y Narmour, no comprende en su totalidad el complejo mundo del intérprete, quien, desde su trabajo intelectual e intuitivo a la hora de tocar, se ubica en un tiempo donde, además del análisis y de las estructuras estáticas, intervienen también las percepciones sensoriales y emotivas. Por esta razón, se sugiere que el análisis de la partitura sirva como una fuente de explicación e información en los primeros estadios de preparación de la obra (Moltó, 2017), pero no la única.²

Nace entonces una nueva disciplina de la interpretación musical que se separa del enfoque señalado, a partir de la discusión que se empieza a generar con los escritos de Cook, Rink, Brendel y Goldovitch, entre otros. Se busca entonces incluir a los intérpretes, quienes a lo largo de los tiempos han estado muy ocupados practicando y tocando música; la reflexión sobre su propio acto de re-crear el discurso musical, desde el punto de vista cognitivo, autoetnográfico o fenomenológico les ha permitido explicar su tarea y, a su vez, entenderla mejor.

A este nuevo enfoque de la interpretación se suma el cambio de paradigma de los antiguos conservatorios, hacia un marco educativo de programas de profesionalización en el campo de las artes dentro de contextos universitarios, que centra la atención en el concepto de *investigación artística* y su gran potencial. Según Chiantore (2014), una investigación en artes que experimente nuevos caminos puede convertirse en una realidad dinamizadora del panorama musical actual y ofrecerles a los músicos propuestas de futuro antes inimaginables.

En consecuencia, desde la perspectiva de la investigación aplicada, en la medida en que se llega a un resultado teórico-práctico vinculado con la comprensión de la historia de las músicas del país, el proyecto que da origen a este artículo también relaciona dos aspectos complementarios e imprescindibles en la producción de nuevo conocimiento en el campo artístico-instrumental: por una parte, recoge experiencias del tejido propiamente teórico, en cuanto estudio musicológico, y, por otra, da cuenta de un aspecto directamente relacionado con la praxis instrumental, que

toma como punto de partida dicho estudio, y en este caso se concreta en la producción de un material sonoro inédito del compositor Guillermo Uribe Holguín, con el sello de los intérpretes. Es decir, pone en diálogo el análisis formal-estructural y el análisis interpretativo y se reivindican ambos como estrategias pertinentes y complementarias; un proceso de doble vía con la implicación metodológica del contraste permanente entre lo escrito (fidelidad a la partitura original) y sus potencialidades sonoras (posibilidad de interrogar y confrontar lo escrito): el análisis y el ensayo como un solo espacio de laboratorio.

El compositor y su época³

Guillermo Uribe Holguín⁴ (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 país. Inició su formación musical a temprana edad con maestros particulares hasta 1891, cuando ingresó a la Academia Nacional de Música a cursar estudios de armonía (con Santos Cifuentes), contrapunto (con Augusto Azzali) y violín (con Ricardo Figueroa), los cuales pronto aprobó, por lo que fue nombrado profesor de la misma institución, siendo todavía muy joven. En 1903 viajó a Nueva York, donde conoció de primera mano la música de Richard Strauss y Wagner, por la cual sintió gran admiración. En 1905 regresó al país con el empeño de formar una nueva orquesta; y en 1907, becado por la Presidencia de la República (durante el mandato del general Rafael Reyes Prieto), viajó a Europa para continuar sus estudios de violín en la *Schola Cantorum* con Armand Parent y de composición bajo la tutoría de Vincent d'Indy. De este modo, Uribe Holguín conoció el mundo musical europeo e incursionó en el campo de la crítica. Estando en París contrajo matrimonio con la pianista Lucía Gutiérrez, quien falleció a temprana edad; de su matrimonio nacieron cuatro hijos.⁵ A su regreso a Colombia, en 1910, comenzó uno de los principales ejes de trabajo que iba a desarrollar lo largo de veinticinco años: su esfuerzo de gestión pedagógica y musical al frente de la Academia Nacional de Música —que luego sería el Conservatorio— y la dirección general de la Orquesta Sinfónica Nacional. Este periodo, lleno de altibajos por las contradicciones propias del contexto socio-cultural del momento y por las animadversiones de su

3 Esta reseña, que tiene como propósito presentar de manera general al autor de estas obras musicales, se apoya, fundamentalmente, en la autobiografía del compositor: *Vida de un músico colombiano* (Uribe, 1941).

4 Su nombre completo era José Guillermo Lázaro Uribe Holguín.

5 Elvira, Germán, Ricardo y Lucía Uribe Gutiérrez.

2 Tendencia denominada *textocentrismo* en Moltó (2017).



postura radical frente al arte y su pertenencia a los círculos del poder en Colombia, le depararía grandes retos. En 1935, a partir de su renuncia al Conservatorio y a la Orquesta, si bien Uribe Holguín tuvo cierta participación en la actividad musical como figura pública, como director y compositor, esta se percibe, a juicio de algunos investigadores, como algo marginal. Duque (1980) resume este periodo en los siguientes términos: “La holgada situación económica de la cual gozó el compositor, le permitió recluirse [...], y consagrarse a su familia, a los negocios cafeteros, y a su ocupación favorita: el arte de la composición musical” (p. 11).

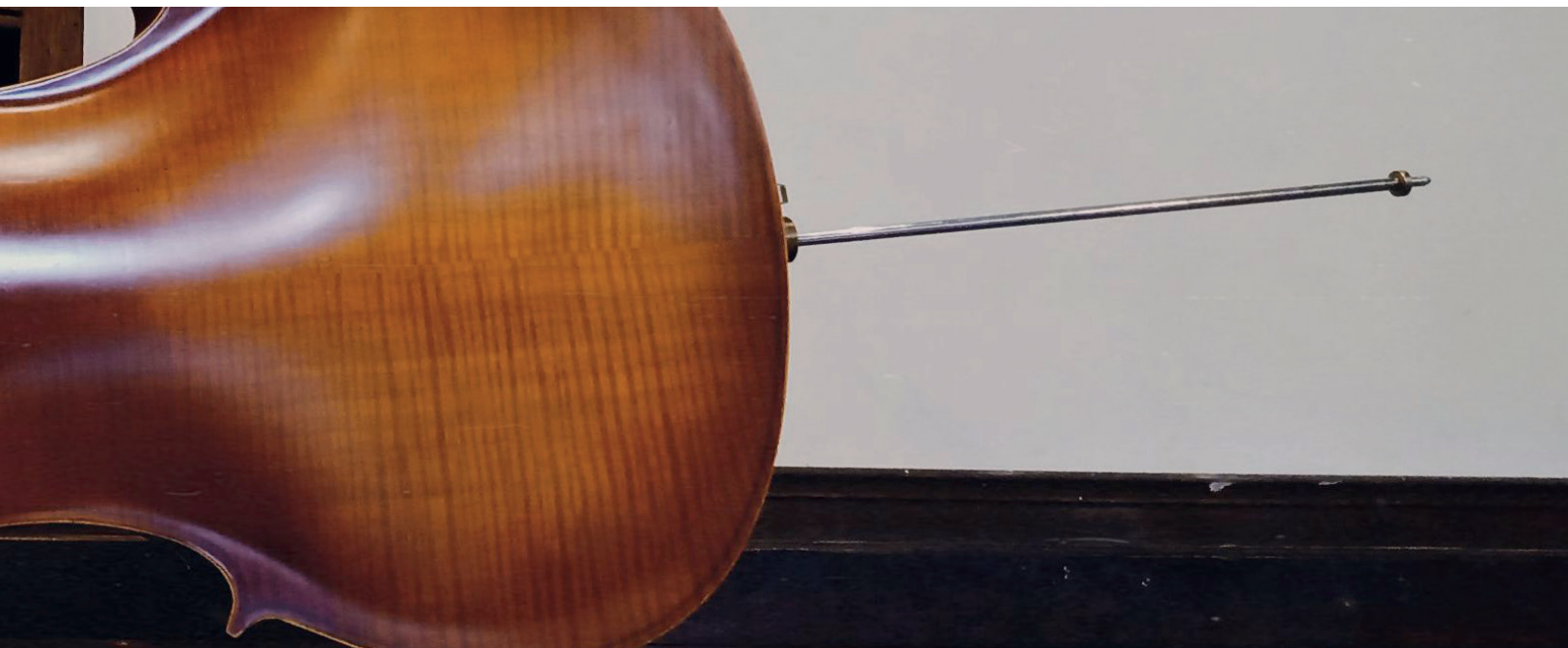
La gestión de Uribe Holguín y las situaciones conflictivas que debió enfrentar en su ejercicio profesional como músico se ubican en un contexto complejo de cambio de siglo en Colombia, bajo el lastre de la guerra de los Mil Días, la pérdida de Panamá, la Primera Guerra Mundial, la guerra con Perú, la 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; estas son dinámicas socioculturales que ilustran el marco de complejidad señalado.

En las primeras décadas del siglo xx Bogotá, y el país en general, experimentaba, además de los cambios demográficos, de infraestructura o de servicios, una serie de innovaciones en torno a la producción, la circulación y el disfrute de la música (espacios, escenarios y condiciones

técnicas: retretas, cafés, salones de baile, teatros, la zarzuela, la ópera, el cine, el disco y la radio). Dichas transformaciones condujeron a Bogotá “de un modelo de ciudad aldea a otro de ciudad moderna” (Uribe, citado por 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 visos democráticos y modernizadores, pero con la carga de intolerancias y vicios hegemónicos en el ejercicio de la política. 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 dictaban los centros de poder.

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” (cultura propiamente para ellos) y “expresiones menores”, folclóricas-artesanales y el movimiento en torno a una música nacional que emergía, se sitúa el proyecto artístico musical de Guillermo Uribe Holguín. Todas estas situaciones contribuyeron, además, a la explicación de sus decisiones. Según Castro (2021), “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” (p. 20).



De ahí su idea de “refinar” el gusto musical de la capital, dominado a comienzos del siglo xx por la herencia decimonónica de la estética italiana (su ópera) y de la zarzuela, con la consecución de nuevos repertorios, que no es otra cosa que la imposición de su gusto, su admiración por el canon alemán, empeño que le acarrió cierta animadversión ante su postura radical: “No me satisfacía ese miserable repertorio que exhibían de costumbre las compañías italianas que solían venir” (Uribe, 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” (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 multi-forme 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 y 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 lo ha hecho—. El mismo compositor deja ver matices y quiebres en sus posiciones a lo largo del tiempo; pero su filiación clara en uno de los enfoques ideológico-culturales puede explicar los conflictos enfrentados, su actuación polémica, y, posiblemente, el distanciamiento ya centenario

frente a su producción musical. “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 pènsum del conservatorio, le valieron fuertes críticas con las que tuvo que lidiar toda su vida” (Castro, 2021, p. 21).

Sus sonatas para violín y piano⁶

El repertorio de obras para violín y piano en Colombia, antes de la composición de 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); estas 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,

6 La *Sonata n.º 1* 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 en Bruselas. Fue publicada por Alphonse Léduc, 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.



porque se desconoce la fecha de la Sonata n.º 7 de Uribe Holguín, posiblemente concebida, de acuerdo con los *opus*, alrededor de 1950.⁷

Análisis musicológico

Se presenta en este apartado una síntesis de las principales características estructurales sonoras en cuanto a comportamientos rítmico-métricos, melódicos, armónicos, formales y técnico-interpretativos, así como los motivos rítmico-melódicos o *leitmotiv* protagónicos de cada movimiento

Sonata n.º 2, op. 16 (1924)

En 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 presenta 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 las características melódicas, el intervalo de segunda descendente funciona como un *leitmotiv* a lo largo de la sonata, presenta registros amplios para el piano y para el violín y una relación 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 motivica 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 clímax 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 las características morfológicas, cabe destacar la presencia de elementos melódicos y rítmicos que aparecen a lo largo de la sonata como *leitmotiv* o material motivico (figura 1). Presenta elementos formales tradicionales de la sonata clásica con variaciones en las estructuras y lógicas armónicas. Es común

7 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 n.º 42 (1932-1933) (*The Archives of Eustasio Rosales*, s. f., <https://eustasiorosales.com/>). Santos Cifuentes (1870-1932), quien fuera el primer profesor de armonía de Uribe Holguín en la Academia Nacional de Música. 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, 1923-), también, como Guillermo Uribe Holguín, realizó estudios en Francia, pero en su caso en la Academia César Franck (Ramírez, 2018).

que el material motivico de secciones morfológicas como la A, la B o los 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.

Denominación	Ubicación	Motivos
Sonata 2, Mov. I, leitmotiv 1.	Mov. I, C. 2; C. 155 y 156 (al cierre). Mov. III, C. 30 y 31.	
Sonata 2, Mov. I, leitmotiv 2.	Mov. II, C. 1 y 2 (Violín).	
Sonata 2, Mov. II, leitmotiv 3.	Mov. II, C. 50 (Violín). Mov. IV, C. 1. (Piano); C. 83 y 84; C. 283 y 284 (Piano).	
Sonata 2, Mov. III, leitmotiv 4	Mov. III, C. 21 (Piano). Mov. IV, C. 123	

Figura 1. Material motivico y leitmotiv de la sonata n.º 2⁸
 Fuente: elaboración propia a partir de las partituras originales.

Como aspectos técnico-interpretativos, el rango dinámico va entre *pp-ff*, donde los *ff* señalan los clímax. 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 clímax *molto vivo* y *forte* se 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.

Sonata n.º 3, op. 25 (1927)

En relación con los aspectos rítmico-métricos, en la *Sonata n.º 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 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. 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 diálogo 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 *cantabile*, 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 diálogo, acompañamiento e imitación constante entre ambos instrumentos (en el cuarto movimiento).

8 Para una mejor comprensión se presentan los motivos musicales dentro de fragmentos más amplios (semifrases o frases), que se han referenciado "Material motivico".

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 (figura 2); estos elementos hacen parte del plan formal de la obra, en función de su coherencia y unidad.

Denominación	Ubicación	Motivos
Sonata 3, leitmotiv 1.	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 style="text-align: center;">Allegro Moderato</p>
Sonata 3, leitmotiv 2.	Mov. I C. 30 (violín). Mov. II C. 56, 80 y 93.	

Figura 2. Material motivico y leitmotiv de la sonata n.o 3
Fuente: elaboración propia a partir de las partituras originales.

Desde el punto de vista técnico interpretativo, la *Sonata n.º 3* presenta un alto grado 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 súbitos de dinámica y el diálogo constante entre los instrumentos con cambios rápidos; todo ello hace que el ensamble sea un reto y que el control y la limpieza sean rigurosos. 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, constituyen desafíos 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 n.º 4, op. 39 (1930)

En cuanto a las características rítmico-métricas de la *Sonata n.º 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 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 existe un 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 de métrica 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 las refuerzan. 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 síncopa producida por silencios en el bajo (generalmente de corchea), también por ligaduras entre pulsos internos y compases.

En general, puede decirse que la *Sonata n.º 4* tiene un mayor trazo melódico, los dos primeros movimientos presentan diseños *cantables*, 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 sus 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-D 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, modo 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 de 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 las 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 macroforma. Asimismo, 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 3).

Denominación	Ubicación	Motivos
Sonata 4, leitmotiv 1.	Mov. I, C. 1 y 2, C. 46 (violín), C. 85 (piano). Mov. IV, C. 126 y 127 (violín).	<p>Moderato</p>
Sonata 4, leitmotiv 2.	Mov. I, C. 25 y 26, C. 66, C. 205 (Violín). Mov. IV, C. 27 y 28 (transformado en violín).	
Sonata 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).	<p>$\text{♩} = 64$ Scherzando</p>
Sonata 4, leitmotiv 4.	Mov. IV, C. 1 (piano), C. 4, C. 63 (violín), C. 66 (piano).	<p>$\text{♩} = 132$ Allegro ritmico</p>

Figura 3. Material motivico y leitmotiv de la Sonata n.º 4
 Fuente: elaboración propia a partir de las partituras 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 n.º 4* es demandante desde el punto de vista técnico e interpretativo, por el uso de registros amplios, las particularidades de cada instrumento, el nivel y el tipo de subdivisiones rítmicas usadas, la diversidad de métricas y las superposiciones empleadas, además del reto que impone para el ensamble la cantidad de citas motivicas y *leitmotiv*. En el violín, es exigente, de manera específica, por su protagonismo melódico, la frecuencia de dobles cuerdas, armónicos en alta velocidad, adornos rápidos, trémolos 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 n.º 5, op. 59 (1928)

En cuanto a los aspectos rítmico-métricos, esta sonata sostiene las mismas métricas durante los movimientos (movimiento I en 3/4, II, en 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 sonata y una marcada subdivisión del pulso en tresillo como recurso común.

En su diseño melódico se destacan la apoyatura o suspensión (2-1, 4-3, entre otras) como estrategia de expresividad y 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 2ª y 7ª). 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 se desarrolla en general 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.

Como 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 primero y 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*. Además, 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 el 133 del cuarto, entre otros) (figura 4). 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).


Denominación	Ubicación	Motivos
Sonata 5, tema 1 (leitmotiv).	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>The image shows a musical score for the first theme of Sonata n.º 5, marked 'Allegretto'. It features two staves: Violin and Piano. The Violin part has a treble clef and a key signature of three flats. The Piano part has a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The tempo 'Allegretto' is indicated at the top.</p>

Figura 4. Material motivico y leitmotiv de la Sonata n.º 5
Fuente: elaboración propia a partir de las partituras originales.

En cuanto a los comportamientos técnico-interpretativos, es una sonata idiomática para el piano con unas excepciones en las que hay aperturas de novena y décima en ambas manos, es exigente desde el punto de vista técnico por su textura compleja y la subdivisión rítmica densa, especialmente en el cuarto 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 exhibe saltos abruptos; en general, este instrumento es protagonista en la construcción melódica, el piano a veces dialoga y muchas otras, acompaña. El rango dinámico de esta sonata va desde *pp* hasta *ff*, con varios cambios repentinos; los movimientos finalizan todos en piano.

Sonata n.º 6, op. 75 (1939)

Con respecto a los comportamientos rítmico- métricos de la *Sonata n.º 6*, con excepción del tercer movimiento que mantiene la misma métrica, los demás 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 no con 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 *cantables* (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, que 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, les sigue otro por grado conjunto.

Desde el punto de vista armónico, los diferentes movimientos de la *Sonata n.º 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.

Presenta una forma sonata 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 (figura 5). 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 se alargó de 7 a 21 compases) frente a una B2 corta (que se disminuyó de 14 a 4 compases); y finalmente, se corrobora cierta tendencia anticlimática en el cierre de los tres primeros movimientos en piano, mientras el último cierra con clímax en un fortísimo, lo cual es poco frecuente.

Denominación	Ubicación	Motivos
Sonata 6, leitmotiv 1.	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).	
Sonata 6, leitmotiv 2.	Mov. I, C. 66 (Violín), C. 72 (piano). Mov. II, C. 1 (como motivo rítmico).	

Figura 5. Material motivico y leitmotiv de la Sonata n.º 6
 Fuente: elaboración propia a partir de las partituras originales.

Constituyen retos en esta *Sonata n.º 6*, en términos interpretativos y del ensamble, los cambios y alternancias de métricas, de armaduras, de alteraciones; los saltos y contrastes entre movimientos por grado conjunto y por arpegios 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 n.º 7, op. 91 (ca. 1950)

En cuanto a las características rítmico-métricas, la *Sonata n.º 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 aparece también de manera recurrente el quintillo y el saltillo; el septillo solo emerge en el segundo movimiento. En general se observa una rítmica intensa y densa, intensa por la cantidad de patrones rítmicos en los que subdivide el pulso, y densa por la rapidez, alternancia y superposición de estos diseños, con poco uso de silencios y con movimiento contante. Se observa el uso de la síncopa 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 cuarta. Además, se mueve en poco tiempo en registros muy amplios, y emplea figuraciones que saltan entre notas cordales *cuasi* arpegios. De todas formas, usa bordaduras completas e incompletas y diseños por grado conjunto.

Desde el punto de vista armónico, explora la mixtura modal en todos los movimientos y se observa el modo mayor y menor, a veces modal y 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.






Denominación	Ubicación	Motivos
Sonata 7, leitmotiv 1.	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).	
Sonata 7, leitmotiv 2.	Mov. I, C. 45 (piano). Mov. IV, C. 14 y C.21 (piano).	
Sonata 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).	

Figura 6. Material motivico y leitmotiv de la Sonata n.º 7
 Fuente: elaboración propia a partir de las partituras originales.

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

Síntesis de características estructurales sonoras de las sonatas⁹

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 destacan la exploración de la 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 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 simples.¹⁰

Como trazos generales de las melodías de las sonatas de Uribe Holguín, se destaca la prevalencia de fragmentos escalísticos y material sonoro que exploran la modalidad y la pentafonía, una tipología 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 (a menudo en la misma dirección), que configuran gestos largos y líneas horizontales entre ambos instrumentos; características que las hacen no *cantables*, 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 una construcción más por grado conjunto, que también emplea apoyaturas, bordaduras, y posee 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, y de gestos melódicos cortos. Estrechamente vinculado a la estructuración formal, se destaca también el uso recurrente de *leitmotiv* y de material motivico (melódico rítmico) en los diferentes movimientos de todas sus sonatas.

Como características armónicas de esta producción se destaca el establecimiento de ejes o centros diversos, dentro de secciones y movimientos, que exploran en gran proporción sonoridades con mixtura modal, pentátona, 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 dominante o similares, y por contrastes de colores, texturas o gestos melódico-rítmicos), cuya resolución 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 en las sonatas 4 y 7), y el segundo movimiento con aire de danza. No obstante, es un manejo flexible de dicha estructura, por cuanto se toma libertades en relación con el tratamiento armónico, en la configuración, en la extensión y proporción de las secciones (por ejemplo,

9 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, sobre posibles influencias, se evidencia cierta impronta 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. La sonata de Zulategui está permeada de 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 su estructura armónica y en el manejo instrumental demuestra un estilo propio del post-Romanticismo, 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).

10 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.

la presencia de puentes y codas relativamente extensos), en el orden de las re-exposiciones 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, desde la construcción de la partitura, las sonatas pueden parecer pesadas-densas, 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.

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 dobles¹¹), dobles cuerdas,¹² *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)¹³, y diferentes tipos de golpes de arco.

11 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.

12 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.

13 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).

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 mencionadas.¹⁴

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, el 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 sonoros,¹⁵ 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).

Conclusiones

A modo de cierre, se recogen en este punto algunos aportes 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 invitados,¹⁶ 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).

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

14 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 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).

15 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).

16 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).

(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 motívica 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).

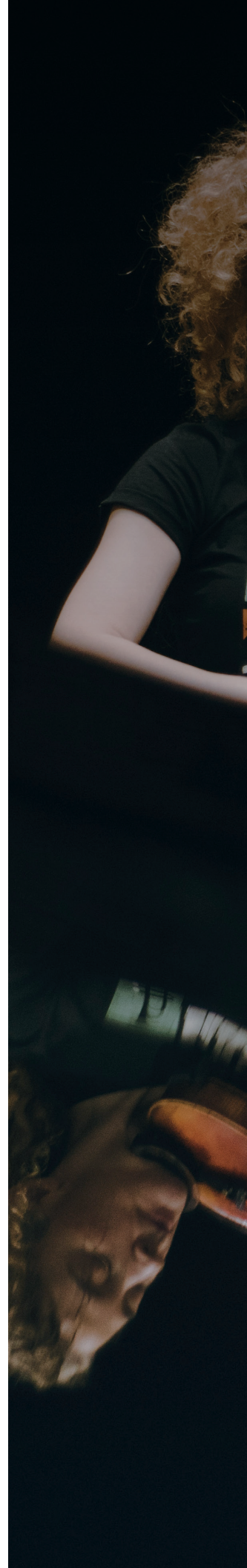
Aunque en Colombia hoy en día existe mayor motivación por estudiar la música de los compositores nacionales, los proyectos de esta naturaleza aún son escasos; por tal razón, se espera que el análisis de las sonatas para violín y piano de Uribe Holguín, su edición, interpretación y grabación sean un aporte a la investigación y divulgación del patrimonio musical en Colombia.

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 su obra 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 su obra, 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 su obra musical.

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).

- Chiantore, L. (2014). Prólogo a R. López Cano, y Ú. San Cristóbal Opazo. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos* (pp. 10-14). Conaculta-Fonca, Esnuc, Icm.
- Copland, A. (1942). Composers of South America. *Modern Music*, 18(2), 75-85.
- De Greiff, O. (1960, 27 de mayo). Homenaje a Uribe Holguín. *El Tiempo*.
- De Greiff, O. (1971). Los últimos días de Uribe Holguín. *Revista Tinta*, 22.
- 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. (2015, 26 de abril). *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. (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. *Historiela. 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*. Trabajo 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.
- Perry, J. (2014). Reflexiones en torno al Patrimonio Cultural Inmaterial: ¿Eso qué es y para qué sirve? *Boletín OPCA*, 6, 21-26. <https://onx.la/bdf40>.
- 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* (tesis de maestría). Universidad EAFIT.
- Slominsky, N. (1939). The Colombian composer: His status today. *Musical América*. 59(3), 116.
- The Archives of Eustasio Rosales* (sin fecha). <https://eustasiorosales.com/>,
- 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.
- Vaughan, C. (2015). *Los poemas sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)* (tesis de maestría), Universidad Nacional de Colombia.
- Villaseñor, A. I. y Zolla M, E. (2012). Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura. *Cultura y Representaciones Sociales*, 6(12), 75-101.

Fecha de recepción: 7 de julio 2022

Fecha de aprobación: 11 de noviembre de 2022

Para citar este artículo

Trujillo-Escobar, A. M., Orduz-Espinal, A. M. y López-Gil, G. A. (2023). Guillermo Uribe Holguín: Sonatas para violín y piano. Aproximación musicológica. (*pensamiento*), (*palabra*)... *Y obra*, (29), 144-167. <https://doi.org/10.17227/ppo.num29-18228>