

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

**La incorporación de elementos tradicionales
colombianos en la música sinfónica**
Tres danzas para orquesta, op. 21, Guillermo
Uribe Holguín

Sandra Liliana Sichacá Cuervo

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Dirección Sinfónica
Bogotá, D. C., Colombia
2018

**La incorporación de elementos tradicionales
colombianos en la música sinfónica**
Tres danzas para orquesta, op. 21, Guillermo
Uribe Holguín

Sandra Liliana Sichacá Cuervo

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

Directora:
Alena Krasutskaya

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Dirección Sinfónica
Bogotá, D. C., Colombia
2018

*Dedicado a la memoria de mi madre, Rosita,
por su fortaleza, amor y don de servicio.*

*A la memoria de Raymond, por la pasión por
la música.*

*A mi padre, Tobías, por su amor; a la señora
Elba por su constante apoyo.*

*A Belén, Roselin, Angélica, Patico, Juan
Jacobo y Luisa.*

*Agradezco al maestro Guerasim Voronkov, por
sus enseñanzas, y a la maestra Alena
Krasutskaya, por el tiempo y dedicación para
asesorar esta tesis.*

Resumen

Este trabajo presenta un análisis de *Tres danzas para orquesta, op. 21*, compuestas por Guillermo Uribe Holguín, entre 1926 y 1940, con especial atención a los elementos tradicionales del folclor colombiano presentes en la obra, como los ritmos del joropo, el pasillo y el bambuco, de los que se tratan sus antecedentes y elementos característicos, así como los elementos propios de la música europea que son evidentes en la obra. Además de contextualizar el periodo de composición de esta obra sinfónica, tanto en el ámbito latinoamericano, como en el nacional y local, esta monografía propone un análisis estructural, así como sugerencias de interpretación desde el punto de vista de la dirección sinfónica. Uribe Holguín, uno de los más importantes compositores colombianos del siglo XX, supo integrar estos elementos tradicionales y fusionarlos con sus propias ideas musicales, construyendo así un lenguaje musical propio.

Palabras clave: músicas colombianas, Guillermo Uribe Holguín, música sinfónica, música popular, análisis, interpretación.

Abstract

This work offers an analysis of *Tres danzas para orquesta, op. 21*, composed by Guillermo Uribe Holguín, between 1926 and 1940. It pays special attention to traditional elements of Colombian folklore, which conform the play: traditional rhythms like *joropo*, *pasillo* and *bambuco*. This work recovers precedents, typical elements of these rhythms, and those from the European tradition which are part of the play. Moreover, this work give context to this symphonic play, its composition time in Latin American, Colombian and local spaces. This monograph also proposes a structural analysis, as well as suggestions for interpretation from the point of view of symphonic conduction. Uribe Holguín, one of the most important Colombian composers of the 20th century, knew how to integrate these traditional elements and merge them with his own musical ideas, thus building his own musical language.

Keywords: Colombian music, Guillermo Uribe Holguín, symphonic music, popular music, analysis, performance

Contenido

	Pág.
Resumen	VII
Lista de figuras.....	XI
Lista de tablas	XIV
Introducción	1
1. Contexto histórico y social 1850-1970.....	3
1.1 Latinoamérica	3
1.1.1 En búsqueda de la identidad nacional.....	5
1.1.2 La educación musical.....	5
1.2 Colombia	7
1.2.1 Geografía musical colombiana	8
1.3 Bogotá	10
1.3.1 Un fenómeno de sociedad	12
1.3.2 La música tradicional.....	13
1.4 Guillermo Uribe Holguín.....	15
2. Descripción de los ritmos colombianos joropo, pasillo y bambuco	19
2.1 Joropo	19
2.1.1 El golpe	20
2.1.2 El pasaje	21
2.1.3 Formato instrumental	21
2.2 Pasillo.....	23
2.2.1 Descripción	24
2.2.2 Acompañamiento instrumental.....	25
2.3 Bambuco	28

2.3.1	Descripción	28
2.3.2	Estructura	29
2.3.3	Formato instrumental	30
3.	Análisis de <i>Tres danzas para orquesta, op. 21</i>	33
3.1	Joropo	33
3.1.1	Características generales	33
3.1.2	Elementos tradicionales	36
3.2	Pasillo	41
3.2.1	Características generales	41
3.2.2	Elementos tradicionales	44
3.3	Bambuco	45
3.3.1	Características generales	45
3.3.2	Elementos tradicionales	49
3.4	Orquestación	54
3.5	Consideraciones sobre la interpretación	65
4.	Conclusiones	71
	Bibliografía	73

Lista de figuras

	Pág.
Figura 1-1: Mapa folclórico de Colombia.....	9
Figura 2-1: Seis por corrido	20
Figura 2-2: Seis por derecho	20
Figura 2-3: Sistema seis por corrido	23
Figura 2-4: Sistema seis por derecho	23
Figura 2-5: Transcripción del pasillo <i>La gata golosa</i> , de Fulgencio García	25
Figura 2-6: Transcripción del autor, base de acompañamiento para pasillo en tiple	26
Figura 2-7: Escritura del pasillo.....	26
Figura 2-8: Partitura de variación de pasillo	26
Figura 2-9: Partitura de variación de pasillo (Saboya).....	26
Figura 2-10: Partitura de variación de pasillo (Renjifo).....	27
Figura 2-11: Partitura de variación de pasillo (Renjifo).....	27
Figura 2-12: Transcripción del autor, base de acompañamiento, pasillo, guitarra	27
Figura 2-13: Transcripción del autor, conducción diatónica en el bajo	27
Figura 2-14: Densidad y conducción por triadas	27
Figura 2-15: Transcripción del autor, acentuación para final de frase	27
Figura 2-16: Bimetría	29
Figura 2-17: Síncopa caudal.....	29
Figura 2-18: Transcripción del autor, base de acompañamiento, bambuco, tiple	31
Figura 2-19: Variación de bambuco partitura (Pérez).....	31
Figura 2-20: Variación de bambuco partitura (Franco).....	31
Figura 2-21: Variación de bambuco partitura (Franco).....	31
Figura 2-22: Variación de bambuco partitura (Puerta)	31
Figura 2-23: Transcripción del autor, base de acompañamiento para bambuco	31
Figura 2-24: Transcripción del autor, acompañamiento rolo	32
Figura 2-25: Transcripción del autor, acompañamiento paisa.....	32

Figura 2-26:	Transcripción del autor, adelanto de armonía sobre el compás.....	32
Figura 3-1:	Elementos temáticos del tema de la parte A.....	35
Figura 3-2:	Modo dórico en los compases 68 al 71, en cuerdas	35
Figura 3-3:	Modo eólico en el compás 122, entre violonchelos y contrabajos.....	36
Figura 3-4:	Modo frigio en compases 41 al 47, en cuerdas	36
Figura 3-5:	Octavas de arpa llanera en arpa sinfónica, violines y violas	37
Figura 3-6:	Compases 13 al 16, melodía en corno inglés y acompañamiento de sección de cuerdas	37
Figura 3-7:	Compases 17 y 18, entre cornos y violas, violonchelos y contrabajos....	38
Figura 3-8:	Compases 19 al 21, oboe y corno inglés con acompañamiento de violas, violonchelos y contrabajos	38
Figura 3-9:	Compases 89 al 92, entre flautas, oboes, clarinetes y cuerdas	39
Figura 3-10:	Compases 58 y 59, en flautas, oboes, clarinetes y cuerdas	40
Figura 3-11:	Compases 68 al 75, en cuerdas	40
Figura 3-12:	Compases 89 al 92, en primeros violines y viola	41
Figura 3-13:	Elementos temáticos <i>a</i> y <i>b</i> , de la parte A	42
Figura 3-14:	Compases 24 al 27, inicio de la parte B	42
Figura 3-15:	Compases 28 a 33, para cuerdas (primeros violines, segundos violines y violas	43
Figura 3-16:	Compases 24 al 27, para maderas (oboes y corno inglés)	43
Figura 3-17:	Compases 43 a 47, para metales (trompetas 1 y 2)	43
Figura 3-18:	Melodía de pasillo tradicional en primeros violines, flauta y fagot.....	44
Figura 3-19:	Ritmo de pasillo en finales de frase, en cuerdas y fagotes	44
Figura 3-20:	Ritmo de pasillo, en cornos	45
Figura 3-21:	Melodía en terceras en oboes	45
Figura 3-22:	Elementos temáticos <i>a b a'</i> de la parte A	46
Figura 3-23:	Elementos temáticos <i>a b a'</i> de la parte B	46
Figura 3-24:	Tema de la parte C.....	47
Figura 3-25:	Compases 75 al 77, modo frigio en la flauta y en los primeros violines ..	47
Figura 3-26:	Compás 84, modo mixolidio con sol natural en el acorde del arpa	47
Figura 3-27:	Primer compás, acompañamiento en cuerdas de la mayor con séptima y segundos violines en sol sostenido	48
Figura 3-28:	Compás 118, en cuerdas: tónica con sexta (fa) en violas y séptima (sol#) en segundos violines.....	48

Figura 3-29:	Compás 166, la mayor con séptima natural (sol), en tercer trombón y acorde del arpa	49
Figura 3-30:	Bimetría en cuerdas y fagotes	50
Figura 3-31:	Bimetría en tema B y acompañamiento	51
Figura 3-32:	Exposición del tema A, con las flautas y oboes que alternan 3/4, 6/8	51
Figura 3-33:	Compás 56, pasaje de alternancia 6/8, 3/4 en cuerdas, fagotes y tercer trombón	52
Figura 3-34:	Compases 108 al 111, alternancia 3/4, 6/8 entre los cornos con bloques de acordes	52
Figura 3-35:	Compás 164, alternancia 6/8, 3/4 en acompañamiento de trombones, tuba, violonchelos y contrabajos.....	53
Figura 3-36:	Compases 91 al 93, variación del acompañamiento	53
Figura 3-37:	Compases 95 a 97, ritmo formado entre fagotes y cornos	53
Figura 3-38:	Joropo. Segmento motivico en cornos, clarinetes y fagotes	55
Figura 3-39:	Joropo. Segmento motivico en frase de tema A	55
Figura 3-40:	Joropo. Segmento motivico en clarinetes imitado por oboes y corno ingles...	55
Figura 3-41:	Joropo. Segmento motivico entre compases 66 y 75.....	56
Figura 3-42:	Pasillo. Motivos melódico rítmicos principales	57
Figura 3-43:	Pasillo. Exposición del tema A, motivos 1 y 2	58
Figura 3-44:	Pasillo. Motivo 1 en los compases 16 y 18	58
Figura 3-45:	Pasillo. Motivo 3 en compases 24 a 27	59
Figura 3-46:	Pasillo. Alternancia de motivos 2 y 3	59
Figura 3-47:	Bambuco. Primer motivo melódico rítmico	61
Figura 3-48:	Bambuco. Segundo motivo melódico rítmico	63
Figura 3-49:	Bambuco. Compases 22 a 34.....	64
Figura 3-50:	Bambuco. Elementos <i>a</i> y <i>b</i> del tema A	64
Figura 3-51:	Bambuco. Compases 112 a 126. Disonancias.....	67
Figura 3-52:	Joropo. Construcción de frases en exposición del tema en compases 13 al 27 ..	69

Lista de tablas

	Pág.
Tabla 1-1: Zonas folclóricas de Colombia	9
Tabla 2-1: Estructura del bambuco, según su modo	30
Tabla 3-1: Esquema formal del joropo	34
Tabla 3-2: Esquema formal del pasillo	41
Tabla 3-3: Esquema formal del bambuco	46

Introducción

Los elementos tradicionales en la música sinfónica de los compositores latinoamericanos del siglo XX son aun objeto de análisis y estudio por parte de músicos y musicólogos. En el caso de *Tres danzas para orquesta, op. 21*, del compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín, aquellos han sido identificados como joropo, pasillo y bambuco, resultando en una composición que mezcla la tradición colombiana con la formación europea del autor.

En la época en que esta obra fue compuesta, el debate entre lo propio y lo ajeno, entre lo auténticamente latinoamericano y las influencias extranjeras en las composiciones, era intenso. A pesar de esta polémica, Guillermo Uribe Holguín fue uno de los primeros compositores colombianos en utilizar elementos tradicionales en la música sinfónica de gran formato, fomentando el desarrollo de la música colombiana de comienzos del siglo XX.

El compositor realizó sus estudios musicales en Colombia y en París, de la mano de Vincent d'Indy, y a su regreso al primero se ubicó a la vanguardia de la música colombiana, en busca de una identidad propia adoptando elementos folclóricos y europeos, aunque no fuera esta la tendencia general de la época. ¿Qué papel desempeñaba entonces la música latinoamericana y qué sucesos de la sociedad colombiana y bogotana influyeron en la obra de Uribe Holguín? ¿Cómo reconocemos los elementos musicales tradicionales en la obra *Tres danzas para orquesta, op. 21*? ¿En qué medida el análisis de estos elementos puede mejorar nuestra interpretación de la obra?

El presente trabajo, que se presenta como requisito para la obtención del grado de magister en Dirección Sinfónica, pretende aportar herramientas de análisis para la interpretación de obras sinfónicas que incorporen elementos de las músicas tradicionales, así como resaltar la labor realizada por el compositor en la obra *Tres danzas para orquesta, op. 21*, a través del análisis de los ritmos tradicionales y de los elementos interpretativos más importantes. Para llevar a cabo este análisis presentaremos en primer lugar el

contexto histórico y social general de Latinoamérica, Colombia y Bogotá a finales del siglo XIX y comienzos del XX, así como una biografía del autor. En segundo lugar, realizaremos una descripción de los ritmos folclóricos que ya hemos nombrado. En tercer lugar, presentaremos el análisis de estos elementos en la composición, así como los recursos empleados de la tradición europea. Finalmente, se presentarán algunas consideraciones para tener en cuenta al interpretar esta obra.

1. Contexto histórico y social 1850-1970

1.1 Latinoamérica

Durante las primeras décadas del siglo XIX la mayoría de las colonias europeas en América habían alcanzado la independencia. El sueño de Simón Bolívar, la fundación de una gran nación que pudiese tener un lugar en el sistema mundial, se vio frustrado por conflictos de poder y por las dificultades para establecer una unidad cultural que permitiera instaurar bases económicas y políticas fuertes; las vías de comunicación eran deficientes, lo que dificultaba el desarrollo del comercio interior y exterior, y en cuanto a la sociedad de la época es importante resaltar que los criollos (hijos de españoles peninsulares, nacidos en América) fueron, en la mayoría de las colonias españolas, quienes gestaron la Independencia, motivados por las ideas de la emancipación alcanzada en los Estados Unidos, la Revolución Francesa y el desarrollo industrial inglés, en una constante búsqueda de identidad.

Después de 1830 las naciones de la antigua América española empezaron la búsqueda de identidad en un largo periodo de inestabilidad política. Las delimitaciones territoriales no estaban claras, ni tampoco la forma de gobierno, ya que los ideales europeos no se amoldaban a la realidad sociocultural latinoamericana: a diferencia de Europa, la mezcla de razas y culturas en Latinoamérica daba por resultado una difícil apropiación y unificación de la identidad. Aspectos culturales heredados de los europeos, como la religión, la educación o el idioma, formaban parte esencial de la sociedad como también lo hacían las costumbres propias de cada región.

No por ello se debe creer que Europa se desvinculó de las antiguas colonias en América. De una parte, las revoluciones industriales ocurridas en el viejo continente promovieron el desarrollo económico y sociocultural del siglo XIX, influyendo inevitablemente en las naciones latinoamericanas e impulsando procesos de modernización. Invenciones como

la máquina de vapor, el desarrollo de la industria textil, la energía eléctrica, contribuyeron a la aparición de una nueva clase social: la burguesía. Estos modelos inspiraron a la sociedad latinoamericana a adoptar nuevas formas de gobierno como la república.

De otra, la intervención directa o indirecta de otras potencias europeas en América tuvo como consecuencia procesos de identidad nacionales y regionales, como el originado por la Francia de Napoleón III, cuando se acuña el término *América Latina* o *Latinoamérica*, para definir a los pueblos de influencia de países de lenguas de origen latino en América y legitimar así el avance imperial francés. Este concepto se adopta para el presente documento, pues da cuenta de manera amplia de territorios cuyas poblaciones han tenido con procesos culturales similares.

Al comenzar el siglo xx, la delimitación geográfica de los países ya era muy similar a la actual. El modelo republicano se generalizó y la constitución de partidos políticos independientes cobró fuerza. La influencia de los Estados Unidos se hizo más presente y el debate de lo propio y ajeno llevó a un nuevo momento de los nacionalismos latinoamericanos.

La Primera Guerra Mundial, aunque no afectó territorialmente a Latinoamérica, sí afectó su economía sobre todo desde la entrada en guerra de los Estados Unidos. La difícil situación en que quedó postrada Europa con la guerra e incluso tras el Tratado de Versalles tuvo por consecuencia una disminución en la entrada de capital europeo y un consecuente aumento de la influencia económica de los Estados Unidos en el continente.

Se estableció así un nuevo orden mundial, en el que Latinoamérica comenzó a descubrirse. Sucesos como el desarrollo del comunismo a partir de la Revolución de Octubre, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y la amenaza nuclear marcaron la historia del siglo xx en Europa y el mundo. En el nuevo continente la aparición de las dictaduras militares en la segunda mitad del siglo xx surgió como respuesta al temor de las revoluciones populares y a los cambios que vivía el mundo en ese entonces.

1.1.1 En búsqueda de la identidad nacional

Uno de los aspectos más importantes de la expresión de la identidad nacional es la música. Y casi sin excepción, la búsqueda de esta identidad pasa en Latinoamérica por el reconocimiento de las raíces indígenas y africanas, y del aporte europeo. Después de la época de la Independencia, la polémica entre lo ajeno y lo propio era esencial para definir los gustos musicales. En una sociedad en la que la división de clases era tan marcada, cada capa de la sociedad se identificaba culturalmente con la música autóctona o extranjera en un intento por definir lo que se consideraba “propio”. En el siglo XIX, el criollo latinoamericano tenía pleno conocimiento de lo que sucedía musicalmente en Europa, pues su matriz cultural se encontraba allí. Los instrumentos musicales, las partituras, los maestros del viejo continente eran comunes entre los criollos de América. El piano formaba parte integral de estos grupos de la sociedad latinoamericana y la música doméstica recreaba lo que sucedía entonces en Europa.

Ya a mediados de ese siglo, empezaron a transcribirse partituras de música folclórica latinoamericana. El auge de la ópera hizo que se importaran al continente solistas, directores y compañías que aseguraban el entretenimiento de la clase social dirigente. El Romanticismo y el Impresionismo europeos tuvieron influencia directa en la vida musical de muchos países de Latinoamérica: se formaron sociedades de conciertos, orquestas de cámara y las primeras orquestas sinfónicas en las que se interpretaban obras de Mozart, Beethoven, Haydn y Mendelssohn. A pesar de esta marcada tendencia, los compositores del continente seguían buscando una identidad propia. Los nacionalismos europeos pudieron servir de inspiración a la aparición del nacionalismo latinoamericano en permanente búsqueda de una concordancia con su realidad sociocultural.

1.1.2 La educación musical

En este ambiente musical cada vez más exigente, los músicos latinoamericanos buscaron formarse en el extranjero, especialmente desde comienzos del siglo XX. París ejercía una atracción muy importante al ser cuna de numerosas vanguardias, por lo que no fueron pocos los compositores latinoamericanos que buscaron formarse en esa ciudad. Al regresar a Latinoamérica impulsaron los sistemas de educación de sus propios países y sus composiciones demostraban una fusión entre las formas europeas clásicas y los ritmos y melodías autóctonos. A comienzos del siglo empezaron a aparecer las primeras escuelas

de música en Latinoamérica inspiradas en modelos europeos, pues hasta entonces la educación musical era doméstica. Además, con el regreso a Latinoamérica de estos compositores con formación clásica nacieron nuevos tipos de obras que, a mediados del siglo xx, empezaron a sonar y a ser muy apreciadas en Europa.

En este periodo se destacaron particularmente tres compositores latinoamericanos:

- *Heitor Villa-Lobos* (1887-1959): fue una de las figuras más importantes de la música latinoamericana. Nacido en Río de Janeiro, realizó estudios en París y, a su regreso a Brasil en 1927, fusionó la técnica europea con elementos melódicos y rítmicos de su propia invención y de inspiración folclórica.
- *Carlos Chávez* (1899-1978): este compositor mexicano instauró una verdadera revolución musical, promoviendo lo que se ha denominado una “democratización” de la música académica occidental y el nacionalismo musical en su país: empleó instrumentos autóctonos y melodías indígenas en sus obras, e impulsó la formación de compositores nacionales.
- *Alberto Ginastera* (1916-1983): este compositor argentino se especializó en la música contemporánea del siglo xx, sin olvidar los elementos folclóricos nacionalistas que le brindaban una identidad propia. Se dio a conocer mundialmente y formó, igualmente, a muchos compositores argentinos.

Algunos de los compositores latinoamericanos que también se destacaron en este periodo fueron los mexicanos Manuel Ponce (1882-1948) y Silvestre Revueltas (1899-1940); el guatemalteco Ricardo Castillo (1891-1966); el nicaragüense Luis Delgadillo (1887-1961); la salvadoreña María de Baratta (1890-1978); el cubano Amadeo Roldán (1900-1939); el venezolano Juan Bautista Plaza (1898-1965); el peruano Daniel Roble (1871-1942); el chileno Pedro Humberto Allende (1885-1959); los argentinos Julián Aguirre (1868-1924) y Alberto Williams (1862-1952), entre otros.

Finalmente, es importante señalar que la promoción de estos compositores en el ámbito internacional se dio gracias al establecimiento de concursos y festivales promovidos, entre otras, por iniciativas como el Consejo Interamericano de Música, Cidem, fundado en 1956 en la entonces Unión Panamericana, y hoy adscrito a la Secretaría General de la OEA, por iniciativa del colombiano Guillermo Espinosa.

1.2 Colombia

En el siglo XIX, momento de génesis política del actual continente americano, el país que hoy conocemos como Colombia recibió muchos nombres, entre ellos el de Provincias Unidas de Nueva Granada; Departamento de Cundinamarca, como parte de la República de Colombia, conocido ahora por la historiografía como “Gran Colombia” (reunión de los territorios de Colombia, Ecuador, Panamá y Venezuela); Confederación Granadina; Estados Unidos de Colombia, y finalmente, gracias a la constitución de 1886, el de República de Colombia.

A partir de esta época se desató una fuerte crisis económica, raíz de la Guerra de los Mil Días (1899-1902), con la que las vías de comunicación fueron destruidas, la deuda externa e interna se elevó y Panamá se separó de Colombia, en 1903. Aunque esta fue la última guerra civil formal en el país, fue también una de las diez guerras civiles de alcance nacional entre conservadores y liberales por el poder iniciadas en el siglo XIX, tras la disolución de la Gran Colombia, y mostraban la inestabilidad política del país¹. Dicha inestabilidad se extendió durante el siglo XX y fue agravada por fenómenos como la Violencia que se generó durante la década de 1950, con antecedentes desde finales de la década de 1920. Las persecuciones políticas, las guerras entre liberales y conservadores, el desplazamiento de los campesinos a las ciudades, las crisis del sector agrario y la aparición de los grupos guerrilleros son solamente algunas de las consecuencias de la violencia y de la inestabilidad política que han definido así la historia de Colombia.

A pesar de este panorama, Colombia también fue, durante el periodo que nos ocupa (finales del siglo XIX y comienzos del XX), el escenario de importantes avances socioeconómicos y culturales. Entre ellos nombraremos la llegada del cine al país, en 1897, en Cartagena y Bogotá, y ya en el siglo XX, la llegada de la radio (1912) y de la televisión (1954). El desarrollo de las vías y de las comunicaciones (prensa escrita) lograron que la educación, la cultura y la información llegaran a más gente.

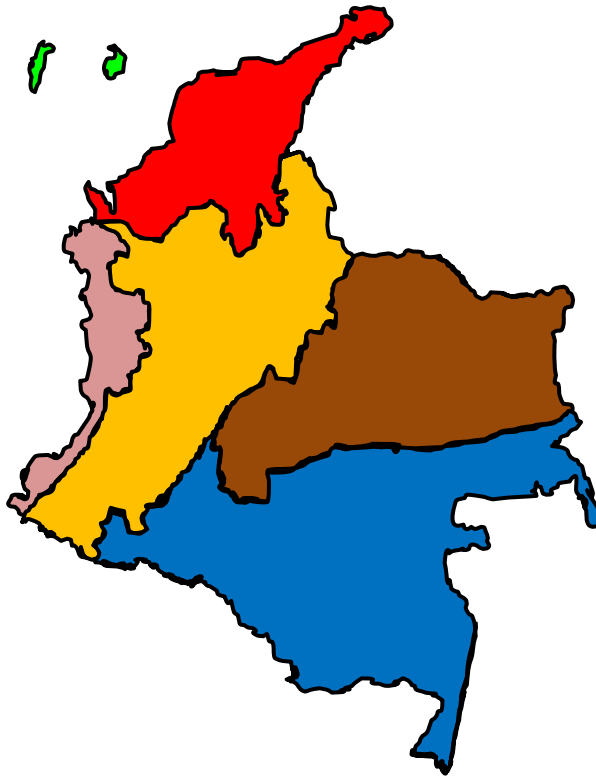
¹ Aunque se corre el riesgo de simplificar los múltiples conflictos de estas guerras, se podría afirmar que generalmente los conservadores defendían las tradiciones y a la iglesia, mientras que los liberales se identificaban con los ideales de la Revolución Francesa y el fortalecimiento del comercio, además de que normalmente consideraban que la iglesia como parte del aparato estatal era un problema para la modernización del país.

Así como sucedió de manera general en Latinoamérica, en Colombia la economía se desarrolló rápidamente durante ese periodo. Mientras que, durante buena parte del siglo XIX, Colombia exportaba tabaco, quina, añil, tagua y algodón, a finales del siglo, después de una revolución agrícola, el café pasó a ser uno de los productos de exportación más importantes. Esta evolución se vio reflejada también demográficamente, a la par que se dio en el contexto mundial: al iniciar el siglo, el país contaba con alrededor de cinco millones de habitantes para llegar a superar los cuarenta millones al final del siglo. La mayoría de los historiadores concuerdan con la idea de que el periodo comprendido entre el final del siglo XIX y el siglo XX fue para la historia de Colombia uno de los momentos más densos, único por los cambios y revoluciones que en él se protagonizaron.

1.2.1 Geografía musical colombiana

Existen muchas hipótesis sobre el origen de la música colombiana, pero según Perdomo, en su *Historia de la música en Colombia* (1980), la música popular colombiana es el resultado de una fusión racial de indígenas, esclavos africanos y españoles. No se sabe a ciencia cierta de dónde proviene cada uno de los distintos ritmos del territorio, pero a través del trabajo de historiadores y etnomusicólogos se han logrado trazar las influencias y aportes de las distintas vertientes culturales en las tradiciones folclóricas y musicales de cada región.

Las características demográficas, climáticas y las costumbres de cada región han permitido clasificar las zonas folclóricas y musicales del país en cinco regiones (incluyendo las islas y archipiélagos) como se expresa en la tabla 1-1 y en la figura 1-1.

Figura 1-1: Mapa folclórico de Colombia**Tabla 1-1:** Zonas folclóricas de Colombia

Zona	Identificación	Características	Organología	Ritmos
Litoral Atlántico		Música rítmica y alegre. Uso de instrumentos de distintos orígenes	Gaitas indígenas, acordeón europeo e instrumentos de percusión africanos como el alegre, el llamador y la tambora.	Bullerengue, vallenato, mapalé, cumbia, porro, etc.
Litoral Pacífico		Rítmicamente muy compleja. Es la música que tiene más influencia africana	Marimba de chonta, guasá, cununo, tambora, flautas de carrizo	Currulao, bambara, porro chocoano, amanecer etc.
Andina o de la cordillera		Aunque es una zona en la que las tres influencias culturales coexistieron, predominó la influencia española	Predominan instrumentos de cuerda pulsada, como bandola, tiple y guitarra, e instrumentos de percusión como las cucharas, la esterilla, el chucho, los mates, etc.	Bambuco, pasillo, contradanza, bunde, bolero, danzón, carranga, entre otros

Zona	Identificación	Características	Organología	Ritmos
Insular		Mayor cercanía e influencia de Antillas y Jamaica que de la costa colombiana	Carraca, guitarra, mandolina, maracas y tinaja	Zouk, polka, calypso, foxtrot, etc.
Orinoquia		Llanos orientales, compartida con Venezuela (folclor común a ambos países)	Los instrumentos más representativos son el arpa llanera, el cuatro y las maracas	Joropo como ritmo más característico
Amazonia		Por la cercanía con Brasil y Perú los ritmos de la zona se asemejan a los de estos países, además de tener influencia de la música andina, especialmente en el Putumayo	Caracoles, flautas, tambores, el maguaré (tronco hueco percutido con mazos de caucho)	Lambada, tangana, sanjuanero, pasillo, Sirimbo, Paseata

1.3 Bogotá

Para comienzos del siglo XIX Bogotá era una ciudad relativamente pequeña, conformada por ocho barrios, dos mil casas y veintiocho iglesias, sin acueducto ni alcantarillado y su único vehículo de movilización era el caballo. El crecimiento y el ingreso de Bogotá en las lógicas de la modernidad de los siglos XIX y XX fueron constantes desde entonces. Para 1884 la ciudad contaba con cerca de 90.000 habitantes; la distribución del agua era escasa y solo llegaba a algunas casas. Por otro lado, la iluminación era precaria y las vías estaban en mal estado; debido a esto, Bogotá se encontraba aislada de los demás municipios. Solo fue en 1887 cuando se instaló el primer acueducto. En cuanto al transporte terrestre, en 1888 se estrenó la primera línea del ferrocarril de la Sabana, que hacia finales del siglo XIX se proyectaba llegaría hasta el mar Caribe, aunque este proyecto nunca fue realizado. En 1884 comenzó a operar el servicio de tranvía de mulas desde la plaza de Bolívar hasta Chapinero y más adelante se desarrolló el sistema de tranvía eléctrico, por los cuales empezó a convertirse Bogotá en una ciudad con un rostro de modernidad. En esta sociedad pujante la división de las clases sociales era muy clara. Este fenómeno es descrito por Lyced Johanna Hernández (2014) con estas palabras:

Las familias adineradas de Bogotá residían en las pocas casas de dos pisos que se encontraban en el barrio de la catedral (...). La clase media de la ciudad, estaba compuesta en su mayoría por artesanos y pequeños comerciantes se albergaban

en las “tiendas” (...). Por otra parte, los habitantes de la ciudad con recursos limitados o también conocidos como la clase baja, vivían en las zonas periféricas de la Bogotá decimonónica o hacinados en los primeros pisos de las casas de la ciudad. (p. 13)

A finales del siglo XIX, Bogotá se convirtió en el centro financiero, político y económico del país. Los banqueros y comerciantes, debido a su acceso al capital, reestructuraron a la élite, definieron en el reordenamiento de la ciudad e introdujeron nuevas costumbres, entre las que figuraba la creación de clubes sociales, restaurantes y cafés, que alternaban con las tertulias domésticas. La construcción de importantes teatros como el Teatro Municipal (hoy teatro Jorge Eliécer Gaitán, ubicado inicialmente en predios de la actual Casa de Nariño), en 1890, y la transformación del Teatro Coliseo a Teatro Maldonado, demolido para construir el Teatro Colón, inaugurado el 12 de octubre de 1892, fueron la muestra de una ciudad en plena transformación.

En el siglo XX, el nacimiento de nuevas empresas contribuyó a la creación de un modelo de ciudad burguesa en la que los modelos extranjeros tenían fuerte influencia. Respecto a eso Martha Barriga (2013) afirma:

La burguesía se unió a las clases dirigentes. La influencia extranjera en las formas y los gustos, se hizo más fuerte, aunque para algunos bogotanos pertenecientes a las clases altas, era importante conservar la tradición expresada en el vestido, la comida, las devociones y las fiestas. La confrontación entre lo nacional y lo extranjero, se hizo cada vez más persistente. (p. 249)

Para mediados del siglo XX, Bogotá tenía un aspecto muy distinto al de las décadas precedentes: la diferencia de las clases sociales era muy notoria y la densidad demográfica se había disparado. La población de la ciudad pasó rápidamente de 40 883 habitantes, según el *Anuario estadístico de Colombia* de 1875, a 715.250, de acuerdo con el *Censo de edificios y viviendas* de 1951. En esta época sucedió uno de los eventos más importantes de la historia de la ciudad: el asesinato del líder social Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, lo que desató una violenta revuelta que redibujó el mapa de la ciudad.

1.3.1 Un fenómeno de sociedad

La estratificación socioeconómica de la ciudad se vio reflejada igualmente en los hábitos musicales de la gente. Martha Barriga (2004) lo explica así:

(...) en los grupos socioeconómicos altos, se escuchaba la música clásica europea, en los conciertos de caridad, salones de reunión, y clubes. (...) En los grupos socioeconómicos menos favorecidos, se escuchó la considerada “música vulgar” de los pasillos, bambucos, y danzas, en las chicherías, fiestas, campos de tejo, restaurantes, y bares populares, como medio de ambientación a la charla, la fiesta, el juego, y especialmente como medio de expresión de los sentimientos del pueblo, o de la llamada “gente plebe”. En los grupos bohemios, se escuchó tanto la música clásica europea, como el pasillo, el bambuco, y la danza colombiana, en las casas de los intelectuales o tertuliaderos de turno, bares y restaurantes escogidos. (p. 12)

La educación musical, se realizaba de forma doméstica, pero durante el siglo XIX, empezó a extenderse a algunos colegios y academias de la ciudad. Uno de los eventos más importantes de ese siglo fue la creación de la Sociedad Filarmónica de Bogotá (1847-1857), fundada por Enrique Price. Esta jugó un papel importante en la formación de públicos para escuchar música europea y nacional cualificada. La alta sociedad disfrutaba de la ópera y la zarzuela, aunque en un ambiente familiar también disfrutaba cortas piezas para piano como polkas, valeses, cuadrillas francesas, pasillos, bambucos y contradanzas, que en ocasiones eran publicadas en la prensa.

Inspirado por la Sociedad Filarmónica, José Joaquín Guarín funda la Sociedad Lírica (1848-1854), cuyo objetivo principal era el estudio de la música sagrada. A finales del siglo, Jorge Price, hijo de Enrique, fundó la Academia Nacional de Música (1882-1909), primera institución de educación formal en este campo, en Colombia. El programa de educación no incluía la música tradicional y, durante casi todo el siglo XIX, los compositores nacionales escribieron sobre todo himnos y marchas para las bandas civiles y militares; por ello destaca una personalidad como la de Manuel María Párraga (1826-1895), quien para Perdomo Escobar fue el primer compositor de bambucos y quien dio posición social a los ritmos tradicionales.

Algunos de los músicos más destacados de la época fueron Alberto Urdaneta (1845-1887), Teresa Tanco (1859-1946), Honorio Alarcón (1859-1920), Carlos Umaña Santamaría (1862-1917), Pedro Morales Pino (1863-1926), Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930),

Francisco Diago (1867-1947), Santos Cifuentes (1870-1932), Alberto Castilla (1878-1937), Carlos Escamilla (1879-1913), Emilio Murillo (1880-1942), Fulgencio García (1880-1945), Roberto Linero (1883-1945), Luis A. Calvo (1884-1945), Jerónimo Velasco (1885-1963), Guillermo Quevedo (1886-1964), Alejandro Wills (1887-1943), Daniel Zamudio (1887-1952), Jorge Añez (1892-1952), José Rozo Contreras (1894-1976), Antonio María Valencia (1904-1952), Adolfo Mejía (1905-1973), Francisco Cristancho (1905-1977) y Roberto Pineda Duque (1910-1977).

1.3.2 La música tradicional

En el panorama musical existía una clara oposición entre la música europea, representada por la academia y su estricto formalismo, y la música tradicional que se enseñaba de manera informal. A mediados del siglo XIX empiezan a aparecer los primeros ejemplos de transcripciones de música tradicional para banda y orquesta y en ese mismo periodo aparecen las primeras escuelas de educación informal y los primeros grupos de música tradicional, paso importante para la difusión de esta música.

La falta de formación de los intérpretes con frecuencia implicaba que este tipo de música se veía relegado a un ambiente de salón. Faltaría más para hacer evolucionar este repertorio y “profesionalizar” la música tradicional. El trabajo de la Gruta Simbólica, como se llamó a un grupo de músicos e intelectuales² que se esmeraron en defender la música andina, separándola claramente de la música académica, contribuyó a este objetivo. En 1908, tuvo lugar la primera grabación de una canción colombiana en los estudios de Columbia en México. Se trataba del bambuco *El enterrador*, con letra de uno de los poetas de la Gruta Simbólica, Julio Flórez, y con música de Luis Romero.

Los grupos “tradicionales” especializados en la música andina empleaban instrumentos de cuerda, de herencia española, como la guitarra, el tiple, el requinto o la bandola (como se ve en la tabla 1-1). Acerca de la bandola recordamos que el músico Pedro Morales Pino (1863-1926) introdujo un sexto orden en el instrumento para darle brillo a los agudos, permitiéndole “competir” con el violín, instrumento académico por excelencia.

² Entre ellos se encontraban Emilio Murillo, Luis A. Calvo, Alberto Castilla, Alejandro Wills y Alberto Escobar, entre otros.

Fernando León, en su trabajo *La música instrumental andina colombiana 1900-1950* (2003), recuerda algunos de los grupos más importantes en la época:

- La Lira Colombiana (1881), conformada por nueve músicos: Gregorio Silva, Carlos Wordsworthy, Blas Forero, Isaías Rodríguez, José Vicente Martínez, Silvestre Cepeda, Julio Valencia, Carlos “El Ciego” Escamilla y Morales Pino en la dirección. Fue uno de los primeros en trascender las fronteras del país y despertar el interés de las disqueras extranjeras.
- La Lira Antioqueña (1902), con un formato instrumental compuesto por bandola, tiple, guitarra, contrabajo y, más tarde, flauta y violín.
- Trío “Los trovadores de Sur América” (1917), creado por Jorge Añez en los Estados Unidos.
- Grupo “Arpa Colombiana” (1919), en formato instrumental de base con dos bandolas, tiple y guitarra.
- Trío de los Hermanos Hernández (1920), el grupo que más grabaciones realizó, dando a conocer los aires de la zona Andina en el mundo.
- Estudiantina Añez (1931), creada Nueva York, con un formato instrumental de flauta, violín, dos bandolas, tiple, guitarra y contrabajo.
- Conjunto Luis A. Calvo (1937), cuyo formato instrumental era de dos bandolas, dos tiples y guitarra.
- Conjunto Granadino (1938), con un formato instrumental compuesto por flauta, violín, dos bandolas, tiple, guitarra y contrabajo.
- La Estudiantina Iris, fundada en 1950, integrada por flauta, violín, bandolas, tiple, guitarra y contrabajo.

El trabajo de estos grupos en los ámbitos nacional e internacional, junto con el llevado a cabo por emisoras como Radio Santa Fe, que transmitía más de cuatro horas de música colombiana en vivo, y la creación del Centro de Estudios Folklóricos y Musicales del Conservatorio de la Universidad Nacional, en 1959, contribuyeron importantemente a la profesionalización, difusión y estudio de la música tradicional colombiana.

1.4 Guillermo Uribe Holguín

Este músico colombiano nació en Bogotá el 17 de marzo de 1880, en el seno de una familia acomodada, lo que le permitió gozar de una posición privilegiada. De padre bogotano y madre caleña, tuvo tres hermanos: dos hombres y una mujer. Inició estudios de piano y violín, en 1891, en la Academia Nacional de Música y, gracias a su gran talento en el aprendizaje, se convirtió en profesor de esta solo cuatro años más tarde, a la edad de quince años. En 1905, al regresar de un viaje a Nueva York en donde tuvo la oportunidad de escuchar por primera vez una orquesta sinfónica y ensambles de música de cámara profesionales, decidió formar la Orquesta de la Academia Nacional de Música, y el día 6 de diciembre de ese mismo año dirigió con ella su primer concierto en el Teatro Colón.

En 1907, gracias a una beca del gobierno colombiano, ingresó a la Schola Cantorum de París, para estudiar violín con Armand Parent y composición con Vincent d'Indy. Allí se relacionó con diferentes músicos entre los que destacan Joaquín Turina y Erik Satie. También allí conoció a la pianista colombiana Lucía Gutiérrez, con quien se casaría y tendría cuatro hijos. Esta formación le permitió, en los años posteriores a su regreso al país, contribuir con el desarrollo de la música académica en Colombia. Obtuvo su diploma en composición en París en 1910.

Ese mismo año regresó a Colombia y fue nombrado director de la Academia Nacional de Música. En la misma época, organizó la Orquesta del Conservatorio, que posteriormente llevaría el nombre de Sociedad de Conciertos del Conservatorio. Con esta orquesta dio a conocer el repertorio clásico y moderno de la música sinfónica y sentó las bases de la futura Orquesta Sinfónica Nacional. Ejerció como director del Conservatorio Nacional entre 1910 y 1935 y entre 1942 y 1947, siendo una de sus principales preocupaciones la mejora del nivel de la música en Colombia, para lo cual contrató profesores extranjeros, invitándolos en ocasiones a tocar como solistas con la orquesta del conservatorio³. Con esto logró que los programas de la orquesta fueran cada vez más interesantes, permitiéndole a la gente escuchar la música que se tocaba en Europa. En cuanto a la

³ Ejemplo de ello fue la presencia en el país de Remo Bolognini, violinista argentino, o de Armando Palacios y Claudio Arrau, pianistas chilenos, entre muchos otros.

música tradicional colombiana, en esa época no se incluía su estudio en los programas de los colegios ni academias y tampoco en el conservatorio.

Para aclarar la postura de Uribe Holguín frente a la polémica entre la música académica y la música popular, es necesario recordar las palabras que pronunció en una conferencia llevada a cabo el 3 de agosto de 1923, en la que se refirió al origen de la música colombiana en estos términos:

¿De cuándo data entonces nuestra música popular? Indudablemente de los tiempos coloniales. Todos estos aires, que son casi en su totalidad de danza, son probablemente derivaciones y descomposiciones de aires españoles. Acaso algunos tendrán un origen africano. En todo caso el valor melódico de estos aires es casi nulo; del armónico no hay ni qué hablar; su mérito reside en el ritmo. (...) nuestra tradición musical debemos buscarla en la madre patria. Allí está el tesoro que nos pertenece por herencia y que hay quienes se esfuerzan en buscarlo en el caos indígena. (...) De manera que, nuestros instrumentos nacionales son de origen español, como lo son nuestros aires de danza en su mayor parte. Algún día, cuando la inmigración al país viniera a ser muy numerosa, poco a poco podría formarse aquí un arte popular propio, ecléctico por fuerza, como proveniente de la mezcla de sangres y razas distintas. (Uribe Holguín, 1941, pp. 137-139)

En ese mismo discurso concluyó acerca de dicha polémica:

El arte es sensibilidad: la escuela ha sido tachada de fórmula y de convencionalismo. Pero no pretendamos libertarnos del estudio, apoyados en paradojas o so pretexto del carácter popular o nacional de nuestras obras. Aún la misma música ligera, la destinada al baile o al café, puede, debe ser escrita con pulcritud, y para ello se impone el estudio, como se imponen la gramática y la ortografía para el buen uso de la lengua, aún en la redacción de algo sin pretensiones poéticas o literarias. El día que tenga Colombia una pléyade de compositores con instrucción sólida; el día que el genio musical colombiano tenga los positivos medios de manifestarse, ese día podremos ufanarnos de tener una música nacional de real valor, esté o no inspirada en los temas populares que podamos poseer. (Uribe Holguín, 1941, pp. 140-141)

Estas palabras traducen la preocupación del compositor acerca del uso de la música tradicional en las obras académicas. Hasta ese entonces, Uribe Holguín había rechazado la posibilidad y la validez de incorporar elementos tradicionales en sus obras. Con la excepción de algunos patrones rítmicos, consideraba que la música colombiana era pobre y carecía de interés armónico y melódico. Pero al año siguiente de esta conferencia, se aventuró por primera vez a emplear elementos melódicos tradicionales, lo que quedó

plasmado en la obra *Sinfonía N° 2 “Del terruño”*⁴ (1924) con la cual ganó el concurso de la junta de festejos patrios, éxito que le animó a corroborar sus nuevas ideas en relación con el uso del elemento popular en la música culta. Esta obra se estrenó el 20 de octubre de ese mismo año. “Los títulos de los movimientos se refieren a la continuidad de los eventos de una jornada de peregrinación a la Virgen de Chiquinquirá, desde el inicio de la romería hasta el baile popular nocturno” (Rodríguez, 2009, p. 63).

Un año después, en memoria de su esposa fallecida, compuso una misa de réquiem (op.17). En esta época los compositores colombianos escribían para orquesta sinfónica piezas cortas como fantasías en forma de pasillo, bambuco, himnos, vales, etc. Uribe Holguín, fue el primer músico colombiano en escribir obras de gran formato, como la ópera *Furatena*, op.76; la *Misa de Requiem*, de 1925, y sus once Sinfonías, dentro de las cuales se destaca la sinfonía 2 “*El terruño*”, que incluye elementos de ritmos tradicionales⁵ y es considerada también la primera obra de música programática escrita en Colombia (Rodríguez, 2009).

En 1933, Guillermo Uribe Holguín es condecorado como Caballero de la Legión de Honor por el gobierno francés y, en 1935, recibe del gobierno colombiano la máxima condecoración, la Orden de Boyacá. En 1936 escribe el libro *Curso de armonía*, que sería editado en 1989 por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. En 1939, recibe la Medalla Cívica del General Santander y es nombrado Director Honorario de la Orquesta Sinfónica Nacional y Profesor Honorario de la Universidad Nacional de Colombia.

Publica su autobiografía *Vida de un músico colombiano*, en 1941, y en 1962 escribe su última composición, *Doce canciones*, op.120 para voz y piano.

Con respecto a su obra, entre aquella que alcanzó mayor renombre, se encuentran 300 *trozos de sentimiento popular* (para piano); obras orquestales como *Tres danzas para orquesta*, op. 21 (1926, revisada 1940); op.26; *Marcha fúnebre* (1928, revisada 1943); *Marcha festiva* (1928); *Serenata*, op. 29 (1928); op.32; *Trozo en el sentimiento popular*

⁴ En ella se ve la influencia de la obra *Sinfonía sobre un aire montañés francés*, op.25, de su profesor Vincent d'Indy. Esta obra también es una demostración argumentada de su postura sobre el tema de la música nacional a raíz de la sonada polémica que tuvo con el músico Emilio Murillo.

⁵ Así como Dvorak empleo elementos tradicionales en la *Sinfonía No.9 “Del Nuevo Mundo”*.

No.8 - 2b; Trozo en el sentimiento popular No.12 - 8b; Trozo en el sentimiento popular No.19 - 13b; Cantares, op. 33 (1929, revisada 1939); Carnavalesca, op. 34 (1929); Trozo en el sentimiento popular No. 62, op. 38, No. 7b; Bajo su ventana, op. 40 No. 1 (1930); Suite típica, op. 43 (1932); Bochica, op.73 (1939); Tres ballets criollos, op. 78; Sinfonietta campesina, op. 83 (1949); Ceremonia indígena, op. 88 (1955); Bolívar, op. 95, No. 2 (1955); Coriolano, op. 97 (1955); Conquistadores, op. 108 (1954), y Tres bocetos sinfónicos, op. 115, No. 2 (1951)⁶.

Muere el 26 de junio de 1971, en Bogotá, y en 1975, sus herederos, junto al Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, crean la Fundación Uribe Holguín para la conservación y preservación de su obra.

Guillermo Uribe Holguín fue uno de los músicos más importantes en el desarrollo de la música en Colombia. Su estilo es considerado nacionalista e impresionista. Influyó de muchas maneras en la música colombiana del siglo xx, formando a otros compositores como Fabio González Zuleta (1920-2011) y cimentando las bases de la Orquesta Sinfónica Nacional.

⁶ De acuerdo con Duque (1980), las obras donde incluye los ritmos tradicionales son: *300 trozos en el sentimiento popular, obra para piano; Suite típica, op. 43; Tres ballets criollos, op.78; Sinfonietta campesina, op. 8*, además de las *Tres danzas, op.21*.

2.Descripción de los ritmos colombianos joropo, pasillo y bambuco

2.1 Joropo

Es el género musical más característico del llano colombovenezolano que comprende la gran llanura oriental de la Orinoquia que limita con Venezuela.

Según Abadía Morales (1983) el joropo es el ritmo colombiano en el que más se reconocen las raíces españolas, visibles en la coreografía y el zapateo flamenco. Otras tesis aseguran que la expresión vocal del canto se asemeja más a los melismas de la música árabe, en tanto que otros musicólogos lo relacionan con el fandango español. Etimológicamente, se cree que el nombre puede venir del árabe o del quechua, según cada fuente. Por ello se infiere que el origen de la música, de la danza o de la denominación de este ritmo no son claras.

Se sabe que, desde su origen, el joropo fue pensado para acompañar las fiestas, y por lo tanto está asociado directamente al baile. Existen distintos tipos de joropo según la armonía, el texto, la velocidad, la coreografía, el formato instrumental, entre otros.

Al ser un ritmo que se comparte entre Colombia y Venezuela existen diferencias musicales que son propias a cada uno de los dos países, siendo el joropo el ritmo más desarrollado en Venezuela. De todos los diferentes tipos de joropo⁷, el joropo llanero común entre Colombia y Venezuela se divide a su vez en dos grandes categorías: *el golpe* y *el pasaje*.

⁷ Entre otros se cuentan, el joropo andino, joropo central, joropo oriental, joropo guayanés, joropo larense relacionados con las distintas regiones de Venezuela.

2.1.1 El golpe

El joropo se escribe en 3/4 o en 6/8. Rítmicamente se trata de la superposición de ambas métricas (bimetría), la cual es su principal característica. En la música llanera existen dos sistemas de acentuación: *por corrió* o *corrido*, y *por derecho*. En el caso del *por corrido* la acentuación se da en la tercera y la sexta corcheas (6/8), como se muestra en la figura 2-1. En el caso del *por derecho*, la acentuación se hace en la primera y en la cuarta corcheas, según se presenta en la figura 2-2. Es posible encontrar, en una misma canción, un cambio entre los dos sistemas de acentuación.

Figura 2-1: Seis por corrido



Figura 2-2: Seis por derecho



El golpe se caracteriza por ser rápido y tener una estructura armónica fija, repetida durante un número determinado de compases. Esta estructura armónica es diferente en cada golpe. Entre sus variaciones, las más comunes son: *pajarillo*, *seis por derecho*, *seis numerao*, *zumba que zumba*, *periquera*, *quirpa*, *chipola*, *gabán* y *san rafael*, entre otros. Las letras de estas composiciones suelen hablar de la tradición, la naturaleza, la identidad nacional y el amor a la tierra. El golpe puede ser instrumental o vocal.

Según Sánchez, Mariano y Arcila (2008), la forma básica del joropo llanero tanto en el *pasaje* como en el *golpe* es la siguiente:

- Introducción (parte inicial de la pieza) parte A
- Llamado (donde el cantante hace su exposición) parte B
- Interludio instrumental (parte central de la pieza) puente
- Llamado (nuevamente el cantante hace su exposición) parte B
- Salida o conclusión (final) parte C

2.1.2 El pasaje

Es un género vocal, más sereno que el golpe, y se distingue por tener una base armónica libre. Se caracteriza por ser más romántico y nostálgico, en gran medida porque en sus letras se canta al amor, a la naturaleza y al despecho. Al tratarse de un género vocal, el arpa suele recrear motivos de la voz; sin embargo, existen también pasajes instrumentales. El sistema *por corrido* es el más usado en el *pasaje* (Calderon, 2015).

2.1.3 Formato instrumental

El formato instrumental tradicional de la música llanera se compone de arpa, cuatro y maracas. El arpa puede ser sustituida por la bandola llanera, que tiene una función a la vez melódica y armónica. De acuerdo con Cedeño (2015), hacia finales de la década de 1960, como parte del desarrollo que tuvieron las músicas llaneras a partir de su introducción en la producción discográfica, se incorporó a este formato tradicional el contrabajo, reemplazado rápidamente por el bajo eléctrico. Cuando la pieza que se ejecuta es instrumental, los músicos improvisan y muestran las posibilidades técnicas y musicales de su instrumento haciendo que cada presentación sea diferente de las demás.

En el joropo, el patrón rítmico-armónico llamado “la base”, está construido sobre el acompañamiento en corcheas de las maracas y el cuatro; el ritmo armónico lo dan el bajo, la mano izquierda del arpa y el cuatro, y la melodía la llevan el arpa y la voz. La diferencia entre los dos sistemas (*por corrido* o *por derecho*) radica en los acentos de las maracas y el cuatro.

- **Maracas.** Como se presenta en la figura 2-3, en el sistema *por corrido* la mano derecha ejecuta la primera, segunda, cuarta y quinta corchea y la mano izquierda hace la tercera y sexta corchea con acento.

En el sistema *por derecho* (figura 2-4) la mano izquierda hace la acentuación en la primera y en la cuarta corchea y la mano derecha toca las demás corcheas.

Según lo explica William León, hay básicamente tres efectos sonoros que pueden producir las maracas:

El *golpe* (♩) (es) logrado al hacer que las semillas en grupo percutan una región determinada del calabazo (...) El “*Regao*” (♩) se logra al hacer que las semillas se deslicen dentro del calabazo por medio de un giro suave de la muñeca. Su sonido es similar al de la resonancia de un platillo. Se efectúa principalmente con la mano izquierda (...) El *trémolo* o *floreo* (♩) se logra con los golpes rápidos y repetidos en dos regiones opuestas del calabazo, que son el resultado del sacudimiento ejecutado por la muñeca. (León, 1988, pp. 67-68)

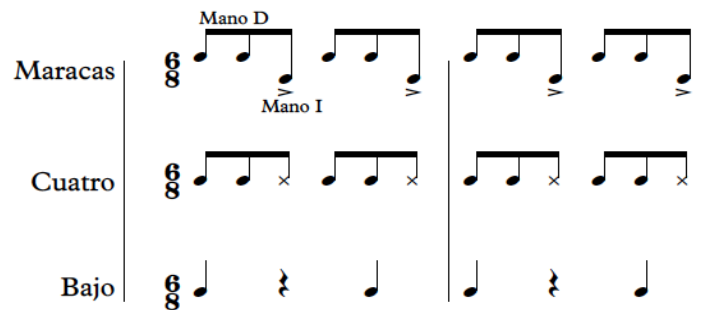
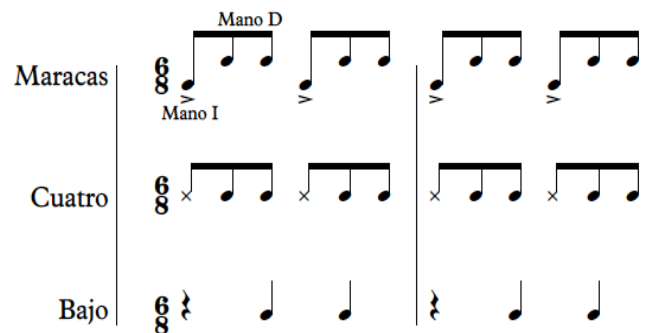
Ahora bien, las maracas llaneras pueden ser utilizadas interpretando el ritmo con golpes o combinando “regaos” y golpes o “regaos” y floreos. En ocasiones, se puede tocar la base “contrapuesta” que es tocar con la mano derecha las corcheas en 3/4 y con la mano izquierda la rítmica binaria en 6/8. La ejecución de “la base” así como las variaciones rítmicas, van ligadas a la estructura ritmo melódica del arpa, el cuatro y el bajo (León, 1988).

- **Cuatro.** El acompañamiento del cuatro cumple una función armónica-percutiva que, junto con las maracas, forman “la base”. La estructura del joropo está conformada a partir de la oposición de timbres plenos (♩) y apagados (✕). Donde los plenos son acordes y los apagados el bajo (Sossa, 1988).

En el sistema *por corrido*, los apagados están en la tercera y sexta corchea y en el sistema *por derecho* los apagados se hacen en la primera y la cuarta corchea, siguiendo el esquema de las maracas, como se muestra en las figuras 2-3 y 2-4.

- **Bajo.** En el joropo el bajo cumple una función tanto rítmica como armónica. La base rítmica del acompañamiento del bajo en el sistema *por derecho* es silencio de negra y dos negras. En el sistema *por corrido* es negra, silencio de negra y negra, o blanca y negra. (Cedeño, 2015).

Al ser ejecutado por todos los instrumentos la música tiene esa bimetría del 6/8 y 3/4 donde el cuatro y las maracas se constituyen en secuencia simétrica de pulso binario y subdivisión ternaria y el bajo se constituye por dos acentuaciones de tres tiempos en un compás de 3/4 (Cedeño, 2015, p. 55), como se puede observar en las figuras 2-3 y 2-4.

Figura 2-3: Sistema seis por corrido**Figura 2-4:** Sistema seis por derecho

A esta base de acompañamiento se le añaden el arpa o la bandola y el cantante. El arpista, con la mano derecha, hace la melodía y, con la izquierda, el acompañamiento armónico. Otra característica del joropo es que son frecuentes los efectos de síncopas rítmicas y hemiolas en el bajo y el arpa dando la sensación de 3/2 (Cedeño, 2015).

2.2 Pasillo

Es uno de los ritmos más reconocidos de la zona andina colombiana, también se encuentra en Venezuela, Ecuador, Panamá, Costa Rica, Nicaragua y Salvador. El término “pasillo” se refiere a un “paso corto”, haciendo referencia a la agilidad del baile y del ritmo. Numerosas son las hipótesis sobre el origen de esa palabra. Se la atribuye al “passepied” francés o al “paseillo” español, y el baile se asocia con el de un vals lento.

Como frecuentemente sucede con la mayoría de ritmos folclóricos colombianos, no logramos saber a ciencia cierta su procedencia. Abadía Morales nos cuenta que el pasillo apareció en la Colonia, cuando la nueva sociedad burguesa naciente (chapeltones y criollos) buscaba una danza que representara el sentir de su entorno; al encontrar en el

vals europeo un baile de moda, este se adaptó y se convirtió en pasillo (Abadía Morales, 1983).

La función social del pasillo en el siglo XIX estaba vinculada a reuniones sociales de intelectuales, como lo atestiguan incluso a principios del siglo XX los relatos sobre las tertulias de la Gruta Simbólica, y era reconocido con frecuencia por la alta sociedad como música de buen gusto, quizá por asociarse su danza con el vals o por ser fácilmente interpretado al piano. Hablamos aquí de una música con una fuerte raíz europea que pasa fácilmente a formar parte de la vida de la élite colombiana y algunas élites regionales, en particular de la zona andina del país.

2.2.1 Descripción

El pasillo se escribe en 3/4, y en su componente melódico emplea algunos elementos característicos, como el silencio de corchea al inicio de las melodías, las hemiolas y el final de frase en negra, silencio de corchea, corchea y negra (Acevedo Ortiz, 2016). Esto puede verse en pasillos populares como *La gata golosa*, de Fulgencio García, recogido en la figura 2-5.

Javier Ocampo López, nos dice que hay dos tipos de pasillo: el *pasillo fiestero*, que es instrumental, acompaña las fiestas populares y es interpretado por las bandas de los pueblos; es alegre y rápido. Por otra parte, está el *pasillo lento*, que puede ser vocal o instrumental, se toca en los bailes de salón, reuniones sociales, acompaña la danza cortesana y la letra le canta al amor, las desilusiones, entre otros (Ocampo López, 1985, p. 123).

La forma del pasillo es tripartita (ABC), con frases de 16 compases, la estructura de la forma puede ser AA-BB-CC-A, A-B-C-A-B-C, forma Rondó A-A-B-B-A-A-C-C-AA, A-B-A-C, A-B-C. La armonía del pasillo se rige por el sistema tonal mayor o menor y suele presentar modulaciones en algunos casos complejas.

Figura 2-5: Transcripción del pasillo *La gata golosa*, de Fulgencio García

La Gata Golosa

Fulgencio García

Fuente: Acevedo Ortiz (2016, p. 24).

2.2.2 Acompañamiento instrumental

El formato instrumental depende del tipo de pasillo. El pasillo fiestero es interpretado habitualmente por una banda de pueblo, con instrumentos de viento y percusión; el acompañamiento de la percusión se hace con el bombo, el plato suspendido y el redoblante. El pasillo lento o vocal se interpreta con bandola, tiple y guitarra y algunas veces también con instrumentos de percusión como las cucharas. Otro formato que apareció a finales del siglo XIX fue la estudiantina, que era una orquesta de cuerdas pulsadas (bandola, tiple y guitarra); en ocasiones se sumaba el contrabajo, con la eventual adición de violín o flauta. También denominadas “liras”, a estas agrupaciones se les añadirían paulatinamente, durante el siglo XX, instrumentos de percusión menor (Rendón Marín, 2009), hasta llegar a formatos como el que usaba Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas, a mediados de la década de 1980, con instrumentos como marimba, xilófono, *glockenspiel*, batería, cajas chinas, triángulo, cucharas, entre otros.

- **Tiple.** De acuerdo con este ejemplo de Acevedo Ortiz que se cita a continuación, el acompañamiento del tiple se realiza con ataques de forma ascendente y descendente, y el ritmo característico es el resultado de la mezcla de golpes abiertos (●) y apagados (x), según la transcripción hecha en la figura 2-6.

El pulso uno: Primera corchea ataque descendente, segunda corchea ataque ascendente. Para el pulso dos, la tercera corchea con aplatillado o apagado descendente y la cuarta con ataque ascendente y para el pulso tres, la quinta corchea con ataque descendente y la sexta con aplatillado o apagado ascendente. (Acevedo Ortiz, 2016, p. 26)

Figura 2-6: Transcripción del autor, base de acompañamiento para pasillo en tiple



Figura 2-10: Partitura de variación de pasillo (Renjifo)**Figura 2-11:** Partitura de variación de pasillo (Renjifo)

- **Guitarra.** De acuerdo con Acevedo Ortiz (2016, pp. 25,26), generalmente el acompañamiento del pasillo en este instrumento se realiza como se muestra en la figura 2-12, aunque puede tener variaciones, algunas de las cuales se registran en las figuras 2-13 a 2-15.

Figura 2-12: Transcripción del autor, base de acompañamiento, pasillo, guitarra**Figura 2-13:** Transcripción del autor, conducción diatónica en el bajo**Figura 2-14:** Densidad y conducción por triadas**Figura 2-15:** Transcripción del autor, acentuación para final de frase

2.3 Bambuco

Fue, junto con el pasillo, uno de los ritmos más representativo del país a finales del siglo XIX. Su zona de influencia está ubicada en la región andina y el Pacífico sur colombiano⁸, abarcando también algunas regiones de Ecuador y Perú, así como en los Andes Venezolanos.

2.3.1 Descripción

Hay muchas versiones sobre el origen del bambuco. Según Guillermo Abadía Morales, el origen es mestizo⁹: una combinación de las melodías indígenas y españolas de la región vasca. Por otra parte, hay cuatro hipótesis sobre el origen del nombre, una es la establecida en los pie de página de algunas ediciones de *María* (1867), de Jorge Isaacs, que señalaba que el bambuco era de origen africano, de la región de Bambuck, y que fue muy extendida dada la acogida de la obra desde su publicación; la segunda teoría dice que proviene del litoral Pacífico, donde existió la tribu de los indios “bambas”; la tercera teoría dice que los españoles le dieron este nombre al aire nativo indígena y a su danza por los movimientos “trémulos”, y por último se sugiere que es por el instrumento musical “carángano”, construido en bambú, y a la música que hacían con este instrumento se le llamaba “música de bambuco” (Abadía Morales, 1983).

Según Miñana (1997), los bambucos más antiguos surgieron en la cultura indígena Nasa, llegando a estar vinculados siglos más tarde con la música militar y con el sentimiento patriótico. A mediados del siglo XIX, este género no podía entrar en los salones por estar relacionado con el pueblo y las clases bajas y se le prohibió en las iglesias por su carácter festivo. Para poder ser interpretado en los salones, empezaron a crearse composiciones para piano parecidas a una fantasía, como el bambuco *Aires nacionales neogranadinos variados*, op.14, para piano, en 3/8, de Manuel María Párraga (1826-1895), editado por Breitkopf & Härtel (referenciado en El Tiempo, de Bogotá, el 1 marzo de 1859). A principios del siglo XX, Pedro Morales Pino escribió la partitura de un bambuco en 3/4, *Cuatro*

⁸ Que corresponde a los departamentos de Nariño, Cauca, Valle del Cauca y parte del Chocó.

⁹ El mestizo es el nombre dado por los españoles en el siglo XVI a los hijos nacidos de indígena y español.

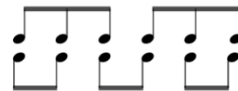
preguntas, creando una controversia hasta nuestros días acerca de si se escribe en 3/4 o 6/8.

En cuanto a los tipos de bambucos, Perdomo Escobar nos dice que en el siglo XIX se destacaron el bambuco “lírico”, llamado también santaferense o bambuco neogranadino, cuya letra es sentimental y fue usado en los poemas de Julio Flórez y Diego Uribe; el bambuco “característico” instrumental, tocado por estudiantina, y el bambuco “anónimo” de origen folclórico, cuyas letras hablan del desamor, la nostalgia, entre otros (Perdomo, 1980). En la actualidad, se identifican otras clases, como el bambuco caucano, el bambuco fiestero, el bambuco viejo y el bambuco guambiano.

2.3.2 Estructura

El bambuco se escribe en 3/4 o 6/8, lo que ya determina una característica importante: el uso de la bimetría, que consiste en sobreponer el compás de 6/8 con el de 3/4 (Miñana Blasco, 1987), como se muestra en la figura 2-16.

Figura 2-16: Bimetría



Esta bimetría se da de diferentes formas: el tiple apoya el 6/8; la guitarra hace los bajos en 3/4 y la armonía en 6/8, y percusiones como la tambora hacen las dos métricas en dos alturas distintas (en la base el 6/8 y en el parche el 3/4).

La estructura melódica del bambuco se caracteriza por frases simétricas, de 4, 8 o 16 compases, las cuales se pueden dividir en semifrases (pregunta y respuesta). Otra particularidad de la melodía es que, estando en 6/8, alterna de vez en cuando un compás de 3/4. Carlos Miñana explica que la característica fundamental del bambuco es la síncopa producida por el alargamiento o unión de la última corchea del compás con la primera del siguiente, es decir, la síncopa caudal presentada en la figura 2-17.

Figura 2-17: Síncopa caudal



La estructura del bambuco tiene tres partes, A B C; generalmente cada parte consta de 16 compases que se repiten. Existen dos maneras de estructuración formal del bambuco: AA BB CC A y la forma rondó AA BB AA CC AA. El sistema tonal es el más utilizado, aunque en algunos bambucos del Pacífico se usa el sistema modal. En los bambucos compuestos en el sistema tonal, pueden ocurrir modulaciones entre las partes.

Cabe aclarar que al igual que las estructuras formales, estas modulaciones no son un caso general para todos los bambucos, son tomadas (por Montalvo y Pérez) de varios bambucos con rasgos comunes. Es posible encontrar bambucos con modulaciones entre las partes y que modulan a otros grados de la tonalidad. (Páez G., 2015, pp. 33-34)

Según lo recoge Páez, la estructura del bambuco se determina también según el modo mayor o menor en que está compuesto (tabla 2-1).

Tabla 2-1: Estructura del bambuco, según su modo

Bambuco en tonalidad mayor			Bambuco en tonalidad menor		
A	B	C	A	B	C
Primer grado mayor (G)	Primer grado mayor (G)	Puede ir a: • Subdominante menor (Cm) • Subdominante mayor (C) • Relativa mayor de la subdominante menor (Eb)	Primer grado menor (Dm)	Relativo mayor (F) o se queda en (Dm)	Pasa a la isotónica (D)

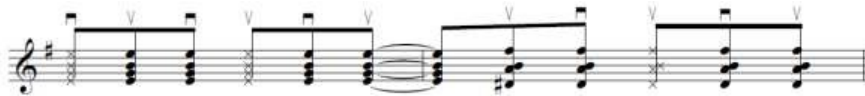
2.3.3 Formato instrumental

El formato instrumental del bambuco tradicional está conformado por la bandola, que lleva la melodía; el tiple, que ejecuta el patrón rítmico y la armonía; la guitarra, que realiza el bajo y las contramelodías, y algunas veces es acompañado por instrumentos de percusión, como maracas y chucho. Existe otro formato instrumental, la estudiantina, que es una orquesta de cuerdas pulsadas con bandolas, triples, guitarras, contrabajo y percusión. Por otro lado, el formato instrumental utilizado en el bambuco fiestero es el de la “chirimía payanesa”, que consta de flautas traversas sin llaves, tamboras, carraca o güiro, mates y triángulo.

A continuación, en las figuras 2-18 a 2-22, se transcriben el acompañamiento y algunas variaciones típicas del tiple, recogidas por Acevedo Ortiz (2016).

Figura 2-18: Transcripción del autor, base de acompañamiento, bambuco, tiple

Fuente: Acevedo Ortiz (2016, p. 21)

Figura 2-19: Variación de bambuco partitura (Pérez)

Fuente: Acevedo Ortiz (2016, p. 33)

Figura 2-20: Variación de bambuco partitura (Franco)

Fuente: Acevedo Ortiz (2016, p. 44)

Figura 2-21: Variación de bambuco partitura (Franco)

Fuente: Acevedo Ortiz (2016, p. 46)

Figura 2-22: Variación de bambuco partitura (Puerta)

Fuente: Acevedo Ortiz (2016, p. 48)

En la figura 2-23 se explica el acompañamiento básico en guitarra: los bajos marcando una conducción armónica en métrica de 3/4 con el dedo pulgar y los dedos índice, medio y anular, marcando y completando la armonía en 6/8 (Acevedo Ortiz, 2016).

Figura 2-23: Transcripción del autor, base de acompañamiento para bambuco

Por su parte, en las figuras 2-24 a 2-26 se presentan algunas variaciones en la guitarra, según Acevedo Ortiz (2016, pp. 19-20):

Figura 2-24: Transcripción del autor, acompañamiento rolo



Figura 2-25: Transcripción del autor, acompañamiento paisa



Figura 2-26: Transcripción del autor, adelanto de armonía sobre el compás



3. Análisis de *Tres danzas para orquesta, op. 21*

La partitura sobre la que se realizó el presente estudio es un manuscrito hecho por el maestro Luis Eduardo Agudelo, que se encuentra en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, como parte de los bienes de la fundación Guillermo Uribe Holguín. En el manuscrito se indica que Uribe Holguín compuso esta obra en Usatama, Bogotá, el 11 de diciembre de 1926 y le hizo una revisión el 3 de enero de 1940. Por su parte, en su autobiografía, el compositor indica que el 2 y el 9 de septiembre de 1927 dirigió el segundo movimiento (pasillo) en el teatro Colón (Uribe Holguín, 1941).

Esta obra es una suite de tres danzas contrastantes, el primer movimiento, “Joropo”, es rápido y tiene carácter lírico-dramático; el segundo movimiento, “Pasillo”, es lírico y lento, y el tercer movimiento, “Bambuco” es festivo y veloz. Estos contrastes de *tempo* son típicos de los géneros sinfónicos que se desarrollaron durante el siglo XIX.

3.1 Joropo

3.1.1 Características generales

El tiempo que propone el compositor es *allegretto*, que equivale a un tiempo de negra de 120 a 132 pulsos por minuto. Sin embargo, el joropo tradicionalmente es interpretado a un pulso acelerado. Por ejemplo, en los golpes más populares, como el *pajarillo* o el *seis numerao*, se utilizan tiempos que en la tradición europea equivaldrían a un *presto* o *prestissimo*, entre 170 y 204 pulsos por minuto.

En su lugar, el joropo de Guillermo Uribe Holguín está escrito en tiempo más lento, lo que lo aleja del género original. Por esta razón, la tendencia es interpretarlo más rápido de lo que está indicado en la partitura para crear la sensación del ritmo tradicional.

Es un movimiento con forma tripartita derivada de la tradición clásica-romántica. Tiene carácter continuo sin mayores contrastes temáticos y de emoción. Se basa en el desarrollo constante de los elementos temáticos principales, como se puede ver en el esquema formal de la tabla 3-1.

Tabla 3-1: Esquema formal del joropo

Parte	A				B		A'
Función	Introducción (1 al 12)	Exposición (13 al 32)			Desarrollo (33 al 65)	Puente (66 al 84)	Tema B (85 al 104)
Compases		a (13 al 23)	b (24 al 27)	a' (28 al 32)			Reexposición/ Coda (105 a 132)

La parte A inicia con una introducción de un motivo rítmico reiterativo, que aparece de forma intercalada entre varios grupos de instrumentos y que conduce a la exposición del tema principal por el corno inglés solo. En su totalidad, el tema está construido por dos elementos temáticos y reexposición del primer elemento (*a b a'*), como se muestra en la figura 3-1.

A la exposición del tema principal le sigue un amplio desarrollo, caracterizado por constantes cambios en la instrumentación, que desemboca en un puente hacia la parte B. En este punto aparece un tema contrastante derivado del material anterior, donde la percepción rítmica cambia a 6/8 y se percibe una clara diferencia con la sección precedente, que alternaba entre 3/4 y 6/8.

La última parte combina funciones de reexposición y de coda, en las que el tema aparece comprimido respecto a la forma en que se presentó en la exposición. Adicionalmente presenta entradas sucesivas de los grupos instrumentales, con fragmentos cortos del tema principal. El movimiento concluye con toda la orquesta afirmando la última parte del tema.

En general, el sistema armónico que utiliza el compositor en este movimiento se puede considerar como tonalidad cromática con elementos modales, lo cual fue típico para finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Europa.

Figura 3-1: Elementos temáticos del tema de la parte A

Figure 3-1 displays musical notation for the thematic elements of the A part. The score is organized into four systems of staves:

- System 1 (Measures 13-18):** Labeled with a boxed **a** and **Allegretto**. The first measure (13) is marked **p**. The notation includes a series of eighth notes and a half note, followed by a change to a new melodic line.
- System 2 (Measures 19-23):** Labeled with a boxed **b**. The first measure (19) is marked **mf**. The notation shows a series of eighth notes and a half note, followed by a change to a new melodic line.
- System 3 (Measures 24-27):** Labeled with a boxed **a'**. The first measure (24) is marked **rit.** and the last measure (27) is marked **A tempo**. The notation shows a series of eighth notes and a half note, followed by a change to a new melodic line.
- System 4 (Measures 28-32):** Labeled with a boxed **a'**. The first measure (28) is marked **f**. The notation shows a series of eighth notes and a half note, followed by a change to a new melodic line.

Si bien, la tonalidad principal es la menor, Uribe Holguín utiliza varios modos como recurso de desarrollo, siguiendo el modelo de la tradición europea nacionalista. En esta tradición, este uso de los elementos modales se relaciona con el folclor, y son así apropiados por el compositor, como puede verse en las figuras 3-2 a 3-4, en las que se presentan algunos ejemplos de la variedad de elementos modales empleados.

Figura 3-2: Modo dórico en los compases 68 al 71, en cuerdas

Figure 3-2 displays musical notation for the Dorian mode in measures 68 to 71, specifically for the string section. The score is organized into five systems of staves:

- System 1 (Measure 68):** Labeled with a boxed **a**. The first measure (68) is marked **p**. The notation shows a series of eighth notes and a half note, followed by a change to a new melodic line.
- System 2 (Measures 69-70):** Labeled with a boxed **b**. The first measure (69) is marked **p**. The notation shows a series of eighth notes and a half note, followed by a change to a new melodic line.
- System 3 (Measure 71):** Labeled with a boxed **a'**. The first measure (71) is marked **f**. The notation shows a series of eighth notes and a half note, followed by a change to a new melodic line.
- System 4 (Measures 72-73):** Labeled with a boxed **a'**. The first measure (72) is marked **pizz.** and the last measure (73) is marked **arco**. The notation shows a series of eighth notes and a half note, followed by a change to a new melodic line.
- System 5 (Measures 74-75):** Labeled with a boxed **a'**. The first measure (74) is marked **f**. The notation shows a series of eighth notes and a half note, followed by a change to a new melodic line.

Figura 3-3: Modo eólico en el compás 122, entre violonchelos y contrabajos**Figura 3-4:** Modo frigio en compases 41 al 47, en cuerdas

3.1.2 Elementos tradicionales

A pesar de que el tiempo de esta pieza no corresponde con el del joropo, hay otros recursos musicales que evocan los elementos tradicionales del género. En primera medida, una comparación de esta con el esquema rítmico del joropo permite notar que la acentuación implícita insinúa el sistema *por derecho*.

La forma es parecida a la que proponen (Sánchez, Mariano y Arcila, 2008): la *introducción* se puede relacionar con el solo instrumental típico de las presentaciones del grupo llanero, antes de la entrada del cantante; el *llamado* sería la exposición del tema A, presentado con el corno inglés solo; el *interludio* correspondería al desarrollo, el puente y el tema B; el siguiente *llamado*, a la reexposición, y la *salida* o *conclusión*, a la coda final.

Otro ejemplo de la música tradicional es la figuración de octavas en el diseño melódico del arpa llanera, que Uribe Holguín introduce en los compases 81 y 82 en el arpa, los violines y las violas, como se muestra en la figura 3-5.

Figura 3-5: Octavas de arpa llanera en arpa sinfónica, violines y violas

The musical score for measures 81 and 82 features six staves: Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Harp part begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic line that ascends and then descends, with a second staff showing a similar pattern. The Violin I and II parts also start with a piano (*p*) dynamic and play a melodic line that ascends and then descends. The Viola part plays a melodic line that ascends and then descends. The Violoncello and Contrabasso parts play a sustained chord, marked with a piano (*p*) dynamic.

Como se ha mencionado antes, Cedeño en su tesis (2015) nos dice que una característica del joropo es el uso de las bimetrías, de las que hay ejemplos múltiples en esta danza, como se expresa en las figuras 3-6 a 3-9:

Figura 3-6: Compases 13 al 16, melodía en corno inglés y acompañamiento de sección de cuerdas

The musical score for measures 13 to 16 is titled "13 Allegretto". It features a single staff for the English horn (Corno inglés) and a grand staff for the string section (sección de cuerdas). The English horn part begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic line that ascends and then descends. The string section provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both the treble and bass staves.

Figura 3-7: Compases 17 y 18, entre cornos y violas, violonchelos y contrabajos

Figure 3-7 shows a musical score for measures 17 and 18. The score is written for six instruments: two Trumpets (Trmp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score begins with a measure rest in measure 17, followed by a series of eighth and quarter notes in measure 18. The dynamics are marked *p* (piano) for the Trumpets and *f* (forte) for the lower strings.

Figura 3-8: Compases 19 al 21, oboe y corno inglés con acompañamiento de violas, violonchelos y contrabajos

Figure 3-8 shows a musical score for measures 19 to 21. The score is written for four instruments: Oboe (Oboe), English Horn (Corno inglés), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score begins with a measure rest in measure 19, followed by a series of eighth and quarter notes in measure 20, and a final measure in measure 21. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for the Oboe and *f* (forte) for the lower strings.

Figura 3-9: Compases 89 al 92, entre flautas, oboes, clarinetes y cuerdas

The image displays a musical score for measures 89 through 92. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.) staves, all marked with a forte (f) dynamic. The second system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.) staves, also marked with a forte (f) dynamic. The notation shows various melodic lines with slurs and ties, indicating complex phrasing across the measures. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

En el último ejemplo, al detenerse en el compás 89, la bimetría se puede identificar repartida entre dos formatos mixtos: uno está compuesto por flauta 1, oboe 1, clarinete 1, violines 1 y violas, que están en 6/8, y el otro, en 3/4, está compuesto por flauta 2, oboe 2, clarinete 2 y violines 2.

Cedeño (2015) también indica, como característica del joropo, el uso de la hemiola, la cual se encuentra en los compases 58 y 59, como lo muestra la figura 3-10.

Además, en los compases 68 y 69 aparece una fórmula rítmica típica para el joropo, que es una sincopa entre corchea y negra en subdivisión ternaria (figura 3-11).

Figura 3-10: Compases 58 y 59, en flautas, oboes, clarinetes y cuerdas

Figure 3-10 shows the musical notation for measures 58 and 59. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The notation is in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The Flute, Oboe, and Clarinet parts are in the treble clef, while the Violin I, Violin II, and Viola parts are in the treble clef. The Violoncello and Contrabass parts are in the bass clef. The Flute, Oboe, and Clarinet parts play a melodic line with a B-flat. The Violin I, Violin II, and Viola parts play a melodic line with a B-flat. The Violoncello and Contrabass parts play a melodic line with a B-flat. The Flute, Oboe, and Clarinet parts play a melodic line with a B-flat. The Violin I, Violin II, and Viola parts play a melodic line with a B-flat. The Violoncello and Contrabass parts play a melodic line with a B-flat.

Figura 3-11: Compases 68 al 75, en cuerdas

Figure 3-11 shows the musical notation for measures 68 to 75. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The notation is in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The Violin I, Violin II, and Viola parts are in the treble clef. The Violoncello and Contrabass parts are in the bass clef. The Violin I, Violin II, and Viola parts play a melodic line with a B-flat. The Violoncello and Contrabass parts play a melodic line with a B-flat. The Violin I, Violin II, and Viola parts play a melodic line with a B-flat. The Violoncello and Contrabass parts play a melodic line with a B-flat. The Violin I, Violin II, and Viola parts play a melodic line with a B-flat. The Violoncello and Contrabass parts play a melodic line with a B-flat.

En la música tradicional son muy comunes los doblajes de la melodía en terceras, y Uribe Holguín hace lo propio en el compás 89, donde la melodía está en los primeros violines, la flauta, el oboe y el clarinete, mientras que la viola dobla una tercera abajo. Para hacer mayor claridad en este doblaje de la melodía, en la figura 3-12 se presentan solamente los compases correspondientes a primeros violines y a la viola.

Figura 3-12: Compases 89 al 92, en primeros violines y viola



3.2 Pasillo

3.2.1 Características generales

El tiempo *andante*, indicado por el compositor, sería equivalente a la velocidad de un pasillo lento. De las tres danzas es la que más se acerca al género tradicional. La forma de esta danza es tripartita y las partes están bien definidas por los cambios de tiempo. En cuanto a los temas, es posible ver una renovación constante en la tímbrica, debido a fórmulas melódicas y armónicas, según se observa en la tabla 3-2.

Tabla 3-2: Esquema formal del pasillo

Parte	A		B	A'
Función Compases	Exposición (1 al 23)		Desarrollo <i>b</i> (24 al 54)	Reexposición/Coda (55 al 85)
	<i>a</i> (1 al 10)	<i>b</i> (11 al 23)		

En la parte A se expone el tema principal en mi menor, construido con dos elementos temáticos (*a* y *b*). La parte *a* es presentada por los primeros violines, con pequeñas intervenciones de la flauta y el fagot, de carácter cantáble y *legato*. La parte *b* está orquestada para la cuerda alta en acordes paralelos con un carácter más *marcato*, como se expone en la figura 3-13.

Figura 3-13: Elementos temáticos *a* y *b*, de la parte A

En el compás 24 hay un cambio de tiempo a *Più mosso*, que marca el comienzo de la parte B en mi mayor. En este punto aparecen los dos elementos (*a* y *b*) del tema A, predominando el elemento *b*.

Figura 3-14: Compases 24 al 27, inicio de la parte B

Enseguida cambia al *tempo primo* y empieza la reexposición; sin embargo, la orquestación del elemento *b* es diferente al pasar los acordes paralelos a las maderas y reducir su longitud a la mitad. Esta reducción del primer compás del elemento *b* es utilizada de manera alternada con el segundo compás del elemento *a* para construir una coda muy pequeña en sus proporciones, pero altamente efectiva.

En relación con los recursos de tradición europea usados, vemos que el compositor emplea la escala de mi menor de manera cromática y bimodal (mayor y menor). También utiliza doblajes heterofónicos con diferentes estructuras interválicas aportando colores variados a la melodía y mayor densidad orquestal en los *crescendo*, un recurso muy utilizado por los impresionistas. En esta pieza tenemos varios ejemplos, señalados en las figuras 3-15 a 3-17.

Figura 3-15: Compases 28 a 33, para cuerdas (primeros violines, segundos violines y violas)



Figura 3-16: Compases 24 al 27, para maderas (oboes y corno inglés)

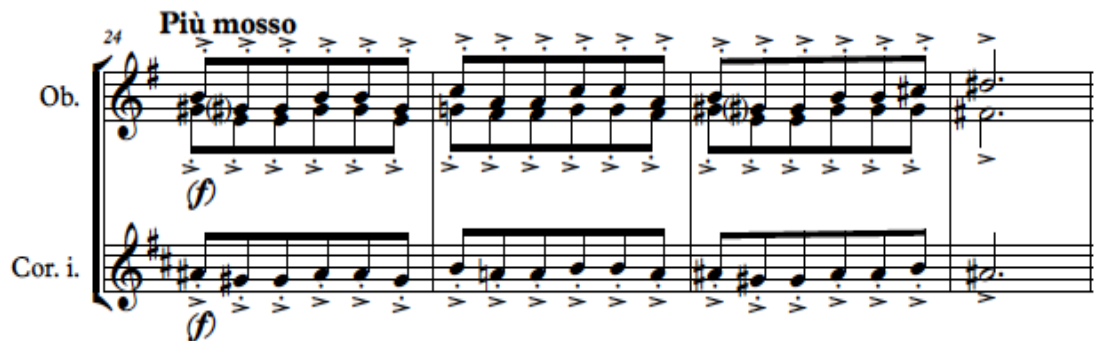


Figura 3-17: Compases 43 a 47, para metales (trompetas 1 y 2)



3.2.2 Elementos tradicionales

De las características del pasillo tradicional, el compositor emplea la forma tripartita (ABA'). En su diseño melódico-rítmico, como nos indica Acevedo Ortiz (2016), un pasillo tradicional empieza con silencio de corchea y Uribe Holguín inicia la melodía de esta forma en los primeros violines y, a continuación, es imitado por la flauta y el fagot, como se ve en la figura 3-18.

Figura 3-18: Melodía de pasillo tradicional en primeros violines, flauta y fagot



Como se planteó en el numeral 2.2.1 (Acevedo Ortiz, 2016) en el siguiente pasaje se encuentra el ritmo característico de los finales de frase (♩. ♩. ♩.), entre primeros violines, segundos violines y fagotes. Asimismo, observamos que este ritmo es imitado por violas y violonchelos y, a continuación, se añaden violines y fagotes.

Figura 3-19: Ritmo de pasillo en finales de frase, en cuerdas y fagotes



El mismo ritmo también aparece en forma de acompañamiento, por ejemplo, en el compás 28, en los cornos (figura 3-20).

Figura 3-20: Ritmo de pasillo, en cornos



Al igual que en el joropo, el doblaje de la melodía en terceras hace alusión a la música tradicional, como se presenta en la figura 3-21, que muestra el compás 17 en los oboes.

Figura 3-21: Melodía en terceras en oboes



El uso de calderones y *ritardando* son muy frecuentes en los pasillos lentos, para concluir una parte y cambiar de tema. En esta danza, de manera similar, aparece un calderón en el compás 42 al terminar la primera frase del tema B y un *ritardando* al volver al *tempo primo*.

3.3 Bambuco

3.3.1 Características generales

En el bambuco de Guillermo Uribe Holguín, el *tempo vivo* indicado en la partitura corresponde a un tiempo de negra más o menos a 190; esta velocidad es parecida a la de algunos bambucos tradicionales. Es además un movimiento que se asemeja a la forma rondó sonata. Tiene carácter continuo, la variedad de motivos melódico-rítmicos y la orquestación hacen que las partes se vayan transformando, creando sonoridades diferentes en el transcurso de la pieza. Este esquema se presenta en la tabla 3-3.

Tabla 3-3: Esquema formal del bambuco

Parte	A	B	A'	C	A'	B	A'
Función Compases	Refrán (1 al 42)	Episodio (43 al 82)	Refrán (83 al 90)	Episodio (91 al 117)	Refrán (118 al 154)	Episodio (155 al 163)	Coda (164 al 178)

La obra empieza con la exposición del tema principal, el cual tiene dos elementos temáticos y reexposición del primer elemento (*a b a'*), como se observa en la figura 3-22.

Figura 3-22: Elementos temáticos *a b a'* de la parte A

Después de la exposición del tema aparece un puente que conduce nuevamente al tema principal (*a* y *b*). Continúa la parte B, donde aparece un tema con dos elementos (*a*, *b*) como se muestra en la figura 3-23.

Figura 3-23: Elementos temáticos *a b a'* de la parte B

A continuación, empleando escalas modales de forma imitativa, el compositor origina un puente, donde reaparece el elemento *a* del tema B seguido de la parte A', que es una variación corta del elemento *a*. Enseguida aparece la parte C, basada en elementos del tema A (figura 3-24).

Figura 3-24: Tema de la parte C



Luego, inicia la reexposición con un amplio desarrollo que lleva a una muy breve parte B, para finalmente retomar la parte A' como coda y concluir el movimiento.

En cuanto a los recursos utilizados de la tradición europea, esta pieza emplea las escalas modales, como las que pueden verse en los ejemplos de las figuras 3-25 a 3-26.

Figura 3-25: Compases 75 al 77, modo frigio en la flauta y en los primeros violines

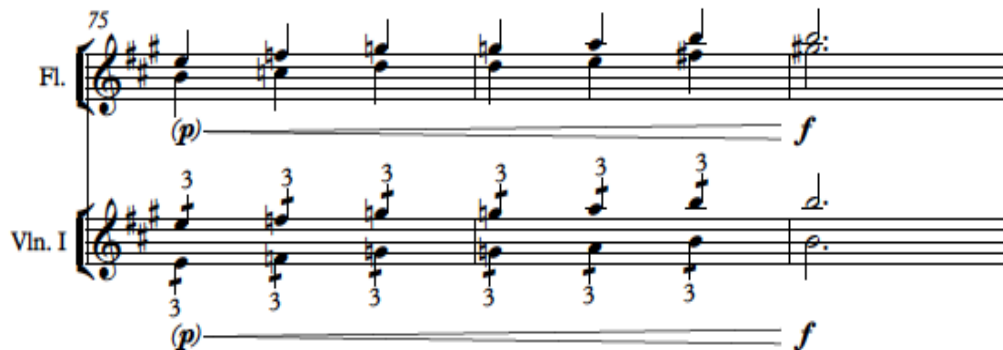


Figura 3-26: Compás 84, modo mixolidio con sol natural en el acorde del arpa



De otra parte, la tónica, en el lenguaje musical del siglo xx, puede tener estructura disonante, como se plantea en los ejemplos de las figuras 3-27 a 3-29

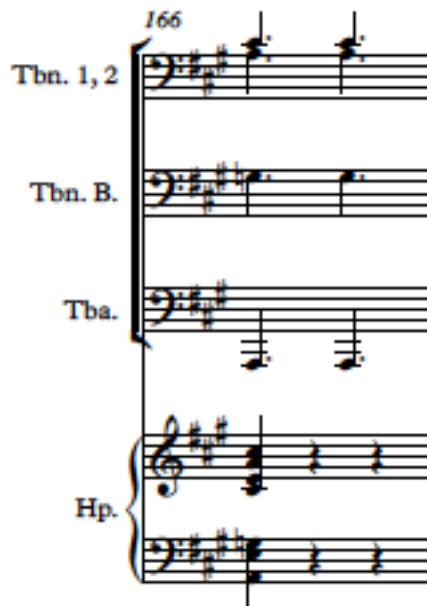
Figura 3-27: Primer compás, acompañamiento en cuerdas de la mayor con séptima y segundos violines en sol sostenido

The musical score for Figure 3-27 shows the first measure of a string accompaniment in D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 2/8. The instruments are Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic. The Violín I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a similar pattern. The Violonchelo and Contrabajo parts play a sustained note of G4 (sol sostenido) with a forte 'f' dynamic.

Figura 3-28: Compás 118, en cuerdas: tónica con sexta (fa) en violas y séptima (sol#) en segundos violines

The musical score for Figure 3-28 shows measure 118 of a string accompaniment in D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 2/8. The instruments are Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The measure is marked with a fortissimo 'ff' dynamic. The Vln. I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Vla. part plays a similar pattern. The Vc. and Cb. parts play a sustained note of F#4 (fa sostenido) with a fortissimo 'ff' dynamic.

Figura 3-29: Compás 166, la mayor con séptima natural (sol), en tercer trombón y acorde del arpa



La pieza termina con un acorde de la mayor con sexta natural (fa), interpretado por la segunda flauta, primer clarinete, primera trompeta, arpa y segundos violines.

3.3.2 Elementos tradicionales

En cuanto a los elementos de la música tradicional que observamos en esta pieza, el compositor emplea la forma rondó¹⁰, similar a la mencionada por Páez (2015) en el numeral 2.3.2, en lo referente al bambuco tradicional.

Como citamos antes, Carlos Miñana (1987) nos habla del empleo en el bambuco tradicional de la bimetría (3/4, 6/8), la cual aparece varias veces, generalmente como acompañamiento del elemento *a* del tema A, como se ejemplifica a continuación.

Al inicio de la obra (figura 3-30) podemos apreciar el acompañamiento en 6/8 de violines, violas y en 3/4 de fagotes, violonchelos y contrabajos.

¹⁰ La forma rondó tiene origen en la música folclórica.

Figura 3-30: Bimetría en cuerdas y fagotes

The musical score for Figure 3-30 is written for a symphony orchestra, specifically focusing on the woodwinds and strings. The score is in 2/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments included are Bassoons (Fagotes), Violin I (Violín I), Violin II (Violín II), Viola, Violoncello (Violonchelo), and Contrabasso (Contrabajo). The score is divided into measures, with a dynamic marking of *f* (forte) appearing at the beginning of each instrument's part. The Bassoon part consists of a series of eighth notes. The Violin I and II parts consist of a series of eighth notes. The Viola part consists of a series of eighth notes. The Violoncello and Contrabasso parts consist of a series of eighth notes. The score is written in a standard musical notation style, with a treble clef for the Violins and Viola, and a bass clef for the Violoncello and Contrabasso. The Bassoon part is written in a bass clef. The score is divided into measures, with a dynamic marking of *f* (forte) appearing at the beginning of each instrument's part.

Otra forma de bimetría se aprecia en el compás 43 (figura 3-31) donde el tema B está en 6/8 y el acompañamiento en 3/4.

Figura 3-31: Bimetría en tema B y acompañamiento

43

Fl.

Ob.

Cor. i.

Cl.

Fag.

Trmp.

Trmp.

Tbn.

Tbn. B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

También se observan algunos ejemplos de alternancia de métrica (3/4, 6/8 o 6/8, 3/4) empleados en algunos bambucos tradicionales (figuras 3-32 a 3-34).

Figura 3-32: Exposición del tema A, con las flautas y oboes que alternan 3/4, 6/8

28

f

Figura 3-33: Compás 56, pasaje de alternancia 6/8, 3/4 en cuerdas, fagotes y tercer trombón

56 a 2

Fag. *f*

Tbn. B. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Figura 3-34: Compases 108 al 111, alternancia 3/4, 6/8 entre los cornos con bloques de acordes

108

Trmp. *f*

Trmp. *f*

Figura 3-35: Compás 164, alternancia 6/8, 3/4 en acompañamiento de trombones, tuba, violonchelos y contrabajos

En el compás 91 se aprecia una variación del acompañamiento del bambuco, en los fagotes y los violonchelos (figura 3-36).

Figura 3-36: Compases 91 al 93, variación del acompañamiento

Asimismo, en el compás 95 el ritmo que se forma entre los cornos y los fagotes es similar al que realiza el tiple en la música tradicional, como se indicó en el numeral 2.3.3, señalado por Acevedo Ortiz (2016), como puede verse en la figura 3-37.

Figura 3-37: Compases 95 a 97, ritmo formado entre fagotes y cornos

3.4 Orquestación

En esta obra, Guillermo Uribe Holguín sigue la tradición europea utilizando todos los recursos que le proporciona la orquesta del siglo xx, y emplea un formato orquestal compuesto por piccolo, dos flautas, dos oboes, corno inglés, dos clarinetes en la, dos fagotes (3,3,2,2), cuatro cornos, tres trompetas en do, tres trombones, tuba (4,3,3,1), arpa, primeros y segundos violines, violas, violonchelos, contrabajos, timbales, triángulo, plato suspendido y pandereta.

La orquestación de esta obra presenta las siguientes características generales:

- Las frases casi siempre son distribuidas entre diferentes instrumentos, lo que da una variedad de colores y texturas, en la que se aprovechan los recursos tímbricos de la orquesta.
- Las familias de instrumentos, como las cuerdas, las maderas o los metales, y en ocasiones también un solo grupo de instrumentos, como los cornos o las trompetas, interpretan fórmulas rítmicas en bloques de acordes que evocan un instrumento percusivo¹¹.
- La textura lograda en esta obra, por medio de recursos como la heterofonía o doblar la melodía en octavas y en familias de instrumentos como maderas-cuerdas, genera tensión y densidad orquestal enriqueciendo el rango de las dinámicas.
- En esta obra hay muchos fragmentos a manera de diálogos, en los cuales los elementos temáticos se replican con diferentes timbres orquestales. Algunos motivos son utilizados por medio de imitación, adición, superposición o contrapunto, que crean variedad de sonoridades y continuidad en las piezas.
- Un rasgo distintivo del compositor es que la orquestación es distinta cada vez que aparecen los temas, creando variedad de colores.

A continuación, se expondrán algunos ejemplos de la orquestación hecha por Uribe Holguín en cada pieza.

¹¹ Tradición desarrollada por Bela Bartók.

- **Joropo.** Las frases se interrumpen con segmentos motivicos imitativos de menor formato orquestal (un grupo o un solo instrumento), con los que se crea un segundo plano sonoro contrastante. Así como lo veremos en las figuras 3-38 a 3-41, que ejemplifican la creación de estos segundos planos, en la introducción apreciamos un segmento motivico entre cornos, clarinetes y fagotes. Del mismo modo, aparece en la mitad de la frase del tema A en los cornos (figura 3-39), y se observa otro segmento motivico en el compás 35, en los clarinetes, imitado por los oboes y el corno ingles en el compás 37 (figura 3-40).

Figura 3-38: Joropo. Segmento motivico en cornos, clarinetes y fagotes



Figura 3-39: Joropo. Segmento motivico en frase de tema A



Figura 3-40: Joropo. Segmento motivico en clarinetes imitado por oboes y corno ingles



Más tarde, vuelve a aparecer una parte de este segmento motivico, en el compás 66, en piccolo, flauta y fagot; después, en clarinetes, violines segundos y violas, y en seguida, en oboes, corno inglés, primeros violines, segundos violines y violas (figura 3-41). Más adelante este motivo es incluido en la melodía de la parte B.

Figura 3-41: Joropo. Segmento motivico entre compases 66 y 75

The musical score for Figure 3-41 shows the Joropo segment between measures 66 and 75. The instrumentation includes Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 2/4 time. The motif is introduced by the Piccolo, Flute, and Bassoon in measure 66, then by the Clarinet, Violin II, and Viola in measure 67, and finally by the Oboe, Cor Anglais, Violin I, Violin II, and Viola in measure 68. The motif is then repeated by the Violoncello and Contrabass in measure 69, and by the Violoncello and Contrabass in measure 70. The score ends in measure 75.

En la instrumentación se observan a las cuerdas o los metales, que realizan bloques rítmicos a manera de acompañamiento. Las melodías generalmente están dobladas entre clarinetes, piccolo, flauta, primeros violines y violas. Los violonchelos y los contrabajos son doblados por los fagotes y ocasionalmente por los trombones.

Algunas veces, los cornos, los trombones o el arpa con clarinetes hacen motivos rítmicos en bloques de acordes de dos compases, en la mitad de las frases, e interrumpen la continuidad del tema.

Aunque la función de los violonchelos y contrabajos en gran parte de la danza es de acompañamiento armónico, también se manifiestan con función temática, por medio de los segmentos motivicos mencionados.

- **Pasillo.** En esta danza se muestran 3 motivos melódico rítmicos principales (1,2,3), que se presentan en la figura 3-42.

Figura 3-42: Pasillo. Motivos melódico rítmicos principales



En la exposición del tema A, el motivo 1 aparece en primeros violines y después en los segundos violines y los violonchelos. El motivo 2 se presenta en forma imitativa entre primeros violines, flauta 1 y fagot 1 dando la sensación de continuidad. Estos motivos se muestran en la figura 3-43.

Figura 3-43: Pasillo. Exposición del tema A, motivos 1 y 2

Del mismo modo, podemos ver otro ejemplo del motivo 1 en el compás 16 (figura 3-44), en el corno inglés y los violonchelos, como elemento imitativo y contrapunto complementario. En seguida, en el compás 18 vuelven a aparecer en fagot, violonchelos y contrabajos.

Figura 3-44: Pasillo. Motivo 1 en los compases 16 y 18

Luego, en el compás 24, entre oboes y corno inglés se observa el motivo 3 (figura 3-45), que es empleado varias veces en la pieza en bloques de acordes formados por doblajes heterofónicos.

Figura 3-45: Pasillo. Motivo 3 en compases 24 a 27

Ob. *Più mosso*

Cor. i.

Por último, en el compás 75 se alternan el motivo 2 en los trombones, y el motivo 3 en las flautas y primer clarinete; luego, el motivo 2 en los violines, violas y violonchelos, y finalmente, el motivo 3 en flautas y primer clarinete (figura 3-46).

Figura 3-46: Pasillo. Alternancia de motivos 2 y 3

Fl. *f*

Cl. *f*

Tbn. 1, 2 *p*

Tbn./Tb. *p*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

La textura orquestal en la parte A se caracteriza por introducir elementos por imitación, mientras que en la parte B el compositor emplea doblajes heterofónicos y los organiza por familias de instrumentos: cuerdas (violines y violas), maderas (oboes y corno ingles), metales (3 trompetas, 3 cornos o trompetas y trombones) y maderas-metales (oboes, corno

inglés, clarinetes, fagotes, trompetas y trombones). Cada vez añade más instrumentos, para dar más densidad orquestal y generar *crescendo*.

- **Bambuco.** Como hemos visto en las dos piezas anteriores, el compositor usa motivos melódico rítmicos, tanto para conectar, como para fragmentar los temas. En esta pieza tenemos 2 motivos empleados de la siguiente manera:

El primer motivo melódico rítmico es parte de la melodía del tema A y del B. En la exposición del tema, en el compás 12, aparece en trombones y fragmenta el tema A, antes de empezar el elemento temático *a'* (figura 3-47).

Figura 3-47 (continuación)

The musical score for Figure 3-47 (continuation) covers measures 14 to 17. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, measures 14-17 are rests.
- Fl.**: Flute, measures 14-15 play eighth notes (G4, A4, B4, C5), measure 16 plays a quarter note (D5), and measure 17 has a half note (E5).
- Ob.**: Oboe, measures 14-15 play eighth notes (G4, A4, B4, C5), measure 16 plays a quarter note (D5), and measure 17 has a half note (E5).
- Cl.**: Clarinet, measures 14-15 have rests, measure 16 has a half note (G3), and measure 17 has a half note (A3).
- Fag.**: Bassoon, measures 14-17 play a steady eighth-note pattern (G2, A2, B2, C3).
- Trmp.**: Trumpet (first and second staves), measures 14-15 have rests, measure 16 has a half note (G3), and measure 17 has a half note (A3).
- Tpt. Do**: Trumpet in D, measures 14-17 are rests.
- Tbn.**: Trombone (first and second staves), measures 14-17 are rests.

El segundo motivo melódico rítmico lo encontramos en el compás 86, en clarinetes, fagot y arpa, fragmentando el elemento *a* del tema A (figura 3-48).

Figura 3-48: Bambuco. Segundo motivo melódico rítmico

The musical score for Figure 3-48 is arranged in a system with seven staves. The instruments are labeled on the left: Picc., Fl., Ob., Cor. i., Cl., Fag., and Hp. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Piccolo part begins at measure 83. The Flute, Oboe, and Bassoon parts have a '2' above them, indicating a second ending or a specific articulation. The Harp part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

En el siguiente pasaje se observa un puente con los motivos 1 y 2 en la sección de cuerdas. En el compás 30, los cuernos apoyan el motivo 2 en una escala ascendente y en *crescendo* para llegar al tema A en *forte*, como puede verse en la figura 3-49.

Figura 3-49: Bambuco. Compases 22 a 34

Figura 3-49 shows the musical score for Bambuco, measures 22 to 34. The score is for a full orchestra. Measures 22-34 show a transition from a quiet, melodic passage to a loud, rhythmic tutti section. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass and woodwinds play a melodic line. The score includes dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte), and articulation like *arco* (arco) and *p* (piano).

Una particularidad de esta pieza es que, en el compás 118, el compositor hace una orquestación diferente: emplea un *tutti* orquestal y suenan simultáneamente los elementos *a* y *b* del tema A.

Figura 3-50: Bambuco. Elementos *a* y *b* del tema A

Figura 3-50 shows the musical score for Bambuco, measures 118 to 124. The score is for a full orchestra. Measures 118-124 show a *tutti* orchestral section where the woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass and woodwinds play a melodic line. The score includes dynamic markings like *ff* (fortissimo) and articulation like *a 2* (a 2) and *b* (b).

La orquestación de esta danza se caracteriza por utilizar doblajes melódicos en las maderas (flautas, oboes, clarinetes), y también en cornos 1 con primeros violines, corno 2

con segundos violines y corno 3 con violas. Así mismo, los contrabajos son doblados por los fagotes y el trombón 3; en algunas oportunidades también ocurre con el arpa.

3.5 Consideraciones sobre la interpretación

El montaje de esta obra se realizó con la orquesta Sinfónica de Antioquia en el Teatro Pablo Tobón Uribe en el taller de dirección que se realizó del 26 de septiembre al 2 de octubre de 2016 en Medellín y se desarrolló dentro del octavo concierto didáctico de la temporada 2016, titulado “El director de orquesta”. También, se interpretó con la Orquesta de la Universidad de los Andes el 25 de octubre de 2016, en el Auditorio Mario Laserna en Bogotá. A partir de estas experiencias de montaje, se proponen algunas apreciaciones para tener en cuenta para la interpretación de esta obra.

En primer lugar, se plantea una primera dificultad para abordar este repertorio, relacionada con el manuscrito. Para ello, se revisaron las partes de cada instrumento con la partitura y se corrigieron los errores e inconsistencias en cuanto a números de compases y notas; además, se agregaron algunas dinámicas en las partes de los músicos. Sin embargo, fue clave tener en cuenta que las dinámicas están escritas de manera general, y por esta razón es recomendable conocer bien la forma de la obra, para reconocer los diferentes temas y organizar los planos sonoros, con la intención de mejorar la interpretación.

Uno de los retos más difíciles de sortear en la interpretación de esta obra ha sido lograr la precisión en la afinación, ya que, dada la complejidad armónica de los bloques de acordes entre las diversas familias de instrumentos, se generan numerosas disonancias. Este aspecto demanda ser estudiado con rigor. En la figura 3-51, se ejemplifican las disonancias mencionadas, a través de un pasaje del bambuco¹².

Es importante dar a entender a la orquesta la forma en que las frases son construidas a lo largo de las piezas; las melodías son creadas empezando con un instrumento y conectando con otro, de manera que se debe trabajar la conexión para que las frases

¹² Dada la extensión de las figuras 3-51 a 3-52, estas se presentarán al final del numeral 3.5.

suenen completas y sin interrupciones. Un ejemplo de esto lo vemos en el joropo, en la exposición del tema en maderas y metales (figura 3-52).

Cuando aparece la alternancia entre la métrica 3/4 y 6/8 (y viceversa), es importante tener en cuenta la agógica del compás para una ejecución fluida y orgánica. Así mismo, en los fragmentos de *pizzicato* en las cuerdas es clave una interpretación precisa.

En el segundo movimiento (pasillo) es importante hacer énfasis en los cambios de *tempo* y de carácter: la primera parte es de carácter lírico e intimista. En la orquestación el tema de los primeros violines es imitado después por otros instrumentos, lo que obliga a trabajar la continuidad de la línea. Después, en el cambio de *tempo* a *piu mosso*, se deben trabajar las articulaciones (*stacatto* y *legato*), procurando que el tema no suene pesado a causa de las constantes repeticiones y vigilando que sea diferente al carácter de la primera parte.

En el joropo y en el bambuco es importante trabajar la bimetría 3/4 con 6/8 y ser consciente de la escritura de cada compás, para que se escuchen los dos ritmos articulados y se use la acentuación del ritmo tradicional.

Por último, ya que en términos generales es una obra cuya forma es compleja, es recomendable dividir cada pieza primero por secciones temáticas para su estudio, antes de interpretarla en su totalidad para comprender la idea del compositor.

Figura 3-51: Bambuco. Compases 112 a 126. Disonancias

This musical score for the piece "Bambuco" (measures 112 to 126) features a woodwind and string ensemble. The score is written for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. i.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trmp.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Timpani (Timp.), and Percussion (Plat.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 112 to 120, and the second system covers measures 121 to 126. Red boxes highlight specific dissonances: a box in measure 112 highlights a dissonance in the Piccolo part; a box in measure 113 highlights a dissonance in the Trombone part; a box in measure 121 highlights a dissonance in the Violin I part; and a box in measure 122 highlights a dissonance in the Violin II part. A bracket labeled "7" spans measures 121 to 126, indicating a section of the score. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (ff).

Figura 3-51: (continuación)

120

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Trmp.

Trmp.

Tpt. Do

Tbn. 1, 2

Tbn. B.

Tba.

Timb.

Plat.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

pizz.

The musical score for Figure 3-51 (continued) spans measures 120 to 126. The score is written for a large symphony orchestra. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The brass section includes Trumpet (two parts), Trombone (three parts), and Tuba. The percussion section includes Timpani and Plate. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *pizz.* (pizzicato). A red box highlights a specific passage in measures 121 and 122, where the Violin I, Violin II, and Viola parts play a triplet of eighth notes. The score is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature.

Figura 3-52: Joropo. Construcción de frases en exposición del tema en compases 13 al 27

13 Allegretto

The musical score is for a Joropo piece, measures 13 to 27. It is marked "Allegretto". The score is for a full orchestra and includes dynamics like *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The instruments are arranged in three systems. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, and Bassoon. The second system includes Trumpet, Trombone, and Tuba. The third system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows the construction of phrases in the exposition of the theme. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The tempo is Allegretto. The dynamics are *p* and *mf*. The score is for measures 13 to 27.

Instrument parts shown:

- Pic.
- Fl.
- Ob.
- Cor. i.
- Cl.
- Fag.
- Trmp.
- Trmp.
- Tpt. Do
- Tbn.
- Tbn.
- Tba.
- Timb.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

Figura 3-52. (continuación)

21 rit. A tempo

The musical score for Figure 3-52 (continuation) spans measures 21 to 26. The tempo is marked 'rit.' (ritardando) from measure 21 to 24, and 'A tempo' from measure 25 to 26. The instrumentation includes Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various musical notations, including dynamics (f, p), articulation (accents), and phrasing slurs. The Oboe, Clarinet, Bassoon, and Trumpet parts show melodic lines, while the strings and timpani provide harmonic and rhythmic support.

4. Conclusiones

Uno de los rasgos característicos de la música latinoamericana en el siglo XX, fue la expresión del nacionalismo a través del uso de elementos folclóricos. El músico colombiano Guillermo Uribe Holguín tenía su propia idea del nacionalismo musical: para él, se manifestaba en la busca de identidad, utilizando recursos de la tradición europea con elementos melódicos y rítmicos tradicionales, en temas de su propia invención. La mezcla de la técnica europea, la propia creatividad del autor y el uso de elementos folclóricos son la clave de las composiciones de Uribe Holguín.

En esta época, la sociedad bogotana, en especial el sector de élite al que pertenecía Uribe Holguín se deleitaba con la música erudita, pero al incluir elementos folclóricos en la música académica, esta se hacía familiar y accesible a toda clase de público. Este fenómeno contribuyó de manera importante a la difusión de este nuevo repertorio.

Tanto para Uribe Holguín como para Villa-Lobos, la idea nacionalista tenía características diferentes a las de otros compositores de la época. Ellos componían temas de su propia invención, con elementos melódicos y rítmicos de géneros tradicionales, amalgamando características autóctonas con la técnica europea.

En cuanto a *Tres danzas para orquesta, op. 21*, el compositor utiliza elementos de la música tradicional que enriquecen la sonoridad de la obra. En general, integra lo tradicional con la orquestación clásica para crear un lenguaje propio, donde lo más importante es la universalidad y que pueda ser ejecutada en cualquier lugar del mundo.

Asimismo, podemos decir que estas tres danzas no respetan estrictamente la forma de un joropo, ni de un pasillo, ni de un bambuco, al no utilizar ninguna de las bases rítmicas características de estas músicas en forma constante, solo de forma ocasional. El

compositor recrea los elementos tradicionales de varias formas, por ejemplo, con melodías características que son conducidas por diferentes instrumentos y con patrones rítmicos asociados a bloques de acordes que se repiten entre diferentes grupos instrumentales de la orquesta.

En esta obra el compositor nos presenta su propia creación con influencia de los “aires” del joropo, pasillo y bambuco. Toma elementos de la música tradicional, los apropia y asimila dentro de su propio lenguaje musical.

En cuanto al manejo de la estructura y de la métrica, este es libre. A diferencia de la música tradicional, la proporción de las frases es irregular y el desarrollo motivico es constante, debido a la superposición, imitación o adición de las frases y motivos.

El lenguaje compositivo que emplea se inscribe en el postromanticismo, con muchos recursos expresivos y colorísticos. Los motivos utilizados son interpretados por diferentes instrumentos de la orquesta, en favor de la variedad tímbrica en la obra. No emplea la armonía tradicional, usa acordes de séptima y novena, con marcada influencia impresionista dentro del sistema de tonalidad cromática bimodal. También adopta elementos modales, utilizados en la música folclórica europea. Por otra parte, usa doblajes heterofónicos, característicos de la música impresionista de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

En cuanto a la orquestación, es importante resaltar los motivos de las melodías ya que son usados por superposición, adición e imitación, para crear un mayor desarrollo temático en el transcurso de las piezas. Al ampliar la instrumentación, se intensifica la densidad orquestal y se aprovechan todos los recursos de la orquesta sinfónica.

Finalmente diremos que muchas de las obras de Guillermo Uribe Holguín no se tocan hoy porque las partituras en manuscrito contienen muchos errores. Es importante editar las obras para recuperar e interpretar la música de uno de los primeros compositores colombianos del siglo XX, de comprobada influencia en la historia musical del país.

Bibliografía

Abadía Morales, G. (1983). *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá, Colombia: Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular.

Acevedo Ortiz, M. A. (2016). Sistematización de variaciones rítmicas para la interpretación de los géneros bambuco y pasillo en el tiple colombiano: Un análisis de la ejecución de la mano derecha a partir de la recopilación de formas de acompañamiento generadas por tiplistas de diferentes regiones del país (*tesis de grado*). Bogotá: Universidad Francisco José de Caldas.

Barriga, M. (2004). La educación musical en Bogotá 1880-1920. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*(1), 7-17.

Barriga, M. (2013). Vida social y costumbres en la Bogotá de 1880-1920. Una sociedad de dominio masculino. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas* (10), 240-260.

Calderon, C. (2015). Aspectos musicales del joropo de Venezuela y Colombia. *Música Oral del Sur* (12), 419-443.

Cedeño, C. A. (2015). El bajo eléctrico en la Música Llanera Colombiana. Descripción musical en el estilo de uno de sus exponentes el Maestro Ricardo Zapata Barrios (tesis de grado). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Duque, E. A. (1980). *Guillermo Uribe Holguín y sus "300 trozos en el sentimiento popular"*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Hernández, L. (2014). Usos del tiempo en la Sociedad Bogotana del siglo XIX (tesis de maestría). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- León Rengifo, L. F. (2003). *La música instrumental andina colombiana 1900-1950*. Bucaramanga: (Sic) Editorial; Ediciones Uniandes.
- León, W. (1988a). Las maracas llaneras (primera parte). *A contratiempo*(2), 63-71.
- León, W. (1988b). Las maracas llaneras (segunda y ultima parte). *A contratiempo*(3), 53-55.
- Miñana Blasco, C. (1987). Rítmica del bambuco en Popayán. *A contratiempo*(1), 46-55.
- Miñana Blasco, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A contratiempo*(9), 7-11.
- Ocampo López, J. (1985). *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Páez G., F. (2015). El bambuco al piano. Principales características musicales en cuatro bambucos (monografía de grado). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Perdomo, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Rendón Marín, H. (2009). De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980 (tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia.
- Rodriguez, M. E. (2009). *Sinfonia del Terruño de Guillermo Uribe Holguin la obra y sus contextos*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Sánchez, Y.; Mariano, D., y Arcila, F. (2008). *Del llano al pentagrama. Método teórico práctico de los ritmos básicos de la música llanera*. s. d.: Editores. Obtenido de <http://repository.unac.edu.co/jspui/bitstream/11254/367/2/Cartilla>
- Sossa, J. (1988). El cuatro-joropo. *A contratiempo*(3), 38-52.
- Uribe Holguín, G. (1941). *Vida de un músico colombiano*. Bogotá, Colombia: Librería Voluntad S.A.