

EL IMPRESIONISMO MUSICAL Y SU RELACIÓN
CON LOS ASPECTOS DEL LENGUAJE ARMÓNICO Y
MELÓDICO EN LA OBRA DE GUILLERMO URIBE HOLGUÍN

SERGIO ANDRES SÁNCHEZ SUÁREZ

MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

2013

EL IMPRESIONISMO MUSICAL Y SU RELACIÓN
CON LOS ASPECTOS DEL LENGUAJE ARMÓNICO Y
MELÓDICO EN LA OBRA DE GUILLERMO URIBE HOLGUÍN

SERGIO ANDRES SÁNCHEZ SUÁREZ

Trabajo presentado como requisito parcial
Para optar al título de Maestría en Música.
Línea Teoría Musical.

Asesor: Mg. GUSTAVO ADOLFO YEPES LONDOÑO

MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

2013

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Medellín, 2013

DEDICATORIA

Al creador.

A mi madre Lucia.

A mí querida y amada Esposa e Hija (isa)

A mi hermano Gabo.

En memoria de Mathew (Q.EP.D)

AGRADECIMIENTOS

Al Maestro Gustavo Yepes, coordinador de la maestría en teoría musical, por sus valiosos e infinitos aportes a nivel personal y profesional. Su constante dedicación, motivación, sabiduría y maravillosa calidez humana, fueron determinantes para la culminación e inspiración de este trabajo.

A mi Madre Lucía, quien siempre estuvo a mi lado apoyándome en los momentos decisivos. A mí Esposa e Hija por su constante paciencia e incondicional motivación.

Al Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, principalmente a la Doctora María Padilla Ardila, por su incondicional atención, guía y prestancia al facilitarme el acceso al archivo del Maestro Guillermo Uribe Holguín.

A mis compañeros y profesores de la Maestría en Música de la Universidad por su amable colaboración.

A la Universidad EAFIT.

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE CONTENIDO	6
LISTADO DE ILUSTRACIONES.....	10
LISTADO DE TABLAS.....	16
RESUMEN.....	17
INTRODUCCIÓN.....	18
1. MARCO HISTÓRICO.....	22
1.1 GUILLERMO URIBE HOLGUÍN: SU VIDA, SU CONTEXTO Y OBRA.....	22
1.1.1 GUH, SU Vida y Contexto.....	22
1.1.1.1 Guillermo Uribe Holguín, sus primeros años en Bogotá, su formación y contexto (1880-1906)	22
1.1.1.2. Estudios en la Schola, una nueva perspectiva Musical (1907-1910)	27
1.1.1.3 Regreso a Colombia: Al frente del Conservatorio Nacional (1910-1935).....	29
1.1.1.4 Renuncia al Conservatorio: Periodo de mayor producción musical. Sus últimos años (1935-1971)	33
1.1.2 Descripción de la Obra de GUH.....	36
2. MARCO TEORICO.....	39
2.1 MATERIALES MELÓDICOS EN EL IMPRESIONISMO.....	39
2.1.1 Escalas pentatónicas.....	43
2.1.1.1 Contexto histórico y origen.....	43
2.1.1.3 Ejemplos de la pentafonía en el impresionismo	45
2.1.1.4 Otros usos de la pentafonía en el impresionismo.....	48
2.1.1.4.1 La Tetrafonía como síntesis de la Pentafonía.....	48
2.1.1.4.2 La pentafonía y su relación con lo diatónico.....	51
2.1.2 Escalas modales.....	54
2.1.2.1 Visión histórica de los modos	55
2.1.2.1.1 Los modos y el pasado.....	55
2.1.2.1.2 Conceptos de la modalidad después de la práctica común	57

2.1.2.3 Ejemplos de los modos en el impresionismo.....	59
2.1.3 Escalas Hexatónicas.....	62
2.1.3.1 Historia	62
2.1.3.2 Teoría.....	67
2.1.3.3 Ejemplos de la escala de tonos enteros en el impresionismo	70
2.1.5 Escalas sintéticas	71
2.1.5.1 Escala acústica	73
2.1.5.2 Escalas exóticas.....	74
2.1.5.3. Otras escalas	78
2.2 MATERIALES ARMÓNICOS EN EL IMPRESIONISMO	80
2.2.1 Estructuras de los acordes	80
2.2.1.1 Acordes formados por terceras	80
2.2.1.1.2 Acordes pluscuamtriádicos.....	81
2.2.1.1.3 Clasificaciones de los grados de los acordes pluscuamtriádicos	86
2.2.1.1.4 La relación de los acordes pluscuamtriádicos con la serie de armónicos	87
2.2.1.1.5 La serie de armónicos como método para determinar el tipo de tensiones que contiene un acorde.....	90
2.2.1.2 Estructuras no triádicas.....	93
2.2.1.2.1 Acordes por cuartas.....	94
Clasificación de los acordes cuartales:.....	97
2.2.1.2.2 Ejemplos de acordes cuartales en el impresionismo	100
Estructuras cuartales en el impresionismo	103
Acordes cuartales de 3 factores:	104
Acordes por segundas:.....	107
2.2.2 Mediantes cromáticas	110
2.2.2.2 Ejemplos del impresionismo.....	118
2.2.3 Relaciones entre los acordes:.....	120
2.2.3.1 Conducción de voces	121
2.2.3.1.1 Características generales en la conducción de voces en el Impresionismo	122
2.2.3.1.2 Parafonía	124
2.2.3.2 Movimientos armónicos.....	134

2.2.3.2.1 Relaciones entre acordes por terceras	134
2.2.3.2.2 Relaciones entre acordes por cuartas y quintas justas	136
2.2.3.2.3 Relaciones entre acordes por segundas	138
2.2.4 Cadencias.....	139
2.2.4.1 La cadencia y su desarrollo histórico	142
2.2.4.2 Tipos de cadencia en el impresionismo	145
2.2.4.2.1 Cadencias auténticas:.....	146
2.2.4.2.2 Cadencias plagales:	150
2.2.4.2.3 Cadencia con base en las relaciones cromáticas de tercera.	152
2.2.4.2.4 Cadencias modales	154
2.2.4.2.5 Cadencias lineales.....	157
2.2.5.1 Aproximaciones teóricas	159
2.2.5.2 Ejemplos de la armonía modal en el Impresionismo	165
2.2.6 La Armonía en la pentafonía.....	171
2.2.6.1 Aproximaciones históricas.....	171
2.2.6.2 Ejemplos de la armonía en la pentafonía durante el impresionismo:	176
2.2.7 Pedales.....	180
3. ASPECTOS DEL LENGUAJE ARMÓNICO Y MELÓDICO IMPRESIONISTA EN GUILLERMO URIBE HOLGUÍN.....	183
3.1 Aspectos melódicos.....	183
3.1.1 Usos de la pentafonía	183
3.1.2 Escalas Modales.....	188
3.1.3 Escalas Hexatónicas.....	191
3.2 Aspectos Armónicos.....	192
3.2.1 Estructuras.....	192
3.2.1.1 Acordes formados por terceras	192
3.2.1.1.1 Acordes pluscuamtriádicos Diatónicos	192
3.2.1.1.2 Acordes formados a partir de la escala de tonos enteros.....	195
3.2.1.2 Estructuras no triádicas.....	199
3.2.1.2.1 Acordes formados a partir de cuartas	200
3.2.1.3 Pedales	205
3.2.2 Relaciones armónicas.....	207

3.2.2.1 Parafonía.....	207
3.2.2.1.1 Diatónica.....	207
3.2.2.1.2 Cromática	209
3.2.2.2 Mediantes cromáticas	212
3.2.3 Movimientos armónicos	215
3.2.3.1 Movimientos armónicos por relación de terceras:	215
Movimiento armónico con relación de segundas	216
3.2.3.2 Cadencias	216
3.2.3.2.1 Cadencia auténtica.....	216
3.2.3.2.2 Semicadencia.....	219
3.2.3.2.3 Cadencia plagal.....	219
3.2.3.2.4 Cadencia con relación de tercera.....	221
3.2.3.2.5 Cadencias modales.....	222
3.2.3.2.6 Cadencias lineales	224
3.2.4 Armonía Modal.....	225
4. CONCLUSIONES	232
BIBLIOGRAFÍA	236
ANEXO 1	241
ANEXO 2	251
ANEXO 3	252
Guillermo Uribe Holguín, sus primeros años en Bogotá, su formación y contexto (1880-1906.....	252
ANEXO 4	255

LISTADO DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: GUH con violín. Oleo de Eugenio Zerdá (1906).	26
Ilustración 2: GUH y Lucia Gutiérrez.....	29
Ilustración 3: GUH dirigiendo la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional (1929).....	33
Ilustración 4: GUH en 1971.....	35
Ilustración 5: Clasificación de las escalas según Tymoczko	41
Ilustración 6: Relaciones y conexiones entre las escalas localmente diatónicas ...	42
Ilustración 7: Melodía pentáfona en Printemps (C. 1-5).....	46
Ilustración 8: Melodía pentáfona sobre un diseño de Pasacaille (C.1-8)	47
Ilustración 9: Escala pentáfona usada en <i>Pasacaille</i> (III. Mov del trio en La menor)	47
Ilustración 10: Melodía en <i>Pagodes</i> (C. 1-2).....	49
Ilustración 11: Colección tetracordal usada en <i>Pagodes</i> y su acorde resultante ...	49
Ilustración 12: Comparación entre la escala pentáfona mayor y el tetracordio usado en <i>Pagodes</i>	49
Ilustración 13: Melodía en <i>La Fille aux cheveux de lin</i> (C. 1-3).....	50
Ilustración 14: Comparación entre el tetracordio de <i>La Fille aux cheveux de lin</i> y la escala pentáfona de Gb.....	51
Ilustración 15: Escalas pentáfonas derivadas de la tonalidad y su relación con la funcionalidad.....	54
Ilustración 16: Especies modales usadas durante la edad media.....	56
Ilustración 17: Melodía del cuarteto de cuerdas de Debussy (C. 41-45).....	59
Ilustración 18: Modos utilizados por Ravel en el Bolero.....	60
Ilustración 19: Escala de tonos enteros en la broma musical KV.522 de Mozart...63	63
Ilustración 20: Relación entre el acorde de sexta aumentada (francés) y la escala de tonos enteros	64
Ilustración 21: Escala de tonos enteros en Liszt.....	65
Ilustración 22: Reducción sobre la Sinfonía “La Divina Comedia” de Liszt (Letra V).	65
Ilustración 23: Ciclos pertenecientes a la colección de sonidos de tonos enteros (6-35).....	67
Ilustración 24: Distancia transposicional de los tricordios encontrados en la escala de Tonos Enteros.....	68
Ilustración 25: Escalas Hexatónicas resultantes de la transposición de HEX A Y HEX B	69
Ilustración 26: Escala de tonos enteros utilizada por Debussy en <i>De l'aube à midi sur La mer</i> (C.128-131).....	70
Ilustración 27: Escala de tonos enteros en <i>Jeux d'eau</i> de Ravel (C.6).....	71
Ilustración 28: Serie de armónicos y su relación con la escala acústica.....	74
Ilustración 29: Escala acústica en <i>L'isle joyeuse</i> (C.141-151)	74

Ilustración 30: Escala exótica en “Asia”, primer movimiento de <i>Shéhérazade</i> (C.2-4).....	75
Ilustración 31: Estructura de la escala exótica de Asia.....	76
Ilustración 32: Escala exótica encontrada en <i>Shéhérazade</i> , realizada a partir de la modificación de la escala de tonos enteros (C.2-3)	76
Ilustración 33: Estructura de la escala en <i>Shéhérazade</i> de Ravel.....	77
Ilustración 34: Escala exótica en <i>La soirée dans Grenade</i> de Debussy	77
Ilustración 35: Conjunto de sonidos 7-22 en la escala exótica de <i>La soirée dans Grenade</i>	78
Ilustración 36: Subconjunto octatónico en <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> (C.1).....	79
Ilustración 37: Armonía triádica en el cuarteto No.1 de Debussy (C.75-78)	81
Ilustración 38: Relación entre la serie de armónicos y el desarrollo de los acordes a través de la evolución de la música occidental	85
Ilustración 39: Acordes de Dominante con novena <i>En Pavane pour une infante défunte</i> de Ravel (C.26-27).....	87
Ilustración 40: De l'aube à midi sur la mer y la serie de armónicos (C.1-8)	89
Ilustración 41: Acorde de dominante con decimotercera como síntesis de <i>l'aube à midi sur la mer</i>	90
Ilustración 42: Los grados de la tríada mayor y sonidos resultantes en la serie de armónicos.	91
Ilustración 43: Los grados de la tríada mayor y la relación de novena mayor resultantes en un acorde pluscuamtriádico:.....	91
Ilustración 44: Tensiones melódicas y armónicas en Ravel (C.30-31).....	93
Ilustración 45: Varios tipos de Organum compuesto a la quinta según Hoppin	95
Ilustración 46: Los acordes por cuartas y su relación en la inversión con los acordes por quintas	96
Ilustración 47: Diferentes disposiciones de un acorde cuartal (4-23).....	96
Ilustración 48: Clasificación de los acordes cuartales según Benward.....	97
Ilustración 49: Tipos de acordes por cuartas y quintas, y su cualidad de consonancia y disonancia.....	98
Ilustración 50: Superposición de cuartas y quintas justas y su relación con la escala pentátona 5-35	100
Ilustración 51: Tricordios por intervalos de cuartas y quintas justas	101
Ilustración 52: Tetracordio (4-23) construido sobre una escala pentátona en <i>Jeux d'eau</i> (C.19).	102
Ilustración 53: Conjunto (4-23) usado en la melodía y acompañamiento.....	102
Ilustración 54: Suma de los dos conjuntos (4-23) y su resultado en una escala diatónica mayor.....	103
Ilustración 55: Acorde cuartal de tres factores en <i>La Cathédrale engloutie</i> (C.41-45).....	104
Ilustración 56. Conjunto resultante (3-9) en <i>La Cathédrale engloutie</i> (C.41-45).	104
Ilustración 57: Acordes de sonoridad por quintas (C.14)	105
Ilustración 58: Conformación cuartal (C.22).....	105
Ilustración 59: Acordes cuartales al final de la obra (C.86-89).....	105

Ilustración 60: Acorde cuartal de cinco factores en <i>La Cathédrale engloutie</i> (C.61)	106
Ilustración 61: <i>Voiles</i> de Debussy (C.14-17)	109
Ilustración 62: Mediantes cromáticas en la coda de <i>Harmonie du soir</i>	119
Ilustración 63: Mediantes cromáticas en <i>Le Jet d'Eau</i> de Debussy (C.9-15)	120
Ilustración 64: Conducción de los grados melódicos de una escala diatónica su relación con la pentafonía y su expansión conceptual en la música del siglo XIX	122
Ilustración 65: <i>Fauxbordone</i> en la antífona <i>Ave Maris Stella</i> de Dufay	128
Ilustración 66: Movimiento fabordónico en la sonata para piano Op.2 No. 1 de Beethoven (C.58-62)	130
Ilustración 67: Parafonía cromática a partir de acordes disminuidos con séptima en el concierto Brandeburgués No.5 en D de J.S. Bach (C.199-202)	131
Ilustración 68: Parafonía Diatónica en el Menuet de <i>Le Tombeau de Couperin</i> de Ravel (C.35-42)	132
Ilustración 69: Parafonía diatónica en la Catedral Sumergida de Debussy (C.28-32)	132
Ilustración 70: Parafonía cromática en la <i>Pavane pour une infante défunte</i> de Ravel (C.24-26)	133
Ilustración 71: Parafonía cromática en La Catedral Sumergida de Debussy (C. 63-66)	134
Ilustración 72: <i>Sarabande (Suite pour le piano)</i> de Debussy (C.1-2)	135
Ilustración 73: Relaciones de tercera entre las fundamentales de la catedral sumergida (C.1-28)	136
Ilustración 74: movimiento armónico por cuartas en la <i>Pavane pour une infante défunte</i> de Maurice Ravel (C.3-7)	137
Ilustración 75: movimiento armónico por cuartas en el Menuet de la <i>Sonatine pour le piano</i> de Ravel (C.8-12)	138
Ilustración 76: Relación armónica por segundas en La Catedral Sumergida de Debussy (34-40)	139
Ilustración 77: Cadencia autentica en la <i>Pavane pour une infante défunte</i> (69-71)	146
Ilustración 78: Cadencia autentica en <i>Le tombeau des Naiades</i> de Debussy (C.31-32)	147
Ilustración 79: Cadencia autentica en el <i>Rigaudon (Le tombeau de Couperin)</i> de Ravel (C.126-128)	148
Ilustración 80: Cadencia autentica en <i>La Mer (Jeux de vagues)</i> de Debussy (C.241-254)	148
Ilustración 81: Cadencia auténtica en el Cuarteto para cuerdas de Maurice Ravel (II. Mov)	149
Ilustración 82: Cadencia plagal en <i>Minstrels (Preludios)</i> de Debussy (C.86-87)	151
Ilustración 83: Cadencia plagal en <i>Printemps</i> de Debussy (C.112-117)	152
Ilustración 84: Cadencia por relación de tercera en <i>Pantoum</i> de Ravel (Últimos dos compases)	153

Ilustración 85: Cadencia por relación de tercera en el cuarteto de cuerdas (IV) de Ravel (Últimos tres compases)	154
Ilustración 86: Cadencia modal en lidio, en el cuarteto para cuerdas de Ravel (Últimos tres compases)	155
Ilustración 87: Cadencia modal en mixolidio en la Gimnopedía #2 de Satie (Últimos cuatro compases)	156
Ilustración 88: Cadencia modal en Eolico en el II Mov. De la <i>Sonatine</i> para piano de Ravel (C.11-12).....	156
Ilustración 89: Cadencia lineal en <i>Le vent dans la plaine</i> de Debussy (Últimos cinco compases)	158
Ilustración 90: Síntesis armónica del movimiento lineal en <i>Le vent dans la plaine</i>	158
Ilustración 91: Relación entre el paradigma tonal y modal.....	164
Ilustración 92: Relación en una progresión modal	165
Ilustración 93: Armonía modal en el primer movimiento del cuarteto de cuerda de Debussy (C.1-2).....	166
Ilustración 94: Intercambio modal en la Catedral Sumergida de Debussy (C.34-40)	167
Ilustración 95: Alteraciones cromáticas sobre un sistema modal en la Sonata para Violín y Piano de Debussy (C.1-14)	168
Ilustración 96: Superposición de una parafonía cromática dentro de un contexto modal en <i>Le vent dans la plaine</i> (Ultimos seis compases).....	170
Ilustración 97: Ambigüedad modal en la <i>Gimnopedía</i> No.1 de Satie (C.18)	171
Ilustración 98: Relación de la escala pentáfona con el sistema cuartal	172
Ilustración 99: El Sistema pentáfono y su complemento en los modos	173
Ilustración 100: Modos que sirven para armonizar una escala pentáfona mayor	175
Ilustración 101: Modos que sirven para armonizar una escala pentáfona menor	175
Ilustración 102: Sistema puramente pentáfono en <i>Jeux d'eau</i> de Ravel (C.15-16)	177
Ilustración 103: Sistema puramente pentáfono en <i>Pagodes (Estampes)</i> de Debussy (C.27-28) y su colección de sonidos (4-23).....	177
Ilustración 104: Sistema pentáfono híbrido en <i>La fille aux cheveux de lin</i> de Debussy (C.1-11).....	179
Ilustración 105: pedal en <i>Viderunt Omnes</i> de Perotin.....	181
Ilustración 106: Melodía del trozo 20 (C. 1-3)	183
Ilustración 107: Escala pentáfona en Himno a Zua (C.5-8)	184
Ilustración 108: Diferentes conjuntos infra-pentáfonos en la séptima Sinfonía (C.1-8).....	185
Ilustración 109: Sumatoria de los conjuntos infra-pentáfonos en la Séptima Sinfonía y su síntesis en el diatonicismo	186
Ilustración 110: Sistema híbrido pentáfono en la Décima Sinfonía Op. 112 (C.3 #5)	187
Ilustración 111: La pentafonía y la superposición de un sistema diatónico en la Décima Sinfonía.....	188
Ilustración 112: Monodia en el trozo 17 (C.1-10)	189

Ilustración 113: Sistema modal dentro de una textura Homofónica en la suite para violín y piano Op. 13 (C.1-4)	190
Ilustración 114: Fragmento melódico del primer Ballet Criollo (C.12-17)	191
Ilustración 115: Acordes Plusucamtriádicos en Nupcial (C.1-4).....	193
Ilustración 116: Acordes Plusucamtriádicos en <i>Hay un Instante en el Crepúsculo</i> (C.1-5).....	194
Ilustración 117: Sistema armónico construido sobre la escala de tonos enteros en la suite para violín y piano Op. 13 (C.82-83).....	196
Ilustración 118: Escala de tonos enteros en <i>Ceremonia Indígena</i>	197
Ilustración 119: Superposición de tríadas mayores dentro de un subconjunto de la escala de tonos enteros observada en <i>Ceremonia Indígena</i>	197
Ilustración 120: Subconjunto perteneciente a la escala de tonos enteros vista en el segundo movimiento de <i>Ceremonia Indígena</i> (C.1-6)	198
Ilustración 121: Armonía cuartal en el trozo No. 23 y su relación con la pentafonía (C.21-24).....	201
Ilustración 122: Colección cuartal en la Décima Sinfonía (C.1-4)	201
Ilustración 123: Exploración interválica a partir de colecciones cuartales en el trozo 34 (C.1-8).....	202
Ilustración 124: Colecciones por cuartas y quintas en el trozo 22	204
Ilustración 125: Exploración interválica en el cuarto Movimiento de <i>Ceremonia Indígena</i> (C.1-3).....	204
Ilustración 126: Pedal sobre la dominante de Em, en el trozo No. 35 (C.47-62)..	205
Ilustración 127: Pedal sobre tónica en el trozo No. 23 (C.64-68).....	206
Ilustración 128: Pedal figurado sobre tónica en el trozo No. 24 (C.16-20).....	206
Ilustración 129: Parafonía diatónica vista en el trozo No. 19 (C.5-9)	207
Ilustración 130: Parafonía diatónica vista en el trozo No. 20 (C.80-86)	208
Ilustración 131: Parafonía cromática observada en el primer Ballet criollo (C.49-51)	209
Ilustración 132: Parafonía cromática vista en trozo No. 23 (C.32-36).....	210
Ilustración 133: Parafonía cromática a partir de quintas paralelas en el preludio Op. 48 No.4 (C.20-22)	210
Ilustración 134: Parafonía cromática a partir de triadas mayores en <i>Ceremonia Indígena</i> (Núm. 3)	211
Ilustración 135: Parafonía cromática dentro de un fragmento diatónico observada en <i>Ceremonia Indígena</i> (Núm. 4).....	212
Ilustración 136: Relación de mediente cromática vista en el trozo No. 24 (C.27-32)	213
Ilustración 137: Mediente cromática inferior Bemol vista en el trozo No. 24 (C.81-83).....	214
Ilustración 138: Mediantes cromáticas observadas en el segundo Ballet criollo (C.2-9 Núm.5)	214
Ilustración 139: Movimiento armónico por terceras en <i>Ceremonia Indígena</i> (Núm. 4).....	215
Ilustración 140: Relaciones armónicas por segunda visto en el primer movimiento de <i>Ceremonia Indígena</i>	216

Ilustración 141: Cadencia Auténtica en el el último movimiento de la Suite para violín y piano Op. 13	217
Ilustración 142: Cadencia Auténtica por medio de acordes pluscuamtriádicos en el Preludio Op. 49 no. 1	218
Ilustración 143: Cadencia Auténtica que utiliza la dominante con novena menor en el trozo No. 20.....	218
Ilustración 144: Semicadencia vista en el trozo No. 34.....	219
Ilustración 145: Cadencia plagal vista en <i>Hay un instante en el Crepúsculo</i>	220
Ilustración 146: Cadencia plagal en el Preludio Op. 48 No.4.....	220
Ilustración 147: Cadencia plagal en <i>Ceremonía Indígena</i> Op.88.....	221
Ilustración 148: Cadencia con relación de tercera en el trozo No.14	222
Ilustración 149: Cadencia con relación de tercera en el Trozo No.19.....	222
Ilustración 150: Cadencia modal en <i>Ceremonia Indígena</i>	223
Ilustración 151: Cadencia en modo Eólico observada en <i>Ruinas</i>	224
Ilustración 152: Cadencia Lineal observada en la Suite para violín Op.13	224
Ilustración 153: Cadencia lineal en el trozo No.6.....	225
Ilustración 154: Fragmento en Mixolidio en el trozo No.40 (C.38-44)	226
Ilustración 155: Fragmento en modo Frigio en trozo No.40 (C.29-31)	226
Ilustración 156: Fragmento en modo Eólico en el trozo No. 154.....	227
Ilustración 157: Fragmento en modo Eólico en el trozo No.158.....	227
Ilustración 158: Modulación modal en <i>Ceremonia Indígena</i>	229
Ilustración 159 <i>Degradé</i> entre oscuro y brillante observada en <i>Ceremonia Indígena</i>	230
Ilustración 160: Fluctuación modal observada en <i>Ceremonia Indígena</i> (Núm.1).231	

LISTADO DE TABLAS

Tabla 1: Clasificación de la Obra de GUH por géneros.	36
Tabla 2: Síntesis histórica de los conceptos sobre la pentafonía desde la perspectiva de la práctica común en Europa	43
Tabla 3: Diseño y contenido en <i>Pasacaille</i>	47
Tabla 4: Niveles y organización escalar según <i>Richard Parks</i>	52
Tabla 5: Síntesis de las escalas usadas por Ravel en el Bolero.....	61
Tabla 6: Clasificación de las escalas Hexatónicas HEX A Y HEX B de Roig Francoli y los modos resultantes a partir de la rotación	69
Tabla 7: Funciones primarias de la tonalidad mayor y sus estructuras triádicas y tetrádicas	83
Tabla 8: Tensiones disponibles acústicamente a partir de la relación entre su estructura y supraestructura	92
Tabla 9: Posibilidades de la conformación de los acordes según Kostka.....	94
Tabla 10: Los acordes por cuartas desde la teoría de conjuntos de alturas	99
Tabla 11: Rango completo de las relaciones de tercera en una tonalidad Mayor y Menor.....	112
Tabla 12: Clasificación de las medianas por grupos.....	113
Tabla 13: Clasificación de las medianas según Kopp.....	114
Tabla 14: Clasificación de las medianas cromáticas por grupos de afinidad	115
Tabla 15: Propiedades de las medianas cromáticas según Kopp.....	116
Tabla 16: Formulas cadenciales en las medianas cromáticas	117
Tabla 17: Factores que inciden en la fuerza conclusiva de una cadencia	140
Tabla 18: Clasificación y categorías de las cadencias según Green	141
Tabla 19: Visión histórica según Randel en el desarrollo y transformación de la cadencia.....	142
Tabla 20: Clasificación de los acordes resultante de un modo a partir de la teoría de <i>Persichetti</i>	162
Tabla 21: Comparación de los modos y los acordes primarios, secundarios y evitados resultantes	163
Tabla 22: Relación entre la escala pentáfona mayor y los grados complementarios de las escalas modales.....	174
Tabla 23: Relación entre la escala pentáfona menor y los grados complementarios de las escalas modales.....	174
Tabla 24: <i>La fille aux cheveux de lin</i> de Debussy, la relación entre la escala pentáfona y sus complementos tonales y modales.....	180
Tabla 25: Clasificación de los acordes primarios y secundarios dentro de los trozos anteriormente descritos.....	228

RESUMEN

El presente trabajo busca determinar la relación del Impresionismo musical Francés con el lenguaje armónico y melódico de la obra musical del Compositor Colombiano Guillermo Uribe Holguín. Para este fin, se realizó una comparación de los aspectos del lenguaje armónico y melódico del Impresionismo Francés con la Obra Musical de Guillermo Uribe Holguín. Este documento está dividido en tres partes. La primera parte hace referencia a la Vida de GUH, dividiendo cronológicamente sus diferentes etapas, la segunda parte define los aspectos armónicos y melódicos significativos del lenguaje musical Impresionista, por medio de una revisión teórica e histórica de cada y la tercera parte del presente documento se ocupa de los aspectos del lenguaje armónico y melódico impresionista dentro de la obra de Guillermo Uribe Holguín.

Palabras claves: Guillermo Uribe Holguín- Obra Musical - Impresionismo Musical - Lenguaje Armónico - Lenguaje Melódico.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende determinar los elementos armónicos y melódicos significantes del lenguaje musical que fueron influenciados por el Impresionismo Francés en la obra del compositor Colombiano Guillermo Uribe Holguín¹. Para lograr lo anterior, este documento se divide en tres secciones. La primera parte hace referencia a la Vida de GUH, dividiendo cronológicamente sus diferentes etapas, además de realizar una breve descripción de su obra. La segunda parte define los aspectos armónicos y melódicos significativos del lenguaje musical Impresionista, realizando una revisión teórica e histórica de cada aspecto y comparándolo con fragmentos musicales de este periodo, principalmente de compositores como Debussy, Ravel y Satie. La tercera parte del presente documento se ocupa de los aspectos del lenguaje armónico y melódico impresionistas dentro de la obra de Guillermo Uribe Holguín.

Aunque no son numerosos los trabajos que se han realizado alrededor de la obra musical de Guillermo Uribe Holguín, es importante destacar las investigaciones musicológicas realizadas por Guillermo Rendón², Ellie Anne Duque³, Luis Eduardo Agudelo⁴, Martha Enna Rodríguez⁵ y Carlos Barreiro⁶. Sin embargo y aunque

¹ En este documento, GUH se utilizara como abreviatura de Guillermo Uribe Holguín.

² Escribió uno de los primeros y más completos artículos sobre GUH, publicado por la revista Música de la Casa de las Américas en 1975. Según Duque, Rendón realiza una recopilación significativa de datos bibliográficos, transcribe conversaciones personales que tuvo con GUH, describe algunos aspectos impresionistas más relevantes de su música y reproduce un primer catálogo realizado por el mismo GUH.

³ Ellie Anne Duque es tal vez la más importante investigadora de la obra de Guillermo Uribe Holguín, por la cantidad de publicaciones históricas y analíticas, además por la realización del catálogo de su obra.

⁴ Luis Eduardo Agudelo realizó la revisión y transcripción en limpio de gran parte de la obra solista, de cámara y sinfónica de Guillermo Uribe.

⁵ Martha Enna Rodríguez escribió el libro *“Sinfonía Del Terruño de Guillermo Uribe-Holguín: la obra y sus contextos”*, siendo ésta la publicación más detallada que existe en Colombia sobre una sola obra con una mirada preponderantemente histórica. Sobre la misma sinfonía escribió, ya en forma mucho más cercana al análisis gramático musical y de las implicaciones en materia de dirección, nuestro compañero de maestría, del énfasis de Dirección orquestal, Jorge Tribiño (2011).

⁶ El Investigador Carlos Barreiro (1944 – 2013) realizó la más completa recopilación histórica de la vida y obra de Guillermo Uribe por medio del libro *“Vida de un músico Colombiano”*.

estas investigaciones se han encargado de dar cuenta de aspectos musicológicos generales, se encuentran en ellas posturas a favor y en contra de la posible influencia del Impresionismo que recibió GUH en su obra. Según Duque⁷, Rendón cita algunos fragmentos que contienen elementos impresionistas en los que se destacan “Intervalos de cuartas y quintas paralelas y desplazamientos melódicos”. A pesar de que Rendón observa en la música de GUH algunos aspectos del estilo impresionista musical, hay que aclarar que él recibió formación de la Schola Cantorum siendo esta escuela opositora de los principios estéticos de los compositores Impresionistas. Según Tribiño⁸, “*GUH recibió la influencia directa en la Schola Cantorum. Esta tradición adoptada por los franceses, responde a los postulados de Wagner*”.

Es claro que Vincent d'Indy, maestro de GUH y seguidor de los ideales de Cesar Franck, veía en la herencia de la música Alemana el futuro de la música Francesa. Sin embargo, y como relata Duque⁹, “*El ideal estético de d'Indy se puede resumir como la expresión de la belleza a través del arte (muy semejante al ideal impresionista)*”. De lo anterior se presume que, a pesar la aparente oposición ideológica entre d'Indy y los compositores impresionistas¹⁰, la formación de la *Schola Cantorum* no era ajena a muchos principios estéticos ni al contexto musical subyacente que se vivía durante ese periodo en París; ni siquiera el propio d'Indy se escapaba a esta influencia. Duque¹¹ menciona que “*En realidad, d'Indy no se hallaba tan apartado de los ideales impresionistas: periódicamente se retiraba al campo en busca de inspiración artística en la naturaleza*”. A pesar de

⁷ DUQUE, Ellie Anne. Guillermo Uribe Holguín y sus “300 trozos en el sentimiento popular”. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Consultado (07.12.2012).

Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/trozos/inicio.htm>

⁸ TRIBIÑO, Jorge. Sinfonía No.2 “Del Terruño” de Guillermo Uribe Holguín, edición de la partitura. 2011 pág. 11). Monografía de Maestría. Medellín, Universidad Eafit. Escuela de Ciencias y Humanidades. Departamento de Música, 2011. Pág.11.

⁹ DUQUE. Op.cit. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/trozos/1.htm>

¹⁰ Esta oposición es evidente principalmente en la figura de Claude Debussy y el Conservatorio de París.

¹¹ DUQUE. Op.cit. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/trozos/1.htm>

los argumentos a favor y en contra de catalogar a GUH dentro de un estética Impresionista¹², es en definitiva una entrevista¹³ realizada por Rendón a GUH la que deja en evidencia dicha influencia: Rendón le pregunta a *GUH: ¿Cómo define su estética?*, y él contesta: *“Como de influencia moderna francesa del impresionismo”*. Es esta respuesta del mímico GUH, la que incentiva inicialmente este proyecto que profundiza en aquellos aspectos que rodearon la vida y obra de GUH durante su formación en Francia y las posibles influencias del Impresionismo Francés en su música.

Teniendo en cuenta todas las referencias acerca del estilo Impresionista dentro de la obra de GUH, este trabajo busca profundizar principalmente en aspectos del lenguaje armónico y melódico que en principios estéticos del Impresionismo. Como parte del estilo, la melodía y la armonía son elementos significativos del lenguaje musical. Al abordar estos elementos, el análisis es el medio que permite descomponer en unidades menores un fenómeno musical, para la comprensión de un significante mediante un significado. Román¹⁴ opina que el análisis musical *“Estudia las relaciones de significado que se establecen entre sus diferentes elementos (significantes) y los referentes extramusicales correspondientes (significados)”*. De esta manera el análisis musical es un medio de comprensión efectivo para entender los elementos significativos del lenguaje musical armónico y melódico del Impresionismo, a la vez para ponerlos en paralelo con la obra de GUH.

GUH es tal vez el más importante precursor de la música en Colombia durante la primera mitad del siglo XX, no solamente por su prolífica obra, sino por sus alcances como figura dentro del medio cultural y musical. Este documento busca sumar a la preservación y reconocimiento de la obra del maestro GUH, aportes

¹² Luis Eduardo Agudelo en entrevista realizada para este proyecto (ver Anexo 4) afirma que “el mismo Uribe siente la proximidad del estilo impresionista en su entorno”.

¹³ La transcripción completa de la entrevista a GUH se encuentra en el Anexo 2 de este documento.

¹⁴ROMÁN, Alejandro. *El Lenguaje Musivisual*. Primera Edición. Madrid: Editorial Visión Libros, 2008. Pág. 63.

previamente realizados por reconocidos musicólogos e indiscutiblemente por el Patronato de Artes y Ciencias, que ha realizado una labor titánica en pro de salvaguardar y difundir, no solamente la obra de GUH, sino de otros insignes compositores Colombianos. Luis Agudelo¹⁵, reconocido investigador y transcriptor de la obra de GUH, menciona que “*Sòlo falta el interés de estudiosos para darle la posición que merece Uribe Holguín en la historia de la música colombiana*”, y ése es uno de los objetivos de este documento.

¹⁵ Ver la entrevista completa en el Anexo 4.

1. MARCO HISTÓRICO

1.1 GUILLERMO URIBE HOLGUÍN: SU VIDA, SU CONTEXTO Y OBRA

Es Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)¹⁶ el más importante compositor Colombiano en la primera mitad del siglo XX, no sólo por su fructífera carrera como compositor, sino por transformar el panorama musical en Colombia. A continuación se realizará una descripción de la vida, su contexto y obra.

1.1.1 GUH¹⁷, SU Vida y Contexto¹⁸

La vida de GUH se puede dividir en cuatro etapas importantes. La primera (1880-1906) se centra principalmente en su nacimiento, círculo familiar, formación primera y su vida de juventud. La segunda etapa (1907-1910) es breve pero muy importante por ser este periodo significativo en su formación musical en los años de estudio de La *Schola*, así como el inicio de una nueva vida familiar. El tercer periodo (1910-1935), hace parte del desarrollo musical al frente del Conservatorio. Por último, el cuarto periodo (1935-1971), muestra el legado del maestro al dedicarse exclusivamente a la composición de obras musicales.

1.1.1.1 Guillermo Uribe Holguín, sus primeros años en Bogotá, su formación y contexto (1880-1906)

Hijo de Guillermo Uribe (Importante comerciante de Café y Político) y de Mercedes Holguín (Nieta del Presidente Manuel Mallarino), GUH nace en el seno de una familia con una importante posición social en 1880, en donde contaba con todo el

¹⁶ Los datos recopilados en este Bibliografía fueron recopilados de: Vida de un Músico Colombiano (URIBE, 2010), Compositores Colombianos (DUQUE, 2013), Gran enciclopedia de Colombia (PEROZZO, 2004) y Sinfonía del terruño de Guillermo Uribe Holguín. La obra y sus contextos (RODRÍGUEZ, 2009).

¹⁷ En este documento, GUH se utilizara como abreviatura de Guillermo Uribe Holguín.

¹⁸ En el Anexo 3 se encuentran diagramados cronológicamente los acontecimientos, personajes y eventos más importantes de la vida GUH en líneas de Tiempo.

apoyo de un hogar privilegiado económicamente, condición imperante para que un ciudadano promedio lograra sus metas personales.

Las primeras décadas de vida de GUH transcurren en Bogotá, una pequeña metrópolis en vía de desarrollo en la joven república, que mantenía un aspecto colonial donde sus calles angostas y empedradas contrastaban con sus grandes plazas. El desarrollo Urbano tenía como referente el modelo de capital “Europeizada”, donde la construcción y expansión se realizaba desde el centro de la ciudad, teniendo como referencia la plaza de Bolívar. Uribe describe en su autobiografía¹⁹ “La Plaza de Bolívar era el lugar más importante de la ciudad, Allí la catedral; allí la capilla del Sagrario, bárbaramente restaurada hace algunos años; en el costado occidental las famosas galerías, devoradas por incendio inextinguible a principios de siglo; sobre el costado sur el Capitolio, todavía en construcción; en el medio la bella estatua, obra de Tenerani”. El entorno social en las últimas décadas del siglo XX tenía una marcada herencia aristocrática de la tradición cortesana, en donde ser erudito y culto era transcendental ya que esto implicaba respeto social. Las costumbres de los capitalinos eran orientadas a partir de una educación clásica que hacía énfasis en los valores del modelo de ciudadano de la época: Burgués, de fe Católica, letrado y de costumbres europeas. Lo anterior es descrito por GUH²⁰ de la siguiente manera: “!Qué costumbres tan patriarcales! Se almorzaba a las diez y se comía a las cuatro. todo el mundo madrugaba; las damas para asistir a misa, vistiendo una elegante mantilla, que les iba a maravilla a algunas; los hombres, para dar principio a sus quehaceres, no interrumpidos durante el día sino por el almuerzo. De tarde, acostumbraban éstos la tertulia en los almacenes, donde prestaban importante ayuda al mobiliario de los mostradores, asientos duros pero espaciosos; o se lps

¹⁹ URIBE, Guillermo y BARREIRO, Carlos. Vida de un Músico Colombiano. Primera Edición. Bogotá: Fundación Editorial Epígrafe, 2010. Pág. 37.

²⁰ *Ibíd.*, Pág.38.

veía en el atrio de la catedral, paseando en grupos y comentando las últimas noticias”.

GUH, quien desde niño recibió una temprana formación musical, característica de la educación que recibían personas de sus estatus social, inició sus estudios en su casa por medio de clases particulares. Teniendo en cuenta lo anterior, GUH²¹ hace el siguiente comentario: “Comprobadas mis disposiciones, se resolvió buscarme un profesor de piano, de quien recibí unas pocas lecciones y la clase se suspendió. Parece que no estudiaba en serio o que tocaba las lecciones de memoria, lo que no satisfacía a mi maestro”. A pesar de no continuar las clases particulares, esto no significó que terminara con toda práctica musical, la que realizó de manera autodidacta y de “oído” durante su etapa de formación en el Colegio.

En la Academia Nacional de música²², GUH ingresa en 1891 como alumno del violinista Ricardo Figueroa. Allí recibió clases de teoría, solfeo y armonía; esta última asignatura, con el reconocido maestro Santos Cifuentes. Terminó de esta manera los cursos musicales en 1894. En reconocimiento a su trabajo como estudiante en la Academia, en 1895 GUH fue promovido a profesor titular de la cátedra de violín a la corta edad de quince años. La Academia de música pronto se convierte en el primer centro de referencia de la formación musical en Colombia, aunque con algunas deficiencias de parte de los profesores. GUH²³ escribe lo siguiente: “Fue sin duda el principal mal de la institución la falta de profesorado competente. Salvo casos excepcionales, los titulares eran simples aficionados y de ahí el que nunca formara la academia un verdadero instrumentista digno de notarse”. Esta pálida radiografía descrita por GUH, manifiesta el estado tan precario respecto al cuerpo docente poco calificado con el

²¹ *Ibíd.*, Pág.43.

²² Creada por decreto No. 68 del 31 de enero de 1882 firmado durante el gobierno del presidente Rafael Núñez y fundada por Jorge W. Price, es el primer plantel de educación musical en Bogotá.

²³ URIBE. *Op. cit.*, Pág. 45.

que contaba la Academia de Música. Ante esta situación, GUH siguió su formación por fuera de la Academia con Narciso Garay, quien fuera en esa época el más importante instrumentista de violín.

Los siguientes años, y ante la partida de Garay hacia Europa, GUH decide emprender su formación de manera autodidacta estudiando textos que su padre encargaba de Europa. La única práctica musical la realizó al conformar un trío musical con Carlos Umaña y Antonio Figueroa, con los que tenía un gran vínculo de amistad y realizaron actividades sociales en torno a la música. Otra faceta de GUH, aunque poco exitosa, fue la de los negocios, pues creó una firma comercial que lo obligaba a realizar varios viajes desde Bogotá hasta Santander a lomo de mula. Ante el fracaso de la misma, decide salir del país y realizar un largo viaje hasta Nueva York, en donde recibe una gran influencia artística del apabullante movimiento musical que se vivía por medio de innumerables conciertos del más alto nivel interpretativo.

Después del viaje a Nueva York, y ante noticias alarmantes sobre la salud de su Padre, decide volver a Colombia en donde, en 1905, volvió a ser parte de la Academia. Sin embargo, las impresiones de GUH fueron las mismas desde su partida a New York y lo describe de la siguiente forma²⁴: “Compréndase la impresión que sufrí al volver al país con el atraso artístico que encontré, el mismo que antes de mi partida, pero que lo hacía más potente la comparación con lo que acababa de conocer”.

²⁴ URIBE. Op. cit., Pág. 60.

Ilustración 1: GUH con violín. Oleo de Eugenio Zerdá (1906)²⁵.



Bajo las más precarias condiciones técnicas y humanas, GUH impulsó la creación de la orquesta de la Academia que posteriormente se convierte en la Orquesta del Conservatorio Nacional²⁶. Esta agrupación salvó a la Academia de su cierre ante la falta de apoyo estatal y los malos resultados musicales. Así ocurrió durante un concierto dado el 6 de diciembre de 1905, el cual reporta GUH de la siguiente

²⁵ Imagen tomada de la colección Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

²⁶ Esta Orquesta es la base de lo que hoy se conoce como Orquesta Sinfónica Nacional.

manera²⁷: “Espléndido éxito tuvo el concierto y se cumplió nuestro propósito de no dejar morir la academia, víctima de las economías. Se produjo una verdadera ola de simpatías por el instituto, tanto en la región oficial como en la sociedad entera y creo deberle a este concierto la idea del general Reyes de enviarme a Europa a que complementara mi educación artística”. Como consecuencia, al haber contribuido a salvar la Academia y ante el éxito rotundo del concierto, el General Rafael Reyes, quien fuera Presidente de la Republica, otorgó a GUH una Beca para realizar sus estudios artísticos en Europa.

1.1.1.2. Estudios en la Schola, una nueva perspectiva Musical (1907-1910)

En 1907, GUH decide viajar a Francia²⁸ con el completo apoyo del Gobierno Colombiano y elige a París como destino. La intensa actividad artística parisina hacía parte del contexto social a finales del siglo XIX, con la producción de todo tipo de óperas y conciertos de grandes virtuosos como principal referencia musical. Cuando se realizó su examen de admisión en la *Schola Cantorum*, conoció a Vincent d’Indy²⁹, una persona profundamente admirada por GUH. Aunque fue admitido a la cátedra de Violín con Armand Parent, GUH le demostró a d’Indy su profundo interés hacia la composición por medio de una partitura que había compuesto durante los años previos en Colombia (*Victimae Paschali*). De esta manera, no solamente fue admitido a la cátedra de violín sino que fue parte activa de los cursos de composición y teoría impartidos por Vincent d’Indy.

Los primeros años de GUH en la *Schola Cantorum* fueron determinantes para su formación ya que el ambiente académico, sus maestros y condiscípulos³⁰, forjaron

²⁷ URIBE. Op. cit., Pág. 65.

²⁸ Francia fue una referencia importante a finales del siglo XIX y comienzos del XX, como destino para la formación artística. La alta sociedad Colombiana veía en el modelo Francés una forma refinada de vida, donde costumbres, formación académica y cultural hacían parte de los hábitos de esta élite social.

²⁹ (1851-1931), Vincent d’Indy se convierte en una de las más importantes figuras en la formación musical a comienzos del siglo XX, no solo por su personalidad y liderazgo sino por la creación aplicada y ordenada de los cursos de teoría musical y composición.

³⁰ Estudiaron con GUH Joaquín Turina, Manuel de Falla, Erik Satie, Iván Engelbert y José Civil entre otros.

en él un maravilloso porvenir artístico, principalmente en la composición. Teniendo en cuenta lo anterior, GUH³¹ escribe: “¡qué gratos recuerdos los de esos años de *Schola!* Reinaba allí un espíritu de compañerismo, de ayuda mutua entre profesores y alumnos, de brío en la lucha por la adquisición de conocimientos y de fe en el porvenir artístico de cuantos frecuentábamos las aulas, como creo que en pocas instituciones de este género se han visto”. Otra de las facetas de GUH durante su estadía en París fue la de crítico musical, oficio que había desarrollado previamente en Colombia. De esta manera, fue ensayista de varias publicaciones europeas como la Revista Música de Bilbao, el *Mercure de France*, *Le Courier Musical* y otras más. Como compositor, en este primer periodo de formación en la Schola, se destacan una monodia con texto de *Verlaine* y un coral variado³², la primera Sonata³³ y diversas obras de cámara.

El 24 de Febrero de 1910, GUH contrajo nupcias³⁴ con la reconocida pianista Lucía Gutiérrez Samper a quien describió de la siguiente manera³⁵: “Poseedora de una técnica maravillosa que ha dejado una huella imborrable en Bogotá; aplaudida como el que más, con salas llenas siempre que formó parte de un concierto, recibía las ovaciones del auditorio con una sencillez de niña que nunca perdió. Y si como artista fue tan grande, ¿qué decir de lo que fue como esposa, como madre, como hija, como amiga? Ser de selección, de los que se complace la naturaleza en producir por excepción”. Habiendo realizado su sueño marital, GUH decide volver a Colombia donde esperaba dejar un legado musical después de su experiencia en Francia.

³¹ URIBE. Op. cit., Pág. 70.

³² Estas dos obras le significarán ganarse el primer puesto de la clase.

³³ Estrenada el 15 de junio de 1909, esta obra fue reconocida por un selecto grupo de la alta sociedad parisense para luego ser publicada

³⁴ Contrajo matrimonio en la Iglesia de *Saint Honoré d'Eylau*, siendo Vincent d'Indy y Juan Evangelista Manrique (ministro de Colombia en Francia) los padrinos.

³⁵ URIBE. Op. cit., Pág. 69.

Ilustración 2: GUH y Lucia Gutiérrez³⁶.



1.1.1.3 Regreso a Colombia: Al frente del Conservatorio Nacional (1910-1935)

Durante su estadía en Colombia y su regreso a Bogotá, GUH se encuentra con una ciudad transformada por la cantidad de hitos arquitectónicos y urbanos que se llevaron a cabo durante la segunda década del siglo XX³⁷. Dentro de este nuevo paisaje urbano, GUH recibió innumerables ofertas de trabajo, pero fue la de Pedro

³⁶ Imagen tomada de la colección Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

³⁷ Dentro de los hitos urbanos más importantes desarrollados durante la segunda década del siglo XX, se encuentran el parque de la independencia, el palacio Echeverry, la Basílica del Sagrado Corazón de Jesús, la Iglesia de Lourdes, la estación de la Sabana y los ferrocarriles nacionales de Colombia.

María Carreño³⁸ la que le llamaba más la atención; fue así como concibió un nuevo reglamento para la transformación de la Academia Nacional en un Conservatorio³⁹. De esta manera, nace el 2 de noviembre de 1910 el Conservatorio Nacional de Música bajo la dirección de quien tenía clara la siguiente misión⁴⁰: “Venía yo al país a educar y no a agrandar y a hacerme popular a todo trance, lo que hubiera conseguido sin mayor esfuerzo entrando por el terreno de las concesiones y atacando el mal arte a la par que el bueno. Opté por no pensar en mí mismo sino, exclusivamente, en el porvenir de la obra que acababa de confiármeme”. GUH creó un Conservatorio que crecía en las peores condiciones ante la falta de apoyo estatal, con una planta física poco adecuada y un grupo docente en las peores condiciones laborales. Sin embargo, y habida cuenta de estas penurias, GUH dotó al Conservatorio de una Biblioteca con partituras y literatura musical, Instrumentos y una discoteca que contenía un catálogo amplio de discos.

A finales de 1917 y por iniciativa oficial, se realizó un congreso pedagógico con delegados de todos los departamentos del país, siendo GUH designado como presidente de la sección de enseñanza artística, con el fin de unificar por primera vez en Colombia las políticas de la pedagogía y la enseñanza dentro del contexto nacional. De este congreso pedagógico, salieron lineamientos importantes como el de incluir el estudio de la música Colombiana, traer docentes especializados de Europa, la construcción de un nuevo edificio adecuado para el Conservatorio, la creación de nuevas políticas para la educación de la voz en las escuelas y la reglamentación para la presentación de espectáculos en el Teatro Colón con la inclusión y asesoría artística del Conservatorio Nacional de Música.

GUH decide viajar a Francia en 1919, junto con su esposa y sus hijos. La Francia que había conocido durante sus años en la Schola era tan sólo un recuerdo, ya

³⁸ Ministro de Instrucción Pública.

³⁹ De esta manera se aprobó el decreto Número 915 de 1910.

⁴⁰ URIBE. Op. cit., Pág. 87.

que ante él se encontraba un país en reconstrucción, ante los estragos de la Primera Guerra Mundial. Esta escena de post-guerra, no solamente había dejado vestigios físicos en la ciudad, sino que transformó la mentalidad y las costumbres de una París cosmopolita, modelo social y cultural que florecía en los años previos a la guerra. A pesar de lo anterior, GUH encuentra en las palabras de apoyo de su maestro Vincent d'Indy un aire rejuvenecedor para que no dejara de lado sus actividades de creación musical y no decayera en su misión de liderazgo al frente del Conservatorio Nacional. Esta estadía breve en Francia le da un nuevo impulso en su misión musical en Colombia, por lo cual decide regresar en un accidentado y penoso viaje en barco en el año de 1920 donde la esposa de GUH casi pierde la vida.

Una vez que hubo regresado a Colombia, las intrigas y problemas con el Conservatorio Nacional no se hicieron esperar y, en el año de 1922, ante las jugadas burocráticas de algún político enemigo del Conservatorio, se eliminó el presupuesto con el cual se sustentaba la institución. Después de un largo debate en la cámara de Representantes y con el apoyo de antiguas amistades políticas como Fidel Cano y Lucas Caballero, se logró salvar el presupuesto del Conservatorio.

En 1923, GUH se enfrenta a antiguos enemigos con gallardía. En su autobiografía, relata lo siguiente⁴¹: “El año de 1923 fue de lucha incesante. A cada paso ... artículos, que tal vez fue error mío contestarlos todos, con ataques personales y sin ningún fundamento; chismes, dificultades de todo género, una vida de desagrado”. Sin embargo, después de realizar una conferencia dictada el 3 de Agosto sobre la Música Nacional, se gana nuevos contradictores de peso como Emilio Murillo y Pedro Morales Pino.

En 1924, GUH ganó el premio nacional de composición con su sinfonía No.2 “Del Terruño”. En esta composición, utiliza elementos populares de la música

⁴¹ URIBE. Op. cit., Pág. 117.

colombiana dentro de un contexto de música académica. A pesar del éxito personal del compositor, no faltaron los detractores que juzgaron esta composición como carente de elementos folclóricos⁴².

1925 fue un año terrible para la vida de GUH; lo definió como⁴³ “el más rudo y terrible golpe que podía asestarme el hado del destino en mi existencia”. La pérdida de su esposa significó un claroscuro en los sucesos que continuaron su vida. De alguna manera, GUH pierde toda noción de felicidad, lo que relata de la siguiente manera⁴⁴: “se la llevó Dios el 9 de junio de 1925 y con ella partieron todas mis ilusiones. No comprendo como la sobreviví; muy seguramente por una fuerza que ella pudo comunicarme, en bien de nuestros hijos”. A partir de ese momento, la vida de GUH tomó otro rumbo creativo, al resguardarse en la composición como medio para superar tan tremenda pérdida. Los siguientes años se dividieron entre mantener el Conservatorio Nacional ante sus opositores e intentar superar la pérdida de su esposa por medio de la creación musical.

Antonio María Valencia llega al país en 1930 con las mejores recomendaciones y honores después de haber terminado su formación instrumental en piano durante sus estudios en la Schola. Durante una presentación ante GUH, este último queda impactado por su alto nivel técnico interpretativo y de manera inmediata lo incorpora a la nómina de profesores del Conservatorio. A pesar de que la relación de GUH con Valencia fue casi paternal, en 1931, circunstancias de índole personal y disputas dentro del oficio y la enseñanza musical, llevaron al comienzo de una ruptura en su amistad que nunca sanaría.

⁴² *Ibíd.*, Pág.128.

⁴³ *Ibíd.*, Pág.129.

⁴⁴ *Ibíd.*, Pág.129.

Ilustración 3: GUH dirigiendo la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional (1929)⁴⁵.



GUH fue condecorado en 1932 por el gobierno de Francia con la orden de Caballero de la Legión de Honor. Esta distinción, si bien reflejaba la importancia e impacto que tenía GUH en Europa, contrastaba con el poco apoyo que recibía por parte del Gobierno Nacional en su labor al frente del Conservatorio Nacional.

1.1.1.4 Renuncia al Conservatorio: Periodo de mayor producción musical. Sus últimos años (1935-1971)

En 1935, y ante el acoso laboral de parte de Gustavo Santos quien se desempeñaba como el director de la recién formada Dirección Nacional de Bellas

⁴⁵ Fotografía perteneciente a la colección del Centro de Documentación Nacional, extraída de URIBE. Op. cit., Pág. 87.

Artes, en donde el Conservatorio estaba adscrito, GUH renuncia ante una absurda y vergonzosa propuesta realizada por el mismo Santos. Respecto a lo anterior, GUH en tono irónico menciona que⁴⁶ “Él (Santos), en su carácter de director nacional de Bellas Artes, se encargaría de la Dirección del Conservatorio y a mí se me dejaría la orquesta, a la cabeza de la cual, decía la carta, era yo y lo sería por mucho tiempo, irremplazable. Bella combinación en que iba a compartir la sabiduría musical del señor Santos con mi deficiente preparación artística”. Es así como GUH abandona el Conservatorio después de veinticinco años de incansable gestión.

Una vez retirado del medio musical, GUH recibe por parte del Gobierno Colombiano en 1935 la Orden de Boyacá. Esta distinción resulta ser contrastante ya que ante la renuncia de GUH, se le otorga un galardón estando por fuera del Conservatorio Nacional. Los siguientes años los intercaló entre la composición, los conciertos, los negocios y por último los honores y reconocimientos. Pero fue en el año de 1940 cuando terminó la Ópera *Furaneta*⁴⁷, tal vez su más grande composición musical. En este mismo año, terminó su Autobiografía.

En 1962, compone sus últimas obras y abandona su oficio de compositor al perder de manera importante su capacidad visual.

En 1970, recibe un homenaje a sus admirables 90 años de vida, por parte de la Orquesta Sinfónica de Colombia quien interpreta Los tres Ballets Criollos bajo la dirección de Olav Roots. Ya retirado GUH, pasa sus últimos años en la paz de su hogar en Bogotá con sus dos hijos.

En 1971, fallece como ícono y figura de la música Colombiana a la respetable edad de 91 años, esperando tal vez una respuesta a su más grande anhelo⁴⁸: ¿Me dará Dios suficientes años de vida para poder ver algún día resultados positivos y

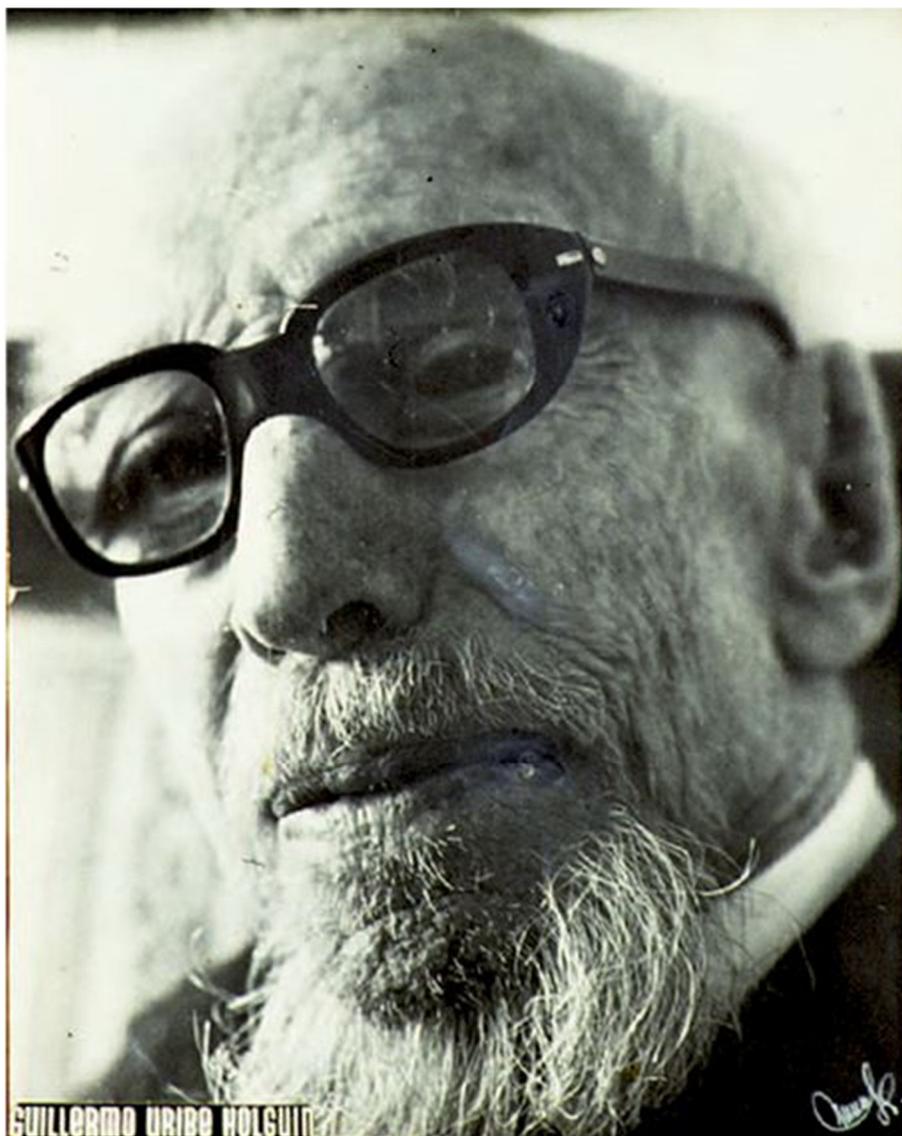
⁴⁶ URIBE. Op. Cit., Pág. 167.

⁴⁷ Ópera basada en leyendas de Origen Precolombino.

⁴⁸ URIBE. Op. cit., Pág. 208.

de trascendencia en nuestro desarrollo musical? Quiera el cielo que así suceda, para pasar a mejor estado viendo cumplido el anhelo de toda mi existencia.”

Ilustración 4: GUH en 1971⁴⁹.



En el año de 1975, el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, además de sus familiares, crean la Fundación Guillermo Uribe Holguín, que se encarga de

⁴⁹ Imagen tomada de la colección Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

conservar, proteger y difundir la obra del maestro y de otros compositores como Adolfo Mejía y José Rozo Contreras.

1.1.2 Descripción de la Obra de GUH⁵⁰

La obra de GUH es extensa y prolífica, siendo este compositor un pionero en lograr semejante producción. Gran parte de su obra ha permanecido inédita, ante la falta de iniciativa de los entes educativos e institucionales, con la excepción del esfuerzo realizado por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Dentro de la obra de GUH se destacan la producción de una Ópera, once Sinfonías, tres Ballets, cinco conciertos para Instrumento Solista y Orquesta, diez cuartetos para cuerdas, siete sonatas para Violín y piano, un Requiem, siete ciclos de Canciones, música incidental, entre otras composiciones. El Catálogo de la obra de GUH fué realizado por Ellie Anne Duque⁵¹ quien lo clasificó en tres géneros (Ver tabla 1): Drama lírico, Música de cámara y Obras para orquesta.

Tabla 1: Clasificación de la Obra de GUH por géneros.

Drama Lírico	Música de Cámara	Obras para orquesta
<ul style="list-style-type: none"> • Ópera 	<ul style="list-style-type: none"> • Piano • Guitarra • Clavicémbalo • Dos Pianos • Viola y piano • Violín y piano • Voz y Piano • Violonchelo y Piano • Tríos • Conjuntos varios • Cuartetos de Cuerdas • Quintetos con piano • Coro a Cappella 	<ul style="list-style-type: none"> • Voz y Orquesta • Instrumento(s) Solista(s) y Orquesta • Piezas orquestales y poemas sinfónicos • Sinfonías • Orquesta de cuerdas

⁵⁰Todo el catálogo cronológico de GUH se encuentra en el Anexo 1 de este documento.

⁵¹DUQUE, Ellie Anne. Compositores Colombianos. Universidad Nacional Virtual. Consultado (19.11.2012). Disponible en: <http://facartes.unal.edu.co/compositores/index.html>

Algunas de las obras de GUH dentro del catálogo de Duque, ante la falta de fuentes, se encuentran sin referencia de fecha de composición y sin opus.

La clasificación de las obras de GUH en períodos o estéticas es bastante compleja. Duque realiza la primera aproximación, con semejanza en la manera como organiza Otto Mayer la obra de Manuel María Ponce⁵², con la división por grupos. De esta manera, la producción de GUH se divide en obras donde:

- Los elementos folclóricos que se mezclan con las tempranas técnicas compositivas utilizadas por el compositor y su aplicación en el piano.
- Los elementos folclóricos son desplazados por un lenguaje sinfónico, basado en la práctica y técnica europeas.
- El compositor utiliza un lenguaje universal y cosmopolita

Barreiro⁵³ realiza otra clasificación, que organiza a partir de unos parámetros estéticos y estilísticos. De esta forma, clasifica la obra de GUH de la siguiente forma:

- Nacionalista
- Impresionista
- Postimpresionista

Sin embargo, Barreiro aclara que catalogar a GUH como postimpresionista es acceder a “un terreno gaseoso cuya validez sólo se sostiene en la certeza de su acontecer cronológico”. Esta clasificación de Barreiro es sustentada por el mismo GUH, en una entrevista concedida a Guillermo Rendón, donde manifiesta que su estética es “de influencia moderna francesa del impresionismo”⁵⁴, aunque aclara

⁵² DUQUE, Ellie Anne. Guillermo Uribe Holguín y sus “300 trozos en el sentimiento popular”. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Consultado (19.11.2012).

⁵³ URIBE. Op. cit., Pág. 10.

⁵⁴ DUQUE, Ellie Anne. Guillermo Uribe Holguín-Músico. En: Revista Escala. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional. Bogotá: Abril, 1986. Año 1, Pág. 15.

que “temáticamente me he independizado”⁵⁵. En este testimonio, GUH evidencia que la música española influyó en su relación con el Nacionalismo, lo cual describe de la siguiente manera: “Los ritmos españoles todos desenvueltos en compases de 3/4=6/8 producen unos choques muy interesantes. Es esta característica la que yo empleo en mis obras, por ejemplo en los Trozos en el sentimiento Popular”.

Aunque GUH, en la entrevista concedida a Rendón, nos da unas luces respecto a su estética, él nunca describe su música por períodos de composición, como sí lo realizaron algunos compositores latinoamericanos, entre los que se destacan Alberto Ginastera⁵⁶ y Leo Brouwer⁵⁷.

⁵⁵ *Ibíd.*, Pág.15.

⁵⁶ Alberto Ginastera (1916-1983) realiza una clasificación de su obra en tres periodos: Nacionalismo objetivo, Nacionalismo subjetivo y neo-expresionista.

⁵⁷ Leo Brouwer (1939-) clasifica su obra en los siguientes periodos: Nacionalista, Avant Garde y Nueva simplicidad (Minimalista).

2. MARCO TEORICO

2.1 MATERIALES MELÓDICOS EN EL IMPRESIONISMO

Los materiales melódicos usados durante el impresionismo difieren de aquellos desarrollados durante la práctica común. La tonalidad, como un sistema organizado a partir de escalas y acordes, comenzó a transformarse de manera sustancial utilizando otro tipo de materiales en la búsqueda de un nuevo sonido. La escala y su organización jerárquica alrededor de la tónica se transformaron progresivamente por medio de la experimentación e indagación que realizaron los compositores con el fin de encontrar nuevas formas y métodos de organizar los sonidos. Esta nueva práctica, realizada por diversos compositores de la época, lleva a reevaluar el paradigma de la centricidad tonal como base de la organización de las escalas, por un pensamiento más ligado a otros contextos en la búsqueda de nuevos sistemas no jerárquicos. De esta forma Francoli⁵⁸ define la centricidad tonal como una característica no funcional resultante del uso de colecciones de escalas que no están construidas o referenciadas sobre un centro tonal jerárquico. Estas colecciones de escalas son los materiales primarios utilizados por los compositores impresionistas en la búsqueda de “color, atmósfera y reluciente belleza”⁵⁹, con el fin de describir de forma poética “lo que la palabra por sí sola no puede sugerir en sonido”⁶⁰.

Richard Parks⁶¹ identifica cinco géneros escalares en la música de Debussy: diatónico, tonos enteros, octatónico, cromático y acústico. Las escalas armónica mayor y armónica menor las considera una distorsión del género diatónico.

⁵⁸ ROIG-FRANCOLI, Miguel. Understanding Post-Tonal Music. McGraw-Hill Higher Education, 2008. Pág 5.

⁵⁹ ULEHLA, Ludmila. Romanticism through the Twelve-Tone Row. Advance Music, 1994. Pág.159.

⁶⁰ *Ibíd.*, Pág. 159.

⁶¹ PARKS, Richard. The music of Claude Debussy, Citado por TYMOCZKO, Dimitri. Scale Networks and Debussy. En: Journal of Music Theory. Vol. 48, No.2, Pág. 276.

Parks⁶² encuentra un predominio de estos géneros escalares y considera las escalas en Debussy una manifestación de las tendencias postrománticas.

Dimitri Tymoczko realiza otra clasificación de las escalas partiendo de su definición según la cual “una escala es una serie de alturas ordenadas por registro”⁶³. Lo interesante de esta organización de escalas, es que se establecen algunas características o “restricciones” para esta clasificación. Por lo tanto, para que una escala sea localmente diatónica debe tener las siguientes condiciones:

- Las segundas diatónicas: La distancia interválica entre dos grados contiguos debe ser un semitono o un tono.
- Semitonos no consecutivos: La escala diatónica no debe contener dos semitonos consecutivos.
- Terceras diatónicas: La distancia interválica entre dos grados pares o impares es de tres semitonos (3m) o cuatro semitonos (3M)

Si una escala no cumple alguna de las tres condiciones previas no se considera localmente diatónica. Un ejemplo de lo anterior son aquellas escalas que contengan el tetracordio (0,1,4,5)⁶⁴, como las escalas armónicas (mayor y menor) y la escala hexatónica (6-20)⁶⁵. Los conjuntos anteriormente descritos no cumplen la primera condición que establece la teoría Tymoczko, al contener distancias de tono y medio entre sus grados.

De esta manera Tymoczko realiza una clasificación en dos grupos (ver ilustración 5). El primer grupo son las escalas localmente diatónicas, las que cumplen todas las condiciones previas, entre las que se encuentran la escala acústica (7-34), la escala diatónica (7-35), la escala octatónica (8-28) y la escala de tonos enteros (6-

⁶² *Ibíd.*, Pág. 276.

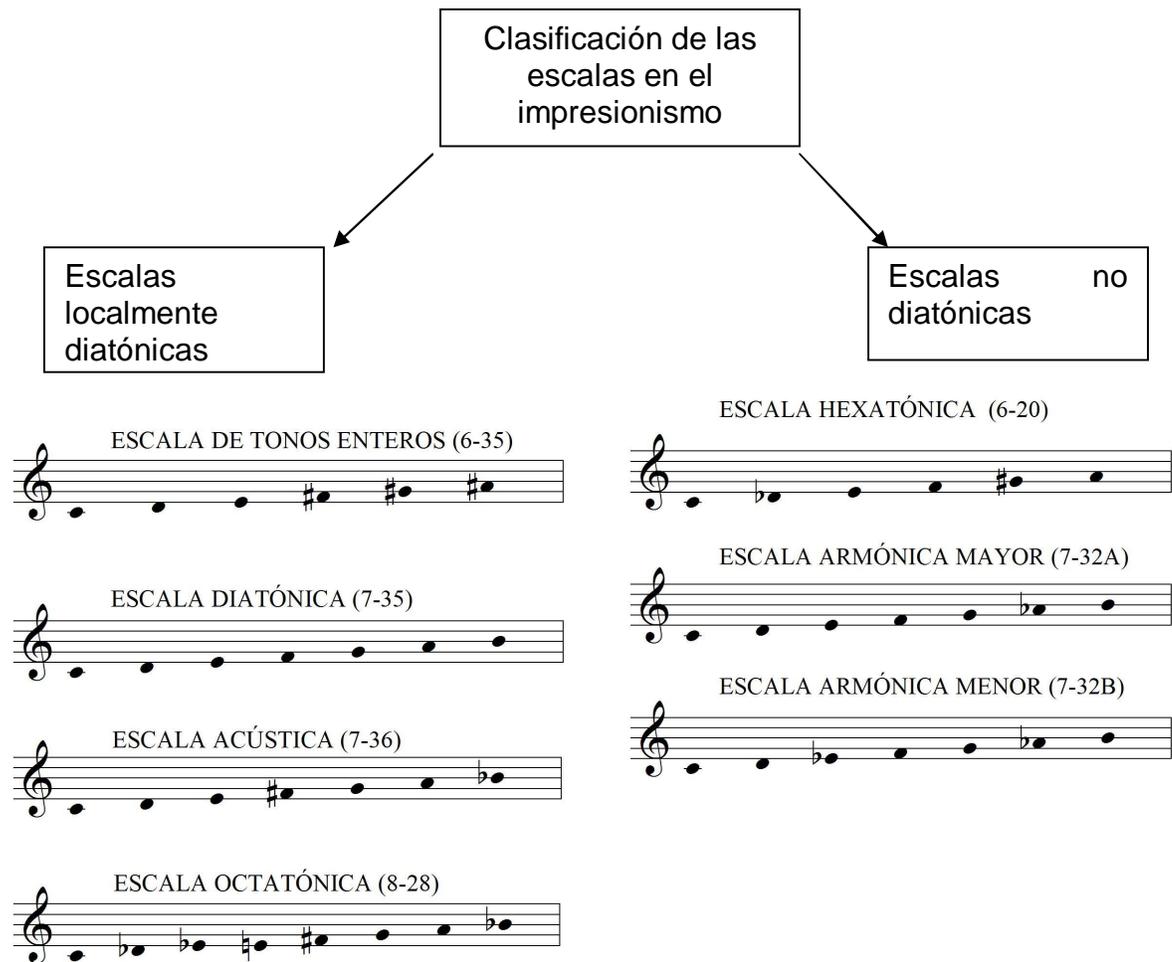
⁶³ TYMOZKO, Dimitri. Scale Networks and Debussy. En: *Journal of Music Theory*. Vol. 48, No.2, Pág. 221.

⁶⁴ También llamado tetracordio armónico por ser característico en la estructura de la escala menor armónica.

⁶⁵ El conjunto de sonidos 6-20, es conocido como escala aumentada al contener dos triadas aumentadas a distancia de semitono (0,1,4,5,8,9)

35). Un segundo grupo son las escalas no diatónicas, las cuales no cumplen por lo menos una de las de las condiciones de Tymoczko, entre las que encuentran la escala armónica mayor (7-32A), la escala armónica menor (7-32B) y la escala hexatónica (6-20).

Ilustración 5: Clasificación de las escalas según Tymoczko

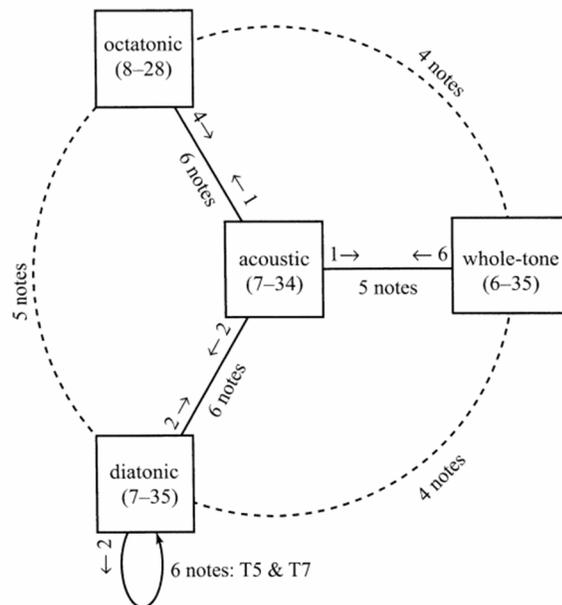


Las escalas que no están incluidas dentro de esta la ilustración anterior, se consideran derivadas o subconjuntos de una colección de mayor jerarquía. Esto sucede con La escala pentáfona (5-35), la cual es considerada por Tymoczko como una colección derivada de la escala diatónica mayor, al compartir en intersección únicamente un subconjunto sonidos (1,2,3,5,6).

Uno de los aportes más importantes que realiza Tymoczko sobre esta clasificación, son las relaciones o conexiones entre las escalas. Las intersecciones máximas de las escalas son la cantidad de notas en común que comparten. Es así como una escala acústica comparte seis notas con una escala octatónica; por lo tanto, este número es equivalente a su intersección máxima.

Las relaciones y conexiones entre las escalas localmente diatónicas son diagramadas por Tymoczko en el siguiente cuadro:

Ilustración 6: Relaciones y conexiones entre las escalas localmente diatónicas⁶⁶



⁶⁶ Diagrama extraído de TYMOCZKO, Dimitri. Scale Networks and Debussy. En: Journal of Music Theory. Vol. 48, No.2, Pág. 235.

En síntesis el impresionismo musical utiliza las siguientes escalas como material sonoro:

- Pentatónicas
- Hexatónicas
- Diatónicas
- Octatónicas
- Alteradas

2.1.1 Escalas pentatónicas

2.1.1.1 Contexto histórico y origen

Más allá de discutir su antiguo origen dentro de las culturas orientales, las escalas pentatónicas, como dice Jeremy Day-O´Connell⁶⁷, representan el fin de un largo proceso de descubrimiento y conceptualización de la músicas Europeas. Dentro de este recorrido existen cronológicamente varios conceptos y visiones de la pentafonía:

Tabla 2: Síntesis histórica de los conceptos sobre la pentafonía desde la perspectiva de la práctica común en Europa

Año	Autor	Concepto
1735	Du Haldé	Basado en la música de los monjes chinos: "Nunca elevan o rebajan su voz en semitonos"

⁶⁷ DAY-O´CONNELL, Jeremy. Debussy, pentatonicism, and the Tonal Tradition. En: Music theory Spectrum. 2009, Vol.31, No.2, Pág. 225.

1760	Rameau	Escala peculiar de cinco sonidos
1770	Roussier	Escala cuyas diferencias siempre esperan otras notas
1780	Laborde	Escala en la cual no hay ni fa ni si
	Burbey	Escalas “mutiladas” respecto a la música griega, referida simplemente a una “escala escocesa”
1820	Crotch	El mismo tipo de escalas que se produce por las teclas negras del piano
1849	Fétis	Un sistema tonal donde el semitono frecuentemente desaparece

Uno de los acontecimientos más relevantes durante el siglo XIX, fue la asistencia de Debussy a la exposición de 1889 en donde pudo apreciar los exóticos sonidos del Gamelán Javanés, los cuales definieron una nueva perspectiva en el uso de los materiales pentáfonos. Para ratificar lo anterior, Richard Mueller⁶⁸ ha trazado

⁶⁸ MUELLER, Richard. Javanese Influence on Debussy’s fantasies and beyond, Citado por KOPP, David. Pentatonic Organization in Two Pianos Pieces of Debussy. En: Journal of Music Theory. Vol .41. No.2, Pág. 262.

una interacción de la escala de tonos enteros y las colecciones pentáfonas dentro de la influencia de la música Javanesa en Debussy.

Debussy, siendo tal vez uno de los músicos más representativos del impresionismo junto con Ravel, muestra nuevas formas de abordar la pentafonía. Según Arnold Schoenberg⁶⁹, las armonías no funcionales de Debussy operan sin referencia en una tónica; sin significado estructural, se sirve del color para expresar atmósferas y pinturas. Asimismo, Debussy escribió sobre la necesidad de trascender las estructuras formales y los límites de la progresión armónica con el fin de crear una música basada más directamente sobre el color y la belleza del sonido. De esta manera, utiliza otros sistemas distintos a la tonalidad en los cuales está la pentafonía para desarrollar su discurso musical.

2.1.1.3 Ejemplos de la pentafonía en el impresionismo

La Suite Sinfónica Printemps⁷⁰, presenta una de las formas más puras de pentafonía, al ser interpretada una melodía en la flauta imitando el canto llano, siendo esta una característica de la monodia. En algunas obras⁷¹, Debussy expone el discurso melódico dentro de una textura monofónica para luego ser reexpuesto el material temático dentro de una textura homofónica.

⁶⁹ SCHOENBERG, Arnold. Composition with Twelve Tones, Citado por KOPP, David. Pentatonic Organization in Two Pianos Pieces of Debussy. En: Journal of Music Theory. Vol .41. No.2, Pág. 261.

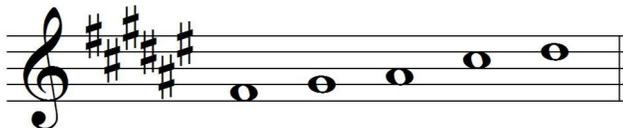
⁷⁰ Obra compuesta por Claude Debussy entre los años 1905-1910.

⁷¹ Esta forma de presentar los temas de manera monofónica se observa también en *Prélude à l'après-midi d'un faune* y *La fille aux cheveux de lin*.

Ilustración 7: Melodía pentáfona en Printemps (C. 1-5)



La melodía inicial de Printemps (ilustración 7), contiene una colección pentáfona normal (PT1), o primer modo. El rango melódico se construye a partir de un F# y se extiende hasta un D# teniendo un ámbito de sexta mayor.



El Trío en La menor para Piano, Violín y Violonchelo⁷² muestra del trabajo contrapuntístico de Ravel, en la cual se observa técnicas compositivas como es la Pasacaglia (III movimiento). Lo interesante de esta composición (Ilustración 8) es el uso de la pentafonía como material melódico dentro de un diseño de Pasacaglia barroca con duración de 8 compases que se extiende durante todo el tercer movimiento.

⁷² Este trío fue compuesto por Ravel en 1914.

Ilustración 8: Melodía pentáfona sobre un diseño de Pasacaille (C.1-8)

The image shows a musical score for Piano. It consists of two staves of music in bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Tres large" with a quarter note equal to 40 beats. The first staff begins with a piano dynamic marking "pp" and an octave sign "8vb". The melody is a pentatonic scale starting on C# and ending on F#. The second staff starts with a finger number "5" above the first note and continues the pentatonic melody. A dashed line below the second staff indicates an octave sign "8vb".

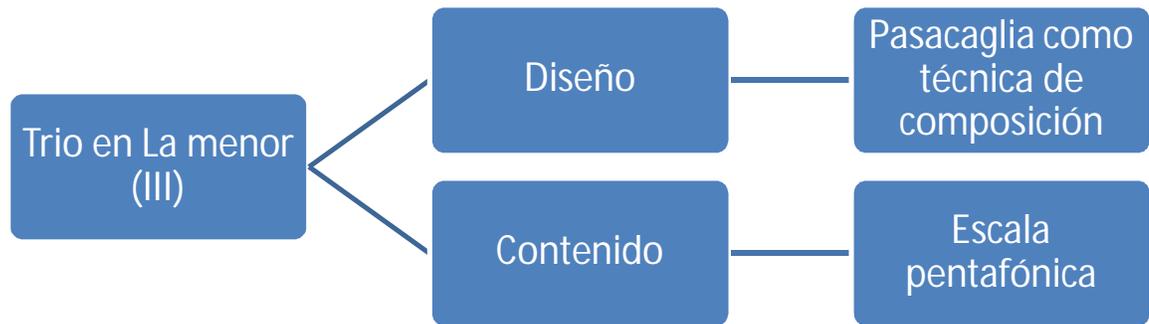
La colección pentáfona utilizada en esta *Pasacaille* pertenece a un segundo modo (PT3) de la forma normal de E. Esto se evidencia por la dirección melódica de la frase que empieza en un C# y tiene un punto de llegada en F#.

Ilustración 9: Escala pentáfona usada en *Pasacaille* (III. Mov del trio en La menor)

The image shows a musical notation of a pentatonic scale in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The scale consists of five notes: C#, D, E, F#, and G.

La construcción compositiva desde el diseño y contenido (ver tabla 3), hace notar en esta obra una forma única de organizar una creación musical.

Tabla 3: Diseño y contenido en *Pasacaille*



2.1.1.4 Otros usos de la pentafonía en el impresionismo

En el impresionismo musical también se evidencia otros dos usos característicos de la pentafonía. El primero se relaciona con la pentafonía y los subconjuntos tetrafónicos que evocan esta sonoridad. La segunda aproximación es la pentafonía y su relación con lo diatónico.

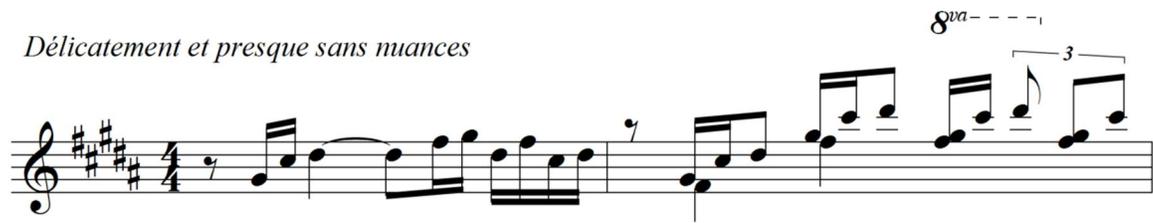
2.1.1.4.1 La Tetrafonía como síntesis de la Pentafonía.

Una de las aproximaciones sonoras a la pentafonía es el uso de la tetrafonía construida sobre colecciones de cinco sonidos. Estas colecciones tetracordales son un medio compositivo para imitar la sonoridad pentáfona sin necesidad de utilizar todos los sonidos que la componen.

Según Jeremy Day O'Connell⁷³, los tetracordios derivados de la pentafonía son uno de los recursos favoritos en Debussy para evitar las sonoridades tríadicas y transformarlas en conjuntos de sonidos infra-pentáfonos, en donde predominan los intervalos de segundas mayores y cuartas justas recreando así una sonoridad cuartal. En *Pagodes* (Ver ilustración 10), Debussy utiliza este recurso compositivo. Esta obra musical empieza con un diseño motivico tetracordal en la melodía que se extiende hasta el registro agudo del piano.

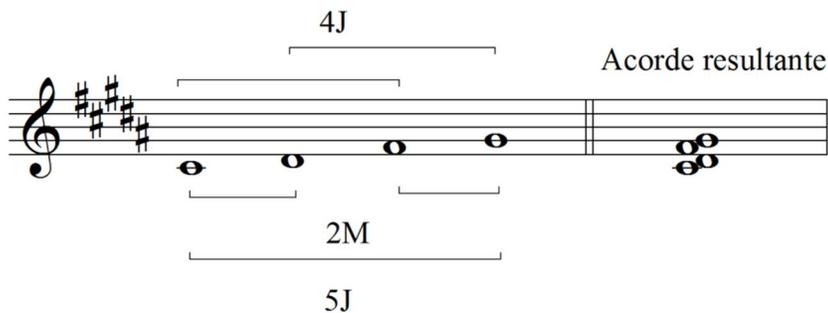
⁷³ DAY-O'CONNELL. Op. cit., Pág. 124.

Ilustración 10: Melodía en *Pagodes* (C. 1-2)



Esta colección tetracordal tiene un contenido interválico construido sobre segundas mayores, cuartas y quintas justas (C#-D#-F#-G#), produciendo así como resultante un acorde predominantemente cuartal:

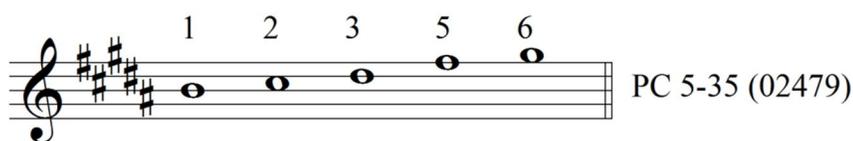
Ilustración 11: Colección tetracordal usada en *Pagodes* y su acorde resultante



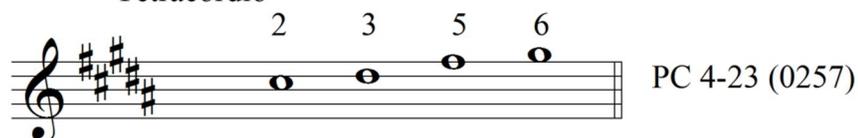
Si se compara la colección tetracordal (PC 4-23 0257) utilizada en *Pagodes* con una pentacordal (PC 5-35 0257) basada en una escala pentáfona mayor de si, se observa la relación entre los grados melódicos 2,3, 5 y 6. De esta manera se emula la sonoridad pentáfona sin necesidad de utilizar todos sus sonidos:

Ilustración 12: Comparación entre la escala pentáfona mayor y el tetracordio usado en *Pagodes*

Escala pentáfona mayor



Tetracordio



Otro ejemplo del uso de la sonoridad tetracordal se encuentra en los primeros tres compases del preludio #7 de Debussy *La niña de los cabellos de lino* (*La fille aux cheveux de lin*). Como se observa en la ilustración 13, La línea melódica construida sobre las teclas negras del piano, describe un acorde menor con séptima menor (Ebm7) que se mantiene dentro de una atmósfera estática, otorgándole a la melodía un carácter tranquilo, dulce y expresivo.

Ilustración 13: Melodía en *La Fille aux cheveux de lin* (C. 1-3)



Dentro del contorno tetrádico de esta melodía, hay un diseño pentáfono. La armadura, así como las cadencias armónicas de esta obra, permiten establecer que los sonidos se organizan alrededor de Gb mayor. De esta manera, la escala pentáfona sin semitonos de Gb (Gb, Ab, Bb, Db y Eb), contiene el acorde tetrádico de Ebm7 (Eb, Gb, Bb y Eb), que pertenece a sí mismo en una colección tetracordal PC 4-26 (0358). Por lo tanto, la relación del acorde de séptima menor con la

escala pentáfona sin semitonos (quinto modo) es evidente, no sólo por la intersección de los sonidos que comparten sino por la extensión melódica:

Ilustración 14: Comparación entre el tetracordio de *La Fille aux cheveux de lin* y la escala pentáfona de Gb.

Escala pentáfona mayor (quinto modo)

Tetracordio

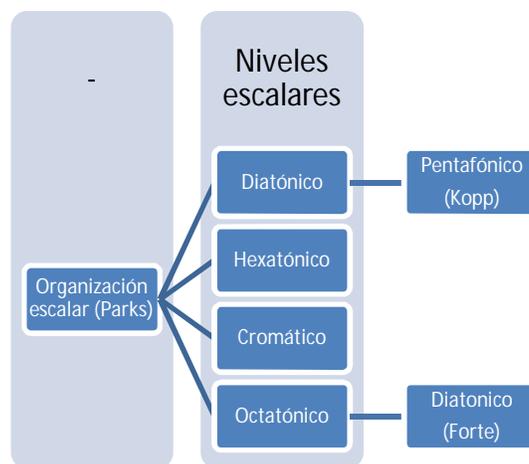
Tanto *Pagodes* como el preludio # 7 (*La fille aux cheveux de lin*) de Claude Debussy evidencian cómo una atmósfera pentáfona puede ser imitada por medio del uso de conjuntos tetracordales, que sintetizan la sonoridad de las colecciones pentacordales.

2.1.1.4.2 La pentafonía y su relación con lo diatónico

Siendo la Tetrafonía síntesis de la pentafonía, cabe señalar la relación que hay entre la pentafonía y lo diatónico. Como se ve en la tabla 5 y según Richard

Parks,⁷⁴ la aproximación al estudio de la música de Debussy se realiza a partir de la organización fundamental de cuatro niveles de materiales escalares.

Tabla 4: Niveles y organización escalar según *Richard Parks*



En cuanto a esta organización escalar, David Kopp⁷⁵ indica que, dentro de los materiales diatónicos, se incluyen las colecciones pentáfonas. Para demostrar este postulado, Kopp realiza un análisis de las colinas de Anacapri (*Les collines d'Anacapri*) en donde expone la relación entre lo diatónico y lo pentáfono por medio del uso de dos sistemas que operan simultáneamente en este preludio. El primero es la funcionalidad tonal y el segundo es el intercambio de las colecciones pentáfonas, que no se derivan de las convencionales relaciones tonales. Estos dos sistemas, según Kopp, son operativos durante este preludio y preservan un

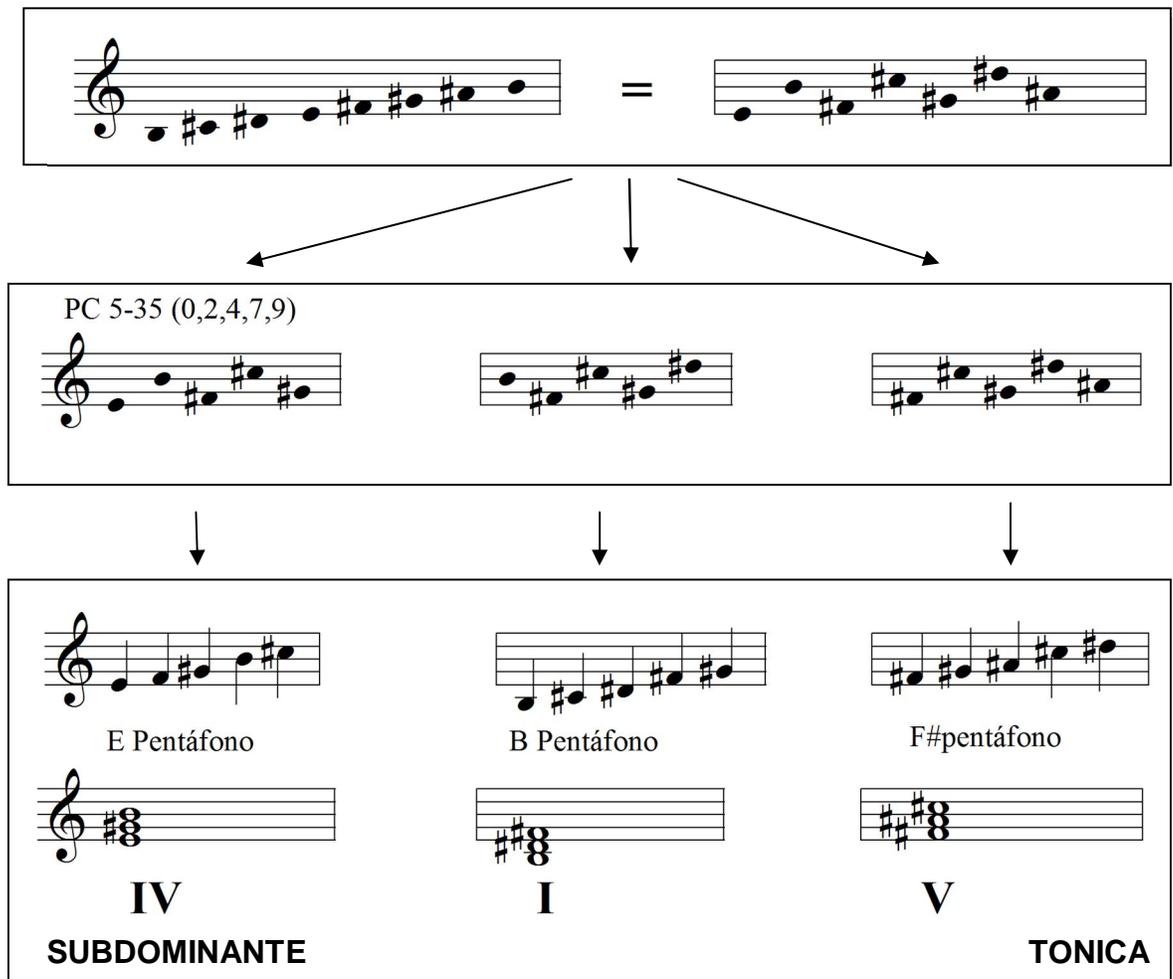
⁷⁴ PARKS, Richard. The music of Claude Debussy, Citado por KOPP, David. Pentatonic Organization in Two Pianos Pieces of Debussy. En: Journal of Music Theory. Vol .41. No.2, Pág. 263.

⁷⁵ (Pentatonic Organization in Two Pianos Pieces of Debussy pág. 263)

centro tonal. En otras palabras, la pentafonía en las colinas de Acapri pertenece a un nivel inferior mientras que lo diatónico hace parte de la superficie de un nivel estructural superior.

En las colinas de Anacapri, a partir de la escala diatónica de si mayor, se derivan 3 pentacordios que contienen las estructuras principales de las funciones tonales tónica, subdominante y dominante (ver ilustración 15). Kopp busca esta relación por medio de la organización de la escala diatónica de si mayor en intervalos de quintas justas partiendo desde la nota E. Esta progresión de intervalos de 5ta justa (E,B,F#,C#,etc..), las reorganiza en colecciones de alturas pentáfonas mayores (PC 5-35) de donde se derivan 3 escalas pentatónicas principales: E, B y F#. Debussy utiliza cada una de estas escalas para desarrollar frases dentro del preludio desde el nivel estructural de la mesoforma. Sin embargo, como se observa en la ilustración 15, en el nivel macro la relación de cada una de estas escalas pentáfonas pertenece a un contexto tonal en donde se establecen las tres funciones más importantes: Tónica (B), Subdominante (E) y Dominante (F#). En síntesis, Kopp encuentra en *Les collines d'Anacapri*, 2 tipos de colecciones de sonidos (diatónicas y pentatónicas), las cuales interactúan dentro de niveles estructurales distintos que operan de manera simultánea y que, en resumen, evocan la tradición de la tonalidad.

Ilustración 15: Escalas pentáfonas derivadas de la tonalidad y su relación con la funcionalidad



2.1.2 Escalas modales

Este subcapítulo se divide en tres secciones. La primera parte es una visión de los modos a través del tiempo desde su legado en los griegos hasta los conceptos generados después de la llamada práctica común. La segunda parte consta de una perspectiva teórica de los modos así como su clasificación y sus diversas relaciones. La tercera parte muestra los diversos usos de los modos durante el periodo impresionista en Francia.

2.1.2.1 Visión histórica de los modos

Los compositores europeos, durante la práctica común, dispusieron para su creatividad del uso exclusivo de los modos mayor y menor como medio expresivo, dejando atrás todo el legado de los modos eclesiásticos. Sin embargo, durante el impresionismo, los compositores, en el afán de encontrar una nueva sonoridad en su música y derribar el paradigma tonal, buscaron recursos en el pasado. Los modos eclesiásticos sirvieron de material creativo para los compositores impresionistas, por medio de un estilo neomodal que da un aire de renovación a la actividad creativa pero sin usar las fórmulas ni normas del viejo lenguaje modal⁷⁶.

2.1.2.1.1 Los modos y el pasado

El uso de los modos en el impresionismo es uno de los recursos melódicos más significativos. La búsqueda de “color” como recurso de los compositores en el impresionismo, se convierte en una herramienta creativa por medio de la exploración de los denominados modos eclesiásticos o medievales. Sin embargo, a pesar de que gran parte de la práctica modal ocurre durante el desarrollo del canto llano durante la Edad Media, los orígenes de los conceptos de la modalidad pertenecen a los griegos. Gauldin⁷⁷ hace referencia a esto mencionando que los teóricos medievales sistematizaron el sistema modal, fundamentados en las prácticas preexistentes del canto llano y la terminología modal de los griegos con algunas variantes.

La construcción del sistema modal eclesiástico se relaciona con una organización diatónica basada en las notas naturales (blancas) del piano⁷⁸ (A-B-C-D-E-F-G-A), en la que se incluye el uso del Bb con el fin de evitar el tritono entre F y B.

Clasificación de los modos en el Renacimiento:

⁷⁶ ULEHLA. Op. cit., Pág. 161.

⁷⁷ GAULDIN, Robert. A practical approach to sixteenth-Century counterpoint. Long grove: Waveland press, inc. 1985, Pág. 6.

⁷⁸ OWEN, Harold. Modal and tonal counterpoint. New York: Schimer books, 1992, Pág. 356.

Según Owen⁷⁹, para determinar el modo de un canto se tiene en cuenta tres aspectos:

1. La nota final o *finalis*.
2. El rango general de la melodía.
3. El sonido repetido utilizado por muchas sílabas durante textos largos (salmos), denominada nota recitativa, tenor o repercusa.

Estas características se observan en la clasificación de las especies modales usadas durante la Edad Media (Ilustración 16), las cuales tiene 2 formas principales y 8 modos. El Auténtico abarca de *finalis* a *finalis* y la forma plagal empieza una cuarta perfecta debajo del auténtico y es indicado por medio del prefijo griego *Hypo*.

Ilustración 16: Especies modales usadas durante la edad media

Modos Auténticos	Modos Plagales
<p style="text-align: center;">I-Dórico</p>	<p style="text-align: center;">II- Hipodórico</p>
<p style="text-align: center;">III-Frigio</p>	<p style="text-align: center;">IV-Hipofrigio</p>
<p style="text-align: center;">V-Lidio</p>	<p style="text-align: center;">VI-Hipolidio</p>
<p style="text-align: center;">VII-Mixolidio</p>	<p style="text-align: center;">VIII-Hipomixolidio</p>

Convenciones:
 Circulo = *Finalis*
 Rombo = *Nota recitada*

⁷⁹ *Ibíd.*, Pág. 355

Según Gauldin⁸⁰, algunos tratadistas han utilizado términos prestados de la práctica común en los que se relacionan el *finalis* como una “tónica” y la nota recitada como una “dominante”. Este procedimiento es cuestionable ya que estos términos se remiten a la centricidad tonal de una escala y las relaciones funcionales que ella ejerce sobre la armonía, concepto que no se aplica a las prácticas modales de la Edad Media y del Renacimiento.

En 1547, Glareanus⁸¹, en su *Dodecachordon*, agrega 4 modos dentro del sistema de ocho previamente concebido. De esta manera, se reconocen 12 modos en los que se incluyen el eólico auténtico (modo IX), eólico plagal (Modo X), jónico auténtico (modo XI) y jónico plagal (modo XII).

Según Gauldin⁸², las prácticas contrapuntísticas durante el siglo XVI sintetizaron los modos en ocho ante el uso de la polifonía, las relaciones verticales y los puntos cadenciales, los cuales se relacionan principalmente con el modo auténtico.

A finales del Renacimiento, los modos jónico y eólico se convierten en el paradigma y modelo de la tonalidad que va a reemplazar el sistema modal durante el período de tiempo denominado la práctica común.

2.1.2.1.2 Conceptos de la modalidad después de la práctica común

Según Persichetti⁸³, los nombres de los modos son dados durante la Edad Media; sin embargo, después de la práctica común o específicamente a finales del siglo XIX y gran parte del XX, la semejanza es en la construcción mas nó en la forma de utilizarlos. Dentro de estas diferencias, se encuentran:

1. EL temperamento musical expande las posibilidades del uso de los modos a partir de cualquier tono, a diferencia del restringido uso en el

⁸⁰ GAULDIN. Op. cit.,Pág. 8.

⁸¹ OWEN. Op. cit.,Pág. 357

⁸² GAULDIN. Op. cit.,Pág. 12.

⁸³ PERSICHETTI. Op. cit.,Pág. 30.

Renacimiento, cuando se utilizaba primordialmente la escala diatónica de los sonidos naturales.

2. El uso de la tonalidad, que utilizaba de manera jerárquica el sistema mayor - menor, tiene como consecuencia que los modos se aborden desde una perspectiva comparativa dentro del modelo de la tonalidad. Los grados que difieren de los modos Jónico y Eólico se convierten asimismo en sonidos característicos de los demás modos. Es así como el elemento que distingue a un modo es el sonido diacrítico que lo diferencia respecto al modelo mayor -menor.
3. El sistema modal se aborda desde una perspectiva armónica, en donde las relaciones verticales y la melodía tiene una dependencia directa. Esta perspectiva difiere del pensamiento contrapuntístico modal que se desarrolló principalmente durante el siglo XVI, en donde las voces de una composición tienen independencia lineal y no una dependencia armónica.
4. Durante el siglo XVI, el medio expresivo y sonoro más importante de los modos son las voces humanas. De esta manera, las líneas melódicas utilizan las posibilidades técnicas del formato coral y sus características estéticas. A finales del siglo XIX, el medio sonoro de la exploración modal se transforma en una aplicación primordialmente instrumental, donde las líneas melódicas se vuelven de mayor complejidad y utilizan diversos timbres instrumentales y mayor amplitud en rangos.
5. Durante el siglo XVI, los modos se mantenían en los centros tonales de los sonidos naturales. Sin embargo y a partir de las posibilidades cromáticas del sistema temperado, los modos pueden fluctuar entre sí manteniendo el mismo centro tonal (La dórico, la mixolidio, etc...), o mantener el mismo modo utilizando diferentes centros tonales (Mi dórico. La dórico, etc...). Para este primer concepto, Persichetti⁸⁴ utiliza el término intercambio modal, mientras para el segundo utiliza la denominación modulación modal.

⁸⁴ PERSICHETTI. Op. cit.,Pág. 38.

6. Los contenidos extra musicales de los modos se basaban, principalmente, en las teorías de los griegos. Dentro de estas teorías, la doctrina del Ethos, tal vez, es la más importante ya que delimitó el uso de los modos dependiendo del carácter y sus efectos sobre el comportamiento humano. Es así como ciertos modos servían para exaltar los valores espirituales positivos del hombre, mientras otros corrompían y alteraban el comportamiento humano con efectos negativos. En el siglo XX, los modos se clasificaron a partir de su contenido extra musical por medio del uso de adjetivos como brillante y oscuro. Estas denominaciones tiene una estrecha relación con las cantidad de las alteraciones (Brillante-sostenidos, oscuro – bemoles) y su parentesco con los modos mayor y menor.

2.1.2.3 Ejemplos de los modos en el impresionismo

Pasajes modales.

En el primer movimiento del cuarteto de cuerdas de Debussy (Ilustración 17), la melodía está construida sobre un modo de Bb frigio. En este fragmento (compases 41-45), se evidencia el uso del grado característico (b2), que hace parte de la estructura del modo frigio. El movimiento dirigido de la melodía, se realiza hacia el grado plagal del modo (Gb), siendo éste el punto climático. Lo interesante de este fragmento instrumental es que recibe todo el tratamiento estilístico de una melodía modal derivada de la música de la edad media.

Ilustración 17: Melodía del cuarteto de cuerdas de Debussy (C. 41-45)



Intercambio modal.

Maurice Ravel creó el Bolero en 1928, basado en una melodía desarrollada en dos secciones que se repite durante toda la obra; la variedad se busca por medio de una magistral instrumentación. Esta obra musical evidencia una transformación progresiva, desde los modos brillantes hasta los oscuros, siendo estos últimos los que otorgan a esta obra un carácter español. La melodía se mantiene y se construye sobre el mismo centro modal (c), apoyado durante toda la composición por medio de un ostinato en el bajo. Siendo C el eje de todos los modos, Ravel realiza un recorrido a partir del modo jónico, en el que se reemplaza posteriormente por un modo mixolidio. Este cambio progresivo “muta” a dos escalas sintéticas hasta llegar al modo frigio siendo éste el más oscuro⁸⁵.

Ilustración 18: Modos utilizados por Ravel en el Bolero

Sección A.



C. Jónico

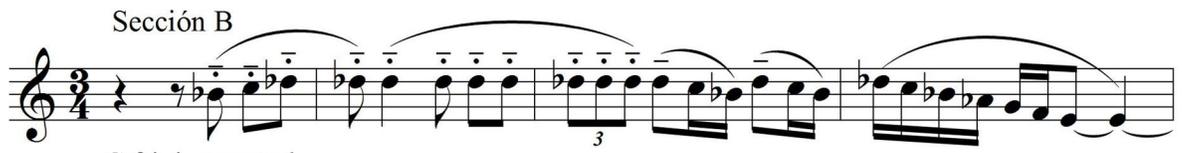
Sección B



C. Mixolidio

The image shows two musical staves in 3/4 time. The first staff, labeled 'Sección A', is in C Ionian mode and features a melody with a long slur over the first two measures. The second staff, labeled 'Sección B', is in C Mixolydian mode and features a melody with a long slur over the first two measures. The key signature for both is one flat (Bb).

⁸⁵ Teóricamente el modo locrio es el más oscuro por al contener más alteraciones en dirección de los bemoles. Sin embargo la estructura disminuida entre la fundamental y la quinta no es compatible con el constante ostinato de quinta justa que contiene el Bolero de Ravel.



C frigio español



Escala sintética sobre C

En cuanto a la forma, la primera sección está construida sobre la escala de C Jónico, mientras el intercambio modal sucede en la sección B. Esta progresión del color modal, a partir de los modos brillantes hasta los oscuros se observa en la siguiente tabla:

Tabla 5: Síntesis de las escalas usadas por Ravel en el Bolero

Sección	Compases	Modo	Número del conjunto	Grados de la escala
A	5-38	C Jónico	7-35	1-2-3-4-5-6-7
B	41-43	C Mixolidio	7-35	1-2-3-4-5-6-b7
B	44-48	C Frigio español	7-32	1-b2-3-4-5-b6-b7
B	49-52	C Sintética	7-34	1-2-3-4-5-b6-b7
B	53-57	C Frigio	7-35	1-b2-b3-4-5-b6-b7

Brillante



Oscuro

2.1.3 Escalas Hexatónicas

Este subcapítulo desarrolla una perspectiva histórica y teórica del uso de las escalas Hexatónicas así como el uso de esta colección en el Impresionismo musical.

2.1.3.1 Historia

Las primeras referencias acerca de las escalas Hexatónicas en la antigüedad, se encuentran descritas en la historia de la música tibetana en el occidente de Asia. Respecto a lo anterior, Randel⁸⁶ indica que, en la música tibetana de la antigüedad, se encuentran cuatro tipos de canciones folclóricas: Canciones nómadas pastorales, canciones de trabajo, canciones de danza y, ocasionalmente, canciones con temas didácticos. Con excepción de las canciones nómadas, que son improvisadas dentro de formas libres, la mayoría son canciones estróficas y silábicas con ritmo mensurado que hacen uso de escalas pentatónicas y hexatónicas sin semitono. Esta referencia, que es específica de la música de la antigüedad en Asia, da una perspectiva más amplia del uso en la música folclórica, que no descarta que este fenómeno haya tenido otros tipos de desarrollo paralelo en diferentes regiones del mundo.

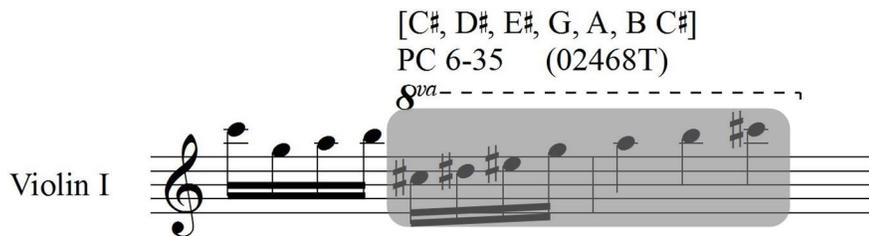
En 1787, el compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart explora intencionalmente, en el divertimento denominado “Broma musical” (K.522), el humor y la parodia. Casablancas⁸⁷ explica esta faceta del compositor en esta obra declarando que “El humor musical detenta mecanismos mucho más sofisticados y que trasciende con mucho la mera ocurrencia verbal, la alegoría representativa o el efecto onomatopéyico, para alimentarse más propiamente del contrasentido

⁸⁶ RANDEL, Michael. The Harvard Dictionary of Music. Belknap Press of Harvard University Press, 2003. Pág. 278.

⁸⁷ (CASABLANCAS, 2000 pág. 26) CASABLANCAS, Benet. El humor en la música. Edition Reichenberger, 2000, Pág. 26.

estrictamente léxico, la subversión estilística y la transgresión sintáctica”⁸⁸. Esta apreciación la amplía comentando que “El presente divertimento, Una Broma Musical, KV 522, escrito para dos trompas, dos violines, viola y bajo, es considerado por Alfred Einstein – por su cualidades reconocidas de claridad, equilibrio y concisión - como una especie de clave en negativo de la perfección alcanzada por el estilo clásico superior”⁸⁹. Teniendo en cuenta la descripción realizada por Casablancas, esta parodia musical utiliza diferentes técnicas y procedimientos de composición que no son parte del estilo clásico, con el fin de describir, como lo enuncia Casablancas, “jocosas intenciones”. Entre estos procedimientos de composición, se encuentra tal vez el primer ejemplo de una escala de tonos enteros en la práctica común. Al final de la cadencia del tercer movimiento (*Adagio cantabile*), la línea melódica encuentra su clímax discursivo utilizando en el registro agudo del violín I una escala de tonos enteros conformada por los sonidos C#, D#, E#, G, A y B las cuales hacen parte de un conjunto s de sonidos PC 6-35 como se puede ver en la ilustración 19.

Ilustración 19: Escala de tonos enteros en la broma musical KV.522 de Mozart



Otras referencias importantes a través de la historia se encuentran durante el Romanticismo, principalmente en los compositores rusos. Walker⁹⁰ indica que, a pesar de que las escala de tonos enteros se encuentran principalmente en compositores como Debussy y Ravel, la historia atribuye al compositor ruso

⁸⁸ Ibid., Pág. 26.

⁸⁹ Ibid., Pág. 26.

⁹⁰ WALKER, Alan. Franz Liszt, The Weimar Years. New York: Cornell University Press, 1993. Pág. 508.

Alexander Dargomijsky (1813-69) ser el creador de la escala de tonos enteros. Esta perspectiva la comparte Taruskin⁹¹ y menciona que las tradiciones armónicas de Rusia expresaron la escala de tonos enteros por medio del uso del acorde de sexta aumentada francesa. Este concepto es válido ya que este tipo de acorde que contiene dos tritonos superpuestos, es una síntesis de la escala de tonos enteros. En las ilustración 20, se evidencia esta relación, donde el acorde de sexta aumentada francés (4-25) contiene cuatro grados pertenecientes a la escala de tonos enteros (6-35); por lo tanto, los sonidos del acorde de sexta aumentada [D, F#, G#, B#], son un subconjunto de la escala de tonos enteros.

Ilustración 20: Relación entre el acorde de sexta aumentada (francés) y la escala de tonos enteros

Otra referencia importante se observa en el compositor húngaro Franz Liszt, quien explora diferentes perspectivas de la escala de tonos enteros. La primera es similar a la práctica de la armonía rusa, en donde el uso del acorde de sexta aumentada francesa sirve como medio expresivo para la construcción de la escala de tonos enteros. Walker⁹² referencia esta práctica en la ilustración 21, donde el acorde de sexta aumentada francesa [Eb-G-A-C#], es complementado en el bajo por medio de una escala de tonos enteros [Eb-F-G-A-B-C#] francés.

⁹¹ TARUSKIN, Richard. Oxford History of Western Music. New York: Oxford University Press, 2010.

⁹² WALKER. Op. Cit., Pág 508.

Ilustración 21: Escala de tonos enteros en Liszt

Mässig bewegt

The image shows a musical score in 4/4 time. The top staff (treble clef) contains a sonority labeled "Sonoridad implícita de sexta aumentada" (implicit augmented sixth sonority), consisting of a series of chords. The bottom staff (bass clef) contains a whole-tone scale labeled "Escala de tonos enteros" (whole-tone scale), starting on a low note and moving upwards. The tempo marking is "Mässig bewegt" and the dynamics are "mp" (mezzo-piano) and "Sotto voce".

La segunda referencia que se encuentra en Liszt sobre el uso de la escala de tonos enteros se observa en la Sinfonía programática basada en la Divina Comedia de Dante (S.109). Liszt, quien realiza una descripción del infierno y del purgatorio con base en la narración de Dante Alighieri, usa diferentes recursos de composición con el fin de recrear las diferentes escenas dantescas. Al final de esta obra, mientras que el coro canta *Hosanna* y *Hallelujah*, la melodía describe el ascenso de Dante hacia el cielo (ver ilustración 22), mientras que el bajo realiza un movimiento descendente por tonos enteros.

Ilustración 22: Reducción sobre la Sinfonía “La Divina Comedia” de Liszt (Letra V).

L'istesso tempo, ma quieto assai

The image shows a musical score in 2/2 time. The top staff (treble clef) contains a series of chords. The bottom staff (bass clef) contains a whole-tone scale labeled "ESCALA DE TONOS ENTEROS" (whole-tone scale), starting on a low note and moving downwards. The tempo marking is "L'istesso tempo, ma quieto assai".

ESCALA DE TONOS ENTEROS

I ♭VII ♭VI | IĪ i ♭VII ♭VI

Con posterioridad al Romanticismo, y teniendo en cuenta la influencia de los compositores rusos, el impresionismo musical se convierte en uno de los movimientos de mayor influencia en la música del siglo XX. Es evidente que parte del estilo del impresionismo es el uso de la escala de tonos enteros, en obras tanto de Debussy como de Ravel.

Sin embargo, se debate también la influencia del Gamelán⁹³ (Exposición Mundial de 1889) en relación con los compositores franceses y la concepción de la escala de tonos enteros. Según Cooke⁹⁴, La escala de tonos enteros y la pentatónica se comparan con el sistema de afinación del Gamelán. La afinación *Slendro*, que se escuchó en el conjunto javanés durante la exposición mundial de 1889, teóricamente emplea distancias equidistantes dentro de la octava”. Esta postura evidencia que la escala de tonos enteros se basa en la simetría de las escalas pertenecientes al sistema de afinación del Gamelán⁹⁵. Gerstle⁹⁶ rechaza esta postura expresando que la escala de tonos enteros no puede ser comparada adecuadamente con el *pelog* porque, desde la naturaleza atonal de la escala de tonos enteros, no se puede definir la fuerte modalidad del *pelog*. A pesar de los argumentos a favor y en contra de la influencia del Gamelán en la escala de tonos enteros, además de usar de referencia 2 tipos de escalas pentáfonas diferentes (*Slendro* y *pelog*), es evidente en el exotismo, importante en la búsqueda de los compositores franceses.

⁹³ El Gamelán es un ensamble musical tradicional de Indonesia principalmente de las Islas de Java Y Bali.

⁹⁴ COOKE, Mervyn. Britten and the Far East. The Boydell Press, 1998. Pág. 6.

⁹⁵ El sistema de construcción de escalas en el Gamelán utiliza un sistema simétrico basado en cinco sonidos o isopentáfono el cual no se puede realizar en un sistema temperado. La única forma de recrear este sistema en una escala simétrica dentro del sistema temperado es la utilización de la igual subdivisión de la octava por tonos enteros el cual da como resultado un sistema isohexátono.

⁹⁶ GERSTLE, Andrew y MILNER Anthony. Recovering the Orient. Routledge, 1995, Pág. 49.

2.1.3.2 Teoría

Las escalas Hexatónicas son colecciones formadas por seis sonidos. Las formaciones hexacórdicas pertenecen al contexto de la música del siglo XX, donde las formas más usuales son la escalas de tonos enteros, aumentada, prometeus y tritonal (acorde de Petrushka). Teniendo en cuenta todas las formas de colecciones de seis sonidos, la escala de tonos enteros es un recurso compositivo muy utilizado por los compositores en el Impresionismo. Esta escala divide la octava de manera simétrica en seis partes, teniendo como características principales la uniformidad interválica, la ausencia de centricidad relativa a cada grado de la escala ante la ausencia de semitonos y su sonoridad predominantemente aumentada.

Únicamente es posible realizar dos tipos de escalas de tonos enteros que abarcan toda la escala cromática. El primer conjunto de alturas 6-35 (0-2-4-6-8-10) que parte de C, lo denomina Roig Francoli como WT_0 ⁹⁷. Un segundo conjunto de alturas a distancia de semitono del WT_0 también 6-35, el WT_1 (1-3-5-7-9-11) y ambos completan los doce sonidos de un escala cromática. Por lo tanto, únicamente es posible encontrar dos distintos ciclos de escalas de tonos enteros (Ver ilustración 23) con la transposición de semitono (relación entre WT_0 y WT_1).

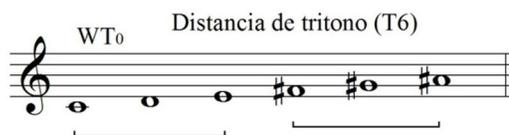
Ilustración 23: Ciclos pertenecientes a la colección de sonidos de tonos enteros (6-35)



⁹⁷ WT es acrónimo de Whole Tone o Tono entero.

La estructura interna de la escala de tonos enteros está basada en 2 tricordios de tonos enteros con sus tonos iniciales a distancia de tritono. Según Roig - Francoli⁹⁸, el nivel de transposición de estos 2 subconjuntos es de T6, siendo ésta la principal característica de la combinación transposicional entre los conjuntos (ver ilustración 24).

Ilustración 24: Distancia transposicional de los tricordios encontrados en la escala de Tonos Enteros



Cada sonido de la escala puede usarse como una tónica, dependiendo del comportamiento de los sonidos alrededor de ésta y de las tensiones de otra índole que puedan generar. Este comportamiento, ante la ausencia de semitonos, hace que este tipo de escala sea polisémica y distinta en las características de centricidad y atracción tonal.

Las dos combinaciones posibles de escalas de tonos enteros (WT₀-WT₁) hacen parte del mismo conjunto de sonidos 6-35, creando un sonido plano donde no existe tensión.

Otros tipos de escalas Hexatónicas se conforman a partir de la alternancia de semitonos y terceras menores (Roig - Francoli). Esto da como resultado dos tipos de escalas Hexatónicas; la primera denominada por Roig - Francoli como HEX A, está construida a partir del patrón 2m-3m y es el modelo de lo que ocurre en las escalas octatónicas que empiezan con el semitono. La segunda escala, la denomina Roig - Francoli como HEX B, y se construye a partir del patrón 3m-2m.

⁹⁸ ROIG-FRANCOLI. Op. cit., Pág. 56.

Cada una de estas escalas pertenece al mismo conjunto de sonidos 6-20, en donde la forma normal es el conjunto HEX A.

Cada una de estas dos escalas HEXA - HEXB, tiene propiedades de transposición hasta de cuatro semitonos, ya que el quinto semitono es la repetición del primer conjunto. Roig - Francoli las clasifica utilizando las siguientes etiquetas:

Tabla 6: Clasificación de las escalas Hexatónicas HEX A Y HEX B de Roig Francoli y los modos resultantes a partir de la rotación

Tipo de escala Hexatónica	Transposición	Modo (rotación)
HEX A/HEX B	0,1	Primer modo
	1,2	Segundo Modo
	2,3	Tercer Modo
	3,4	Cuarto modo

Combinando los tipos de escalas hexatónicas (A-B) con sus propiedades de transposición, tenemos las siguientes escalas:

Ilustración 25: Escalas Hexatónicas resultantes de la transposición de HEX A Y HEX B

ESCALAS HEXATÓNICAS CONJUNTO 6-20

The image displays two rows of musical notation for hexatonic scales. The first row, labeled 's - 3m', shows four scales: HEX (0,1) A, HEX (1,2) A, HEX (2,3) A, and HEX (3,4) A. The second row, labeled '3m - s', shows four scales: HEX (0,1) B, HEX (1,2) B, HEX (2,3) B, and HEX (3,4) B. Each scale is written on a treble clef staff with notes and accidentals, and brackets indicating the interval between notes.

2.1.3.3 Ejemplos de la escala de tonos enteros en el impresionismo

Como parte intrínseca del estilo impresionista francés, las escalas de tonos enteros son un recurso compositivo. Sin embargo, su uso se limita a secciones de una obra mas nó en su totalidad. Una de las composiciones que utiliza esta colección de manera predominante es *Voiles*, en donde la escala de tonos enteros está presente casi en la totalidad de la obra, contrastada por una sección pentáfona.

En el primer movimiento de la *Mer (De l'aube à midi sur La mer)*, Debussy utiliza la escala de tonos enteros como material para el desarrollo melódico. Entre los compases 128-131, el violonchelo y el corno inglés interpretan una línea expresiva en donde la escala de tonos enteros 6-35 [C-D-E-Gb-Ab-Bb] se hace presente durante cuatro compases. A pesar de la enarmonía existente entre la nota superior (F#) y la inferior (Gb), esto no altera la estructura hexacórdica simétrica de la escala de tonos enteros:

Ilustración 26: Escala de tonos enteros utilizada por Debussy en *De l'aube à midi sur La mer* (C.128-131)

Colección de tonos enteros (6-35)

Corno Inglés
Violonchelo

dim. Piu **p**

Otro fragmento en donde se evidencia el uso de la escala de tonos enteros es *Jeux d'eau*, obra pianística de Maurice Ravel. Los arabescos y la escalas pentáfona y hexáfona son características importantes de esta composición. En el sexto compás, las melodías ascendentes utilizan la escala de tonos enteros como elemento discursivo y descriptivo de ella. Lo interesante de este fragmento es que usa las dos posibles únicas combinaciones de tonos enteros; WT₀ (C-D-E-F#-G#-A#) y WT₁ (C#-D#-E#-G-A-B).

Ilustración 27: Escala de tonos enteros en *Jeux d'eau* de Ravel (C.6)

Tetracordio
(subconjunto pentáfono)

Escalas de tonos enteros (6-35)

WT0

WT1

2.1.4 Escalas sintéticas

Persichetti⁹⁹, en su libro “Armonía del siglo XX”, realiza la siguiente apreciación acerca de la formación de las escalas sintéticas: “Aunque un simple sonido, a través de su serie de armónicos, sugiere más obviamente la escala mayor, la formación está parcialmente racionalizada. La escala mayor es solamente una de las muchas escalas contenidas en los doce sonidos básicos de la escala cromática que se encuentran en la región superior de la serie de armónicos”. Lo interesante del enunciado anterior es la posibilidad de relación entre las escalas sintéticas y una diferente exploración de la serie de armónicos.

Las escalas sintéticas son transformaciones de las escalas diatónicas, que modifican la estructura de los tetracordios pertenecientes al modelo tradicional¹⁰⁰. Su construcción se realiza, siempre según Persichetti¹⁰¹, a partir de “la sucesión de cualquier número de segundas mayores, menores y aumentadas en un orden cualquiera”.

Otro tipo de relación con este tipo de escalas se encuentra en el exotismo de las culturas orientales y su influencia en el Impresionismo. Derek Scott¹⁰² habla de esta influencia en el texto *Orientalism and Musical Style* y resume lo siguiente:

“¿Cuánto debe el impresionismo musical a la influencia de la música del Oriente? Al comparar las formas en que los pintores impresionistas crearon un camino desde la luz y la sombra, la perspectiva profunda y otras técnicas realistas en formas aplanadas, colores vivos, frescos y efectos decorativos (la influencia de la estampa japonesa de 1840), con la forma en que algunos compositores se movieron desde la tonalidad mayor-menor al uso de la escala de tonos enteros (la influencia de Java, Bali, etc...), realizaron un énfasis en el timbre y usaron la secuencia y la repetición en vez del desarrollo motivico de Beethoven.”

⁹⁹ PERSICHETTI. Op. Cit., Pág. 41.

¹⁰⁰ Entre los tetracordios diatónicos se encuentran el Jónico (T-T-S), Dórico (T-S-T), Frigio (S-T-T) y Lidio (T-T-T).

¹⁰¹ PERSICHETTI. Op. Cit., Pág. 41.

¹⁰² SCOTT, Derek. The Musical Quarterly. En: Oxford University Press. 1998, Vol. 82, No. 2, Pág. 330.

Esta perspectiva de Scott muestra que no solamente la influencia de las culturas orientales y su exotismo fue un fenómeno propiamente musical a comienzos del siglo XX (Exposición mundial), sino que también repercutió en otras artes como lo fue la pintura.

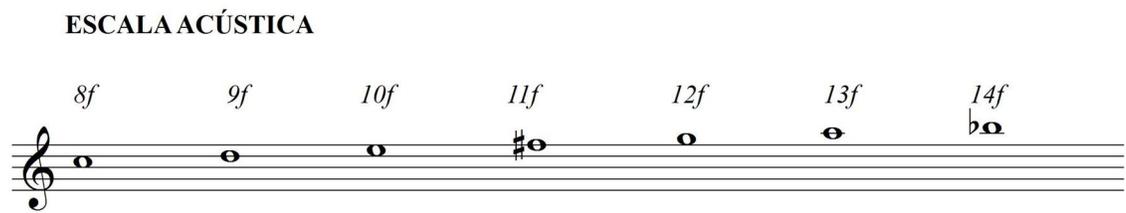
Las escalas sintéticas hacen parte del estilo impresionista, en donde se encuentran principalmente la escala acústica, escalas exóticas, además de escalas cromáticas derivadas del discurso impresionista.

2.1.5.1 Escala acústica

La escala acústica es una escala sintética de siete grados, la cual es derivada de la serie de armónicos. Lendvai¹⁰³ utiliza este nombre para definir un tipo de escala diatónica utilizada por el compositor Bela Bartok. Según Lendvai, “la diatónica de Bartok es simplemente una inversión exacta y sistemática de las leyes de su técnica cromática, es decir, las reglas de la serie de armónicos”. Lo interesante de esta descripción es que sitúa la escala acústica dentro de un contexto “diatónico” al ser una escala natural que se deriva de la serie de armónicos. De esta manera, la escala acústica es una síntesis sonora del espectro armónico, en donde sus sonidos pertenecen al conjunto (7-34). Como se observa en la ilustración 28, a partir del cuarto parcial (8f) hasta el décimo tercero (14f) y teniendo como referencia la fundamental C, la serie de armónicos contiene todos los sonidos de la colección 7-34 o denominada escala acústica.

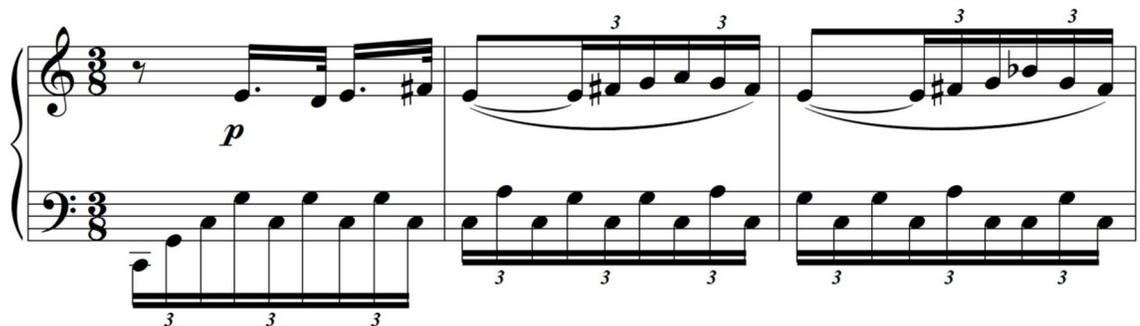
¹⁰³ LENDVAI, Erno. Béla Bartók Análisis de su Música. Huelva: Idea Books, S.A. 2003, Pág. 75.

Ilustración 28: Serie de armónicos y su relación con la escala acústica¹⁰⁴.



En el impresionismo, el compositor Claude Debussy hace uso de esta escala en *L'isle joyeuse*. Entre los compases 145-151, el material melódico está basado en la escala acústica. Lo interesante de esta colección de sonidos es que contiene una combinación de los grados característicos del modo lidio (#4) y mixolidio (b7).

Ilustración 29: Escala acústica en *L'isle joyeuse* (C.141-151)



2.1.5.2 Escalas exóticas

Derek Scott produce uno de los artículos más interesantes sobre el orientalismo y el estilo musical. Este autor expone una visión histórica de las diferentes

¹⁰⁴ De la escala acústica proviene la escala natural, la misma que se utilizó durante la música medieval antigua hasta el surgimiento de la polifonía y la música ficta que implicaron el desarrollo del temperamento. Por lo tanto la representación de la escala acústica dentro de un sistema temperado es una aproximación sonora respecto a sus sonidos naturales.

influencias orientales y sus escalas sobre la música en Europa durante la práctica común, el impresionismo y el expresionismo. Algunos ejemplos de este capítulo están tomados del texto de Scott.

Shéhérazade (Scheherezada), es una de las referencias temáticas más importantes de los persas hacia el mundo Occidental. Varios compositores como Rimsky Korsakov y Maurice Ravel tuvieron inspiración en los contenidos del libro de cuentos árabe titulado “Las mil y una noches”.

Maurice Ravel compuso dos obras basadas en la temática de *Shéhérazade*, las cuales contienen escalas exóticas. La primera es la musicalización de tres poemas de Tristán Klingsor para Mezzo-soprano y orquesta y la segunda es una Obertura orquestal.

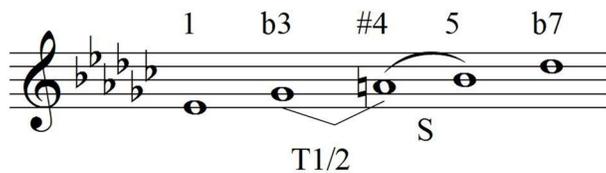
En el primer movimiento, “Asia”, compuesto por Ravel, se observa el uso del exotismo en el material melódico expuesto entre los compases 2-4 de la obra. El oboe interpreta una línea melódica que evoca una atmósfera exótica antes de la aparición de la solista en el compás 4, donde reitera tres veces las palabras “Asia” contextualizando de esta manera una referencia Oriental.

Ilustración 30: Escala exótica en “Asia”, primer movimiento de *Shéhérazade* (C.2-4)

The image shows a musical score for Oboe and Mezzo-Sop. in 4/4 time. The Oboe part features a melodic line with a trill and a triplet. The Mezzo-Sop. part has a rest in the first two measures, followed by a melodic line with a trill and a triplet. The lyrics "A - sie, ___ A - sie, A - sie," are written below the Mezzo-Sop. part.

La escala utilizada en este fragmento es una modificación de la escala pentátona menor en donde se altera el cuarto grado (#4), haciendo que la escala internamente se modifique en la distancia del segundo al tercer grado (tono y medio) y del tercer al cuarto grado (semitono).

Ilustración 31: Estructura de la escala exótica de Asia



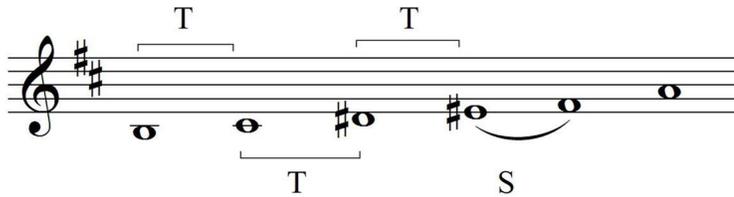
La otra *Shéhérazade* que compuso Ravel subtitulada como *Ouverture de féerie* (Obertura Mágica), también muestra el uso de escalas exóticas. En los dos primeros compases, el oboe expone un tema donde la escala de si menor es modificada en su estructura interna por la alteración de cuarto grado (E#) y el tercer grado (D#), Como resultado de esto, la sonoridad predominante pertenece a un subconjunto de la escala de tonos enteros (A-B-C#-D#-E#).

Ilustración 32: Escala exótica encontrada en *Shéhérazade*, realizada a partir de la modificación de la escala de tonos enteros (C.2-3)



Sin embargo, y a pesar del contenido predominante de la escala de tonos enteros, la relación de quinta justa entre la fundamental y la quinta establece con más claridad que la modificación de la escala se hace en relación con un conjunto diatónico y no con un verdadero sistema de tonos enteros.

Ilustración 33: Estructura de la escala en *Shéhérazade* de Ravel



Otro tipo de escalas exóticas proviene de la música española, específicamente de la práctica gitana. Esto se puede evidenciar en la obra para piano *Estampes*, concretamente en el segundo movimiento *La soirée dans Grenade* (La tarde en granada). En esta obra, Debussy construye la melodía basada en la colección de sonidos (7-22)¹⁰⁵, que se desarrolla en un ámbito de octava (D5-D4), evocando así una sonoridad mozárabe que hizo parte del desarrollo de la música en España. Lo interesante de lo anterior es ver cómo Debussy utiliza elementos foráneos de otras culturas en función del contexto de una obra:

Ilustración 34: Escala exótica en *La soirée dans Grenade* de Debussy

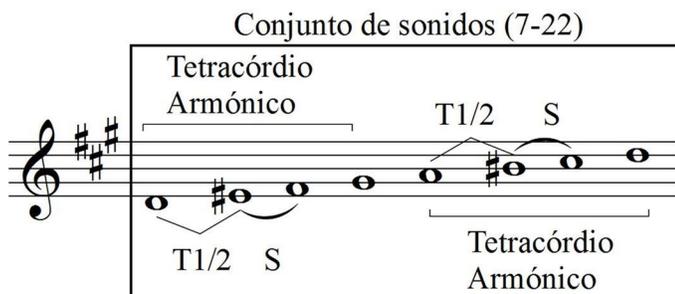


Esta escala está construida por medio de la superposición de dos tetracordios armónicos (s-T1/2-T) en relación de quinta justa. Lo interesante de esta simetría

¹⁰⁵ Esta escala recibe diversas denominaciones en las que se encuentra escala doble armónica, persa (árabe), Gypsy mayor, oriental etc...

entre los tetracordios es la sonoridad de semitono-tono y medio, muy característica de las escalas exóticas:

Ilustración 35: Conjunto de sonidos 7-22 en la escala exótica de *La soirée dans Grenade*



Otro tipo de exotismo se evidencia en los elementos melódicos del lejano oriente específicamente de China y Japón. Los compositores impresionistas utilizaron este elemento representado particularmente en la pentafonía. Según Derek Scott¹⁰⁶ “La pentafonía y las cuartas paralelas son indicadores para el *Chinoiserie*¹⁰⁷; al observar la caracterización que Ravel hizo sobre la taza de porcelana en *L'enfant et les sortilège*, especialmente después del número de ensayo 37 en la partitura Orquestal (que las cuartas paralelas sean interpretadas en la celesta tiene algún significado)”. Lo anterior sustenta que el uso de la pentafonía y la parafonía producida por las cuartas paralelas es un tipo de patrón característico que evoca el exotismo chinesco desde una perspectiva Europea.

2.1.5.3. Otras escalas

Uno de los fragmentos melódicos más extraordinarios del Impresionismo se encuentra en los primeros cuatro compases de *Prélude à l'après-midi d'un*

¹⁰⁶ SCOTT. Op. cit., Pág. 323.

¹⁰⁷ Chinoiserie es un término proveniente del francés que se refiere a los estilos artísticos Europeos desde el siglo XVII, que reflejan influencias artísticas chinas.

faune del compositor Claude Debussy. Según Bruscia¹⁰⁸, Debussy, Inspirado en Mallarmé, escribió este poema sinfónico como una ilustración de “un fauno (un simple, sensual y apasionado ser) que despierta en el bosque en la madrugada y trata de recordar su experiencia de la tarde anterior”. Esta composición empieza con un discurso basado en una textura monofónica, interpretada en el registro medio de la flauta para imitar una escena pastoral en medio del bosque. Lo interesante de este fragmento es el uso de una escala cromática basada en la colección 7-1, conformada por los siete grados melódicos contenidos en un ámbito de tritono (C#,B#,B,A#, A,G#,G). A pesar del evidente cromatismo de este fragmento, Forte¹⁰⁹ encuentra relaciones teóricas entre esta escala y las colecciones octatónicas. Según el autor “La reducción (rítmica) revela la subyacente armonía octatónica”, lo que significa que este fragmento está basado en un subconjunto 5-10 siendo parte de la estructura de una escala octatónica 6-23¹¹⁰:

Ilustración 36: Subconjunto octatónico en *Prélude à l'après-midi d'un faune* (C.1)

Tres Modéré

Subconjunto Octatónico {5-10}

Como síntesis de lo anterior, es evidente que el uso de las escalas cromáticas contiene una estructura subyacente que tiene como referencia colecciones de sonidos pertenecientes a la práctica del impresionismo como la diatónica y la

¹⁰⁸BRUSCIA Kennet, GROCKE Denise. Guided Imagery and music: The Bonny Method and Beyond. Gilsum: Barcelona Publishers. 2002.

¹⁰⁹FORTE. Op. cit., Pág. 139.

¹¹⁰ Es un subconjunto octatónico tomando el la natural como una nota de paso.

octatónica. La reducción rítmica es el método analítico para comprender la estructura real de un fragmento cromático.

2.2 MATERIALES ARMÓNICOS EN EL IMPRESIONISMO

El estilo, en el impresionista musical, hace uso de diversos materiales armónicos, así como lo pintores impresionistas usaron nuevas teorías y técnicas acerca del color con el fin de poder expresar una “idea” de la realidad. En los siguientes subcapítulos de este aparte, se mostrarán los fenómenos armónicos más relevantes y característicos del estilo impresionista en la música.

2.2.1 Estructuras de los acordes

Cuando hablamos de estructura nos referimos a la construcción y conformación interválica de un acorde como un fenómeno vertical dentro de la práctica armónica. De esta manera y de acuerdo con su relación interválica, a continuación se esbozarán los usos de acordes más importantes partiendo desde sus referencias en la práctica común hasta llegar al impresionismo.

2.2.1.1 Acordes formados por terceras

A pesar de que las músicas post-tonales, como en el caso del impresionismo, se relacionan de manera vertical con intervalos de segunda, cuarta o la combinación de éstos, el uso de las estructuras triádicas es también un recurso de esta música. En el cuarteto de cuerdas en Sol menor Op.10 de Debussy (compás 75-78), se evidencia el uso de las tríadas como recurso armónico. En la ilustración 37, se observan cualidades de tríadas principalmente conformadas por mayores y

menores en la que se incluye un acorde aumentado (Faug), cualidad poco característica en la práctica común.

Ilustración 37: Armonía triádica en el cuarteto No.1 de Debussy (C.75-78)

1^{er} Mouvt.

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Síntesis de la armonía

Faug B^b Dm B^b Faug B^b Dm B^b Faug Dm A^b A Dm Cm E

Dm: bIII#5 bVI i bVI bIII#5 bVI i bVI bIII#5 i #IV V i bvii V/V

2.2.1.1.2 Acordes pluscuamtriádicos

Los acordes pluscuamtriádicos¹¹¹ se definen como aquéllos que se extienden más allá de la estructura triádica (séptima, novena, undécima y décimotercera) que siguen su naturaleza de superposición de terceras. Este modelo de extensión se observa en la serie de armónicos, que no sólo sigue un patrón natural sino que define los sistemas musicales, su evolución y transformación, además de la aparición de nuevos sonidos que van más allá de la tríada. Según Yepes¹¹², a pesar de que la serie de armónicos y sus sonidos resultantes se desvíen de

¹¹¹ Término utilizado por YEPES, Gustavo en Cuatro Teoremas sobre la música tonal. Medellín: Universidad Eafit. 2011, Pág. 41

¹¹² *Ibíd.*, Pág. 6.

manera ligera respecto al temperamento, son un sistema referencial que no invalida que la tonalidad tenga una fundamentación y unas bases naturales. El impresionismo, como sistema musical, no es ajeno a esto y, a pesar de que la exploración del color en la parte superior de la serie de armónicos no sea precisa respecto a los sonidos naturales, esto no indica que no sea un punto de partida para la organización de un sistema que vaya más allá de la tríada.

La serie de armónicos como modelo de los acordes pluscuamtriádicos:

En la historia de la música occidental, la mayoría de los teóricos se ha preocupado por la naturaleza del sonido y sus implicaciones a partir de la serie de armónicos. Es así como se parte de la experiencia física del sonido, de sus relaciones aritméticas como era vista por los griegos, y se va hasta la relación que tiene la serie de armónicos con la psicoacústica.

Olli Vaisala¹¹³ indica que, en la historia de la teoría musical, siempre ha existido una relación entre la armonía y la serie de armónicos, siendo Rameau uno de los principales exponentes de esta tesis. Teóricos posteriores como Schenker defienden que el sistema tonal parte de la tríada mayor y su naturaleza, reflejada en la serie de los armónicos. Pero Schoenberg va más allá e indica que todos los fenómenos musicales tiene una relación simple o compleja con la serie de armónicos.

Según Llorenç Balsac¹¹⁴, desde Aristóximo hasta teóricos posteriores como Zarlino y Rameau, se preocuparon por el estudio de lo que se conoce como “senario” o los seis primeros sonidos de la serie de armónicos y sus relaciones aritméticas. La razón principal es que estos armónicos se consideran audibles y, por lo tanto, son naturales para el sistema auditivo humano. Algunos teóricos¹¹⁵

¹¹³ VÄISÄLÄ, Olli. Prolongation of Harmonies Related to the Harmonic Series in Early Post-Tonal Music. En: Duke University Press. 2002, Vol. 46, No. 1/2, Pág. 207.

¹¹⁴ BALSACH, Llorenç, Application of virtual pitch theory in music analysis. En: Journal of New Music Research. 1997, Vol. 26, No.3,.

¹¹⁵ Todos esos autores son referenciados por BALSACH, Llorenç.

como Leibnitz, Tartini, Euler, Kirnberger y Vogel añadieron el séptimo sonido al “senario” ya que era considerado de alguna manera un regalo de la naturaleza.

Es así como la evolución de la música como objetivo hacia la tonalidad y su legado a partir de la serie de armónicos, documentada por diferentes teóricos, establece que estos primeros seis sonidos son la fundamentación de la estructura acórdica más importante de la práctica común: la tríada. Y si seguimos esta progresión de incluir dentro del “senario” a un séptimo sonido como algunos teóricos lo sugirieron, hablaríamos de la tétrada. Estas dos estructuras acórdicas o cordales son las de mayor representación dentro de lo que denominamos práctica común, siendo la tríada un acorde más estable que la tétrada por la cantidad de factores (sonidos distintos) y, además, por la inclusión del fenómeno más importante de la tonalidad y su centricidad: el tritono. Es esta característica uno de los rasgos más importantes para la funcionalidad, que da al acorde tetrádico sobre el grado 5 mayor carácter de dominante. Pero desde la funcionalidad (ver tabla 7), el uso extensivo de los acordes de la tétrada va más allá de la dominante. En muchos ejemplos de la práctica común, se observa el acorde de cuatro notas construido sobre la subdominante, función subsidiaría de la tonalidad.

Tabla 7: Funciones primarias de la tonalidad mayor y sus estructuras triádicas y tetrádicas

	Funciones (tonalidad mayor)		
Tipo de estructura	Tónica	Subdominante	Dominante
Triada	I, iii, vi, IV ₆	IV, ii, vi, vii ^o	V, vii ^o , iii ₆ , ii
Tétrada	No es común	IV ₇ , ii ₇ , vi ₇ , vii ^e ₇	V ₇ , vii ^e ₇ , V ₁₃ : (V ₇ +iii), ii ₇ (#)

Si comprendemos que la estructura básica del sistema tonal es la tríada, incluido en la categoría el acorde de séptima como extensión y factor importante dentro de los procesos de tensión y reposo, los demás sonidos que van apareciendo en la serie de armónicos (Ilustración 38) en los que encontramos la novena, la undécima y la décimotercera, hacen parte del descubrimiento evolutivo e intuitivo de la música en función de una de las premisas del impresionismo: el Color. La extensión de las estructura triádicas (incluyendo la tétrada), en superestructuras que están delineadas en la serie de armónicos es lo que denominamos como acordes pluscuamtriádicos.

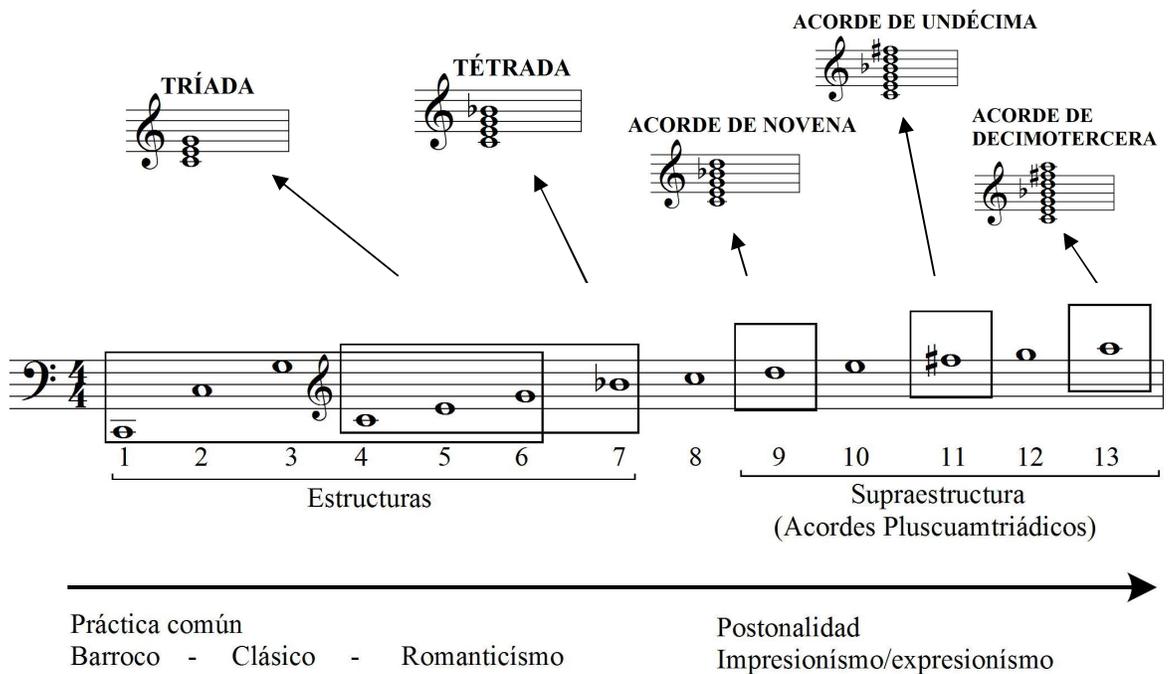
Según Bruce Benward¹¹⁶, históricamente el uso de acordes pluscuamtriádicos en la práctica común se remite a la novena. En los estilos Barroco y Clásico, la novena se caracteriza por ser disonancia o nota ajena al acorde. Desde este punto de vista, la novena tiene una connotación melódica y, por lo tanto, un tratamiento como figuración ornamental. Sin embargo, en el Romanticismo se hace más evidente el uso de acordes de novena como extensión de los acordes de dominante. Según Benward, en el estilo romántico la novena eventualmente se solidifica como un miembro armónico después de la tétrada. Sin embargo, Aldwell¹¹⁷ indica que la función de la novena dentro de un acorde de dominante es puramente melódica y tiene un tratamiento como figuración ornamental que cumple así un rol secundario. La figuración de la novena 9-8 es característica desde el punto contrapuntístico; sin embargo, en el Impresionismo, la novena comienza a tener otro tipo de conducciones que, desde la tonalidad, se considerarían no estilísticas. Éstas son las novenas sin resolución y la melodía gruesa, que hacen parte de una nueva forma de conducción de voces como se evidencia en la Pavana para una Infanta Difunta de Ravel (C.25-26). Todas estas prácticas armónicas del impresionismo tienen una fuerte influencia en el Jazz, el

¹¹⁶ BENWARD, Bruce. Music in Theory and Practice. Wm. C. Brown Company Publishers. 1982, Pág.131.

¹¹⁷ ALDWELL. Op. cit. Pág. 472-473.

cual utiliza otro tipo de terminología¹¹⁸. Según Menanteau¹¹⁹, “El resto de las armonías empleadas en el jazz tienen su origen en la música docta, con especial influencia del impresionismo francés en tanto se refiere al empleo de acordes con tensiones (disonancias, en la jerga clásica) como elemento de color. Otro recurso armónico venido del impresionismo es el enlace de acordes en paralelo”. Teniendo en cuenta el enunciado de Menanteau, las prácticas armónicas en el Jazz son influidas directamente por la armonía europea y específicamente, del Romanticismo tardío y del Impresionismo Francés, que consolidaron el lenguaje armónico tradicional en el Jazz.

Ilustración 38: Relación entre la serie de armónicos y el desarrollo de los acordes a través de la evolución de la música occidental



¹¹⁸ La teoría en el jazz tiene un fundamento primordial en la práctica y no en la Teoría misma. Las terminologías para definir un acorde pluscuamtriádico se basan primordialmente en nombrar las novenas, oncenas y trecenas como tensiones de una estructura tetrádica.

¹¹⁹ MENANTEAU, Alvaro. ¿Influencia del Jazz?. En: ASPM-AL. 2008, Pág. 7.

2.2.1.1.3 Clasificaciones de los grados de los acordes pluscuamtriádicos

Después de clasificar las partes del acorde pluscuamtriádico en su estructura y su supraestructura, se puede realizar una clasificación a partir de los grados que la contienen y la ubicación dentro de los planos sonoros.

Un acorde pluscuamtriádico puede contener un tipo de novena, undécima o décimotercera, o bien, contenerlos todos simultáneamente. Estos grados aportan tensiones a los acordes, ya que producen una mayor densidad (cantidad de factores distintos) dentro del acorde. A mayor cantidad de tensiones, mayor densidad. Las tensiones que contiene un acorde pluscuamtriádico se clasifican en las siguientes¹²⁰:

Tipos	Menor/Disminuida	Mayor/Justa	Aumentada
Novenas	9m (b9)	9M (9)	9A (#9)
Undécima	*11d (b11) = 3M*	11J (11) = 4	11Aum (#11)
Decimotercera	13m (b13)	13M (13)	*13A (#13)=6A/7m*

Dentro de los planos sonoros, las tensiones de un acorde pluscuamtriádico se pueden encontrar tanto en la melodía como en el acompañamiento.

Tensiones en la melodía:

Desde esta perspectiva, cuando una tensión se encuentra en la línea melódica, de alguna manera sigue la naturaleza de la serie de armónicos por contener el parcial más alejado de la supraestructura. *En Pavane pour une infante défunte* de

¹²⁰ La forma de notar las tensiones de undécima disminuida (b11) y decimotercera aumentada (#13), tienen problemas de ortografía ya que son enarmónicos de otros sonidos (3M y 7m).

Maurice Ravel (compás 26-27), los acordes dominantes contienen la novena en la melodía, siendo éste el armónico más alejado (9f) de esta estructura armónica.

Ilustración 39: Acordes de Dominante con novena *En Pavane pour une infante défunte* de Ravel (C.26-27)

Novena en la melodía

E9 D9 C9 D9 E9

Tensiones en el acompañamiento:

Las tensiones también se pueden encontrar en otro plano sonoro como el acompañamiento. Aunque es menos usual que el melódico, las tensiones se puede encontrar internamente dentro del *background*¹²¹. La ilustración 39 de la *Pavane pour une infante défunte*, contiene este tipo de tensiones internas dentro del acorde, siendo la novena parte del acompañamiento armónico.

2.2.1.1.4 La relación de los acordes pluscuamtriádicos con la serie de armónicos

El uso de novenas, undécimas y decimoterceras en un acorde pluscuamtriádico está relacionado con la naturaleza de la serie de armónicos. Esta naturaleza se refleja desde la misma estructura de un acorde.

¹²¹ Terminio que se refiere al plano sonoro musical que se encuentra en el “fondo”de una textura. En este caso particular se refiere al acompañamiento armónico de una obra musical.

Ben Johnston¹²², escribió unos apuntes para el encuentro anual de la sociedad de compositores universitarios en 1986, en donde describía el uso de la serie de armónicos (sistema de entonación), como una técnica de composición y daba los créditos a Debussy. Teniendo en cuenta la referencia anterior, Gary Don resume lo siguiente respecto al uso de la serie de armónicos en el impresionismo:

- Un movimiento desde y hacia la serie de armónicos
- Un énfasis de los parciales más agudos
- La mezcla de las series poliacórdicas¹²³

Este descubrimiento de Johnston en la música de Debussy no es más que la confirmación de que los compositores del impresionismo conocían a la perfección todas las relaciones, posibilidades y usos de la serie de armónicos en la composición musical. A pesar de lo anterior, la entonación justa de la serie de armónicos no fue un impedimento para que la música buscara un desarrollo en la naturaleza de la serie dentro de un sistema artificial de afinación como es el temperamento.

La Mer es una secuencia de tres impresiones sinfónicas que Debussy compuso entre 1903 y 1905. Esta composición, que realiza una descripción del océano, contiene elementos armónicos y tímbricos que enriquecen su carácter programático; es considerada como una de las más grandes obras sinfónicas del siglo XX. *De l'aube à midi sur la mer* (desde el amanecer hasta el mediodía en el mar) es el primer movimiento de este tríptico sinfónico y en él se explora la serie de armónicos como recurso compositivo. En esta obra se observa la proyección de la serie de armónicos (Ver ilustración 40) a partir de un sonido fundamental (f)

¹²² Citado en DON, Gary. Music Theory Spectrum. University of California Press. 2001, Vol. 23. No.1. Pág. 61.

¹²³ Los Poliacordes usualmente se observan como un fenómeno complejo que busca explicar sonoridades que contengan muchos factores, y en donde la superposición de varias estructuras armónicas no es más que la representación de la serie de armónicos y sus diferentes relaciones. Por lo tanto, cualquier poliacorde se puede explicar como un estructura pluscuamtriádica por medio de su representación sonora desde la fundamental hasta su trecena.

en el contrabajo, hasta un sonido agudo (32f) interpretado por el violín. Lo interesante de este ejemplo es la forma de esbozar la serie de armónicos en orden hasta el cuarto parcial (viola, compás 4), y posteriormente delinear otros parciales como 7f (oboe), 5f (clarinete), 16f, 14f y 13f en los violines. Este ejemplo de Debussy, no sólo muestra de forma magistral la orquestación de la serie de armónicos, sino el tipo de sonoridad de un acorde pluscuamtriádico de dominante con decimotercera como se ve en la ilustración 40.

Ilustración 40: De l'aube à midi sur la mer y la serie de armónicos (C.1-8)

The image displays a musical score for the piece 'De l'aube à midi sur la mer' by Debussy, specifically focusing on the orchestration of a harmonic series. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Oboe:** Plays the 7th partial (7f) and the 6th partial (f6).
- Clarinete A:** Plays the 5th partial (5f).
- Fagot:** Plays the 16th partial (16f), 14th partial (14f), and 13th partial (13f).
- Timbales:** Plays the 2nd partial (f2).
- Arpa 1:** Plays the 3rd partial (f3).
- Arpa 2:** Plays the 3rd partial (f3).
- Violin I:** Plays the 16th partial (f16) and the 32nd partial (f32).
- Violin II:** Plays the 16th partial (f16), 14th partial (f14), 13th partial (f13), and 12th partial (f12).
- Viola:** Plays the 4th partial (f4) and the 6th partial (f6).
- Violonchelo:** Plays the 3rd partial (f3).
- Contrabajo:** Plays the 1st partial (f1).

The score is written in 6/4 time and features a key signature of two sharps (D major). The harmonic series is introduced in the fourth measure, with various instruments playing different partials. The dynamic markings are generally *f* (forte).

Ilustración 41: Acorde de dominante con decimotercera como síntesis *de l'aube à midi sur la mer*



2.2.1.1.5 La serie de armónicos como método para determinar el tipo de tensiones que contiene un acorde

Si se observa la serie de armónicos a partir de los parciales 4f, 5f y 6f, el resultado es la formación de la tríada mayor. Sin embargo, cada nuevo parcial de la serie de armónicos produce, a su vez, otra serie de armónicos. En este caso, los parciales 4f, 5f y 6f tendría como resultado la formación de las siguientes series de armónicos:

Ilustración 42: Los grados de la tríada mayor y sonidos resultantes en la serie de armónicos.

Triada Mayor

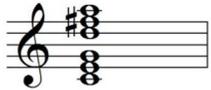
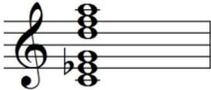
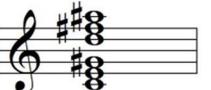
Desde este punto de vista, si cada grado de una estructura triádica contiene una serie de armónicos distinta, ésta se reflejaría en los grados de un acorde pluscuamtriádico, a partir de la relación que cada grado de la estructura tiene con su noveno parcial (9f). Desde esta observación, una estructura triádica tendría como resultado una tensión de novena, undécima y decimotercera, que se producirían acústicamente a partir de la relación de novena mayor con cada grado adicional que sea número primo en la estructura:

Ilustración 43: Los grados de la tríada mayor y la relación de novena mayor resultantes en un acorde pluscuamtriádico:

Por lo tanto, una estructura triádica soporta ciertas tensiones de manera acústica y se refleja en un *poliacorde* de idéntica cualidad. Si la estructura es mayor, las

tensiones resultantes estarían a una novena mayor de distancia, dando como resultado otro acorde mayor. La suma de estos conjuntos de sonidos tendría como resultado un poliacorde (Superposición entre C y D) que, en síntesis, es un acorde pluscuamtriádico que contiene su estructura y supraestructura.

Tabla 8: Tensiones disponibles acústicamente a partir de la relación entre su estructura y supraestructura

Estructura	Supraestructura	Acorde Pluscuamtriádico	Tensiones resultantes
Mayor	Mayor		9, #11 y 13
Menor	Menor		9, 11 y 13
Disminuida	Disminuida		9, 11y b13
Aumentada	Aumentada		9, #11 y #13

Este tipo de relación de novena entre la estructura y su supraestructura se puede encontrar en *Pavane pour une infante défunte* de Maurice Ravel. En este ejemplo,

se evidencia el uso de tensiones en la melodía y dentro del acorde. La relación entre la estructura Am y la supraestructura, se encuentra en la melodía, que contiene la nota si, siendo ésta su novena. En el segundo compás del mismo ejemplo, aparecen 2 tipos de tensiones: En la nota sí de la melodía se encuentra la décimotercera del acorde D_{9/13}, el cual tiene una relación de novena con el quinto grado del acorde. La segunda se encuentra contenida dentro del acompañamiento, siendo la novena del acorde de D_{9/13}. En este ejemplo, se evidencia la relación de cada uno de los grados de la estructura a distancia de novena mayor con la supraestructura.

Ilustración 44: Tensiones melódicas y armónicas en Ravel (C.30-31)

The musical score consists of two systems. The first system is labeled 'Am9' and the second 'D9(13)'. The melody (Melodía) is written in the treble clef. In the first measure, the note G4 is circled with the number '9'. In the second measure, the note D5 is circled with the number '13'. The accompaniment (Armonía) is written in the grand staff. In the second measure, the note G4 in the treble clef is circled with the number '9'. The bass clef part has a whole note chord in the second measure.

2.2.1.2 Estructuras no triádicas¹²⁴

Durante la práctica común, la praxis y la teoría de la dimensión vertical del sonido estuvo enfocada principalmente en las sonoridades triádicas. Un recurso que

¹²⁴ La palabra triádica tiene dos acepciones. La primera se refiere a la conformación de un acorde de tres factores por intervalos de tercera. La segunda implica únicamente la cantidad de factores que contiene un acorde, en este caso tres, independiente a su conformación interválica. Teniendo en cuenta esta última definición el término “estructura no triádica” es ambiguo y excluyente.

comenzaron a utilizar los compositores del siglo XX (incluyendo los impresionistas) para evitar este tipo de sonoridades, fue la exploración interválica de otras posibilidades distintas a las terceras. Según Kostka¹²⁵, hay otras posibilidades para conformar acordes y los agrupa en los siguientes grupos:

Tabla 9: Posibilidades de la conformación de los acordes según Kostka



2.2.1.2.1 Acordes por cuartas

Los acordes por cuartas¹²⁶ o quintas son un recurso importante para los compositores del siglo XX. Sin embargo, se observa que, como principio de organización interválica y conducción de voces, en el siglo XI aparecen las primeras referencias del uso de estos intervalos en lo que se considera una de las primeras y primitivas prácticas del contrapunto: La diafonía del Organum¹²⁷. En el texto del *Musica Enchiriadis*¹²⁸, se consigna este tipo de praxis contrapuntística en la cual se dobla la melodía (*vox principalis*), por una segunda voz (*vox organalis*), que puede estar en intervalos de octava, quinta y cuarta justas. En la ilustración

¹²⁵ KOSTKA. Op. cit., Pág. 55.

¹²⁶ Los acordes por cuartas también se pueden considerar por quintas ya que son equivalentes en inversión.

¹²⁷ HOPPIN, Richard. La Música Medieval. Akal Música, 2000, Pág 204.

¹²⁸ *Musica Enchiriadis* (manual de música) y *Scholia Enchiriadis* (comentario sobre ese manual).

45, se observa el uso de estos tres tipos de *organum paralelum* en donde la *vox principalis* (V.P.), es doblada de manera paralela por la *vox organalis* (V.O.).

Ilustración 45: Varios tipos de Organum compuesto a la quinta según Hoppin¹²⁹

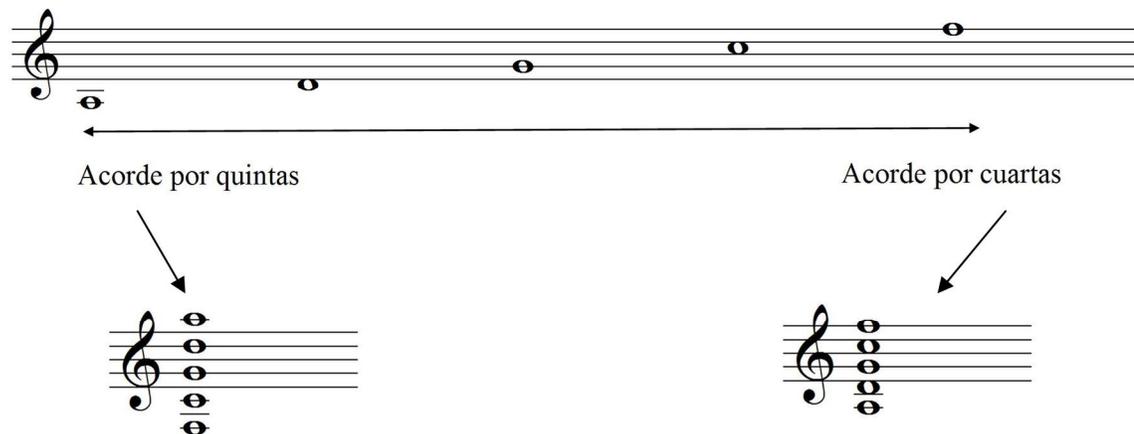


Con el ejemplo anterior, se evidencia que los acordes formados por cuartas o quintas tienen una relación previa a partir del desarrollo y la evolución de las primigenias formas de contrapunto, en donde no solamente se utilizan los primeros parciales de la serie de armónicos (justos), sino que se establecen las relaciones interválicas y su conducción.

Los acordes por cuartas y sus relaciones interválicas con los acordes formados por quintas están demostradas por la inversión. Como se evidencia en la ilustración 46, si se sigue una secuencia de cuartas justas de manera ascendente, se observaría que se crearía otra secuencia descendente pero formada por relaciones de quinta:

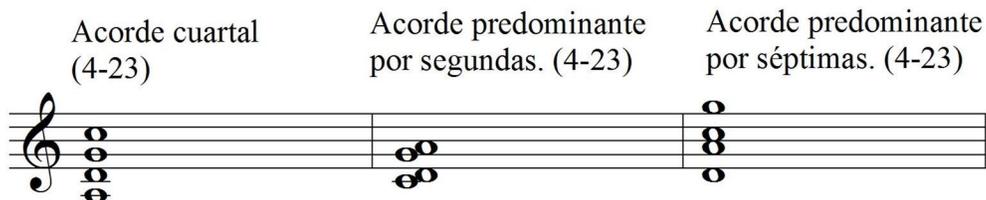
¹²⁹ HOPPIN. Op. cit., Pág. 206.

Ilustración 46: Los acordes por cuartas y su relación en la inversión con los acordes por quintas



En la ilustración anterior, a pesar de que los dos acordes están formados por diferentes intervalos, los dos pertenecen al mismo conjunto de sonidos, siendo un acorde por cuartas la inversión de un acorde por quintas, teniendo de alguna manera el mismo tratamiento. Es importante destacar que la disposición interválica en los acordes por cuartas también se pueden organizar en séptimas y segundas (novenas). En la ilustración 47, se evidencia que la misma colección de sonidos cuartal (4-23), se puede organizar en acordes predominantemente por segundas y séptimas:

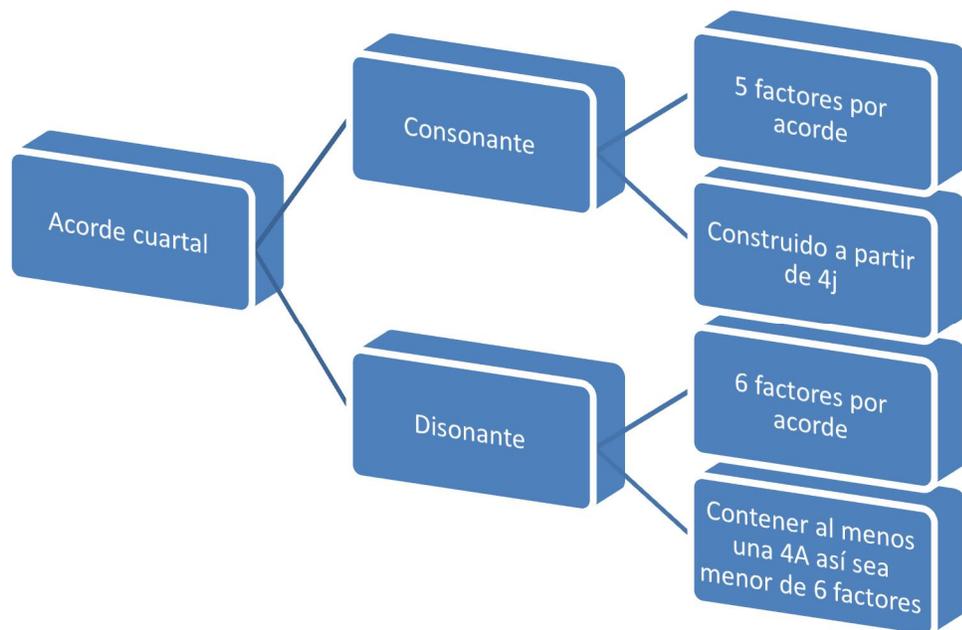
Ilustración 47: Diferentes disposiciones de un acorde cuartal (4-23)



Clasificación de los acordes cuartales:

Bruce Benward¹³⁰ realiza una clasificación de los acordes cuárticos a partir de su consonancia y disonancia, teniendo en cuenta aspectos como el tipo de construcción interválica (4J/4A), y la cantidad de factores (densidad) que contiene un acorde:

Ilustración 48: Clasificación de los acordes cuartales según Benward

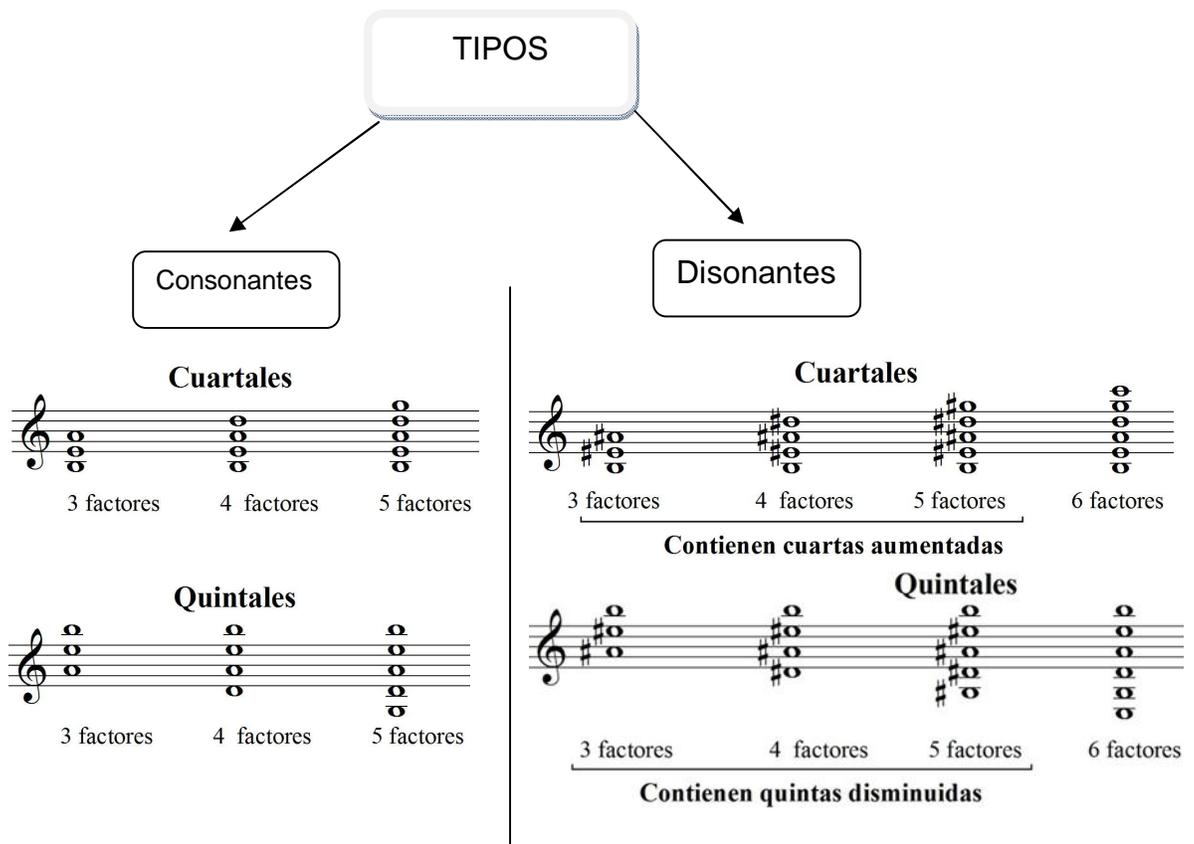


Teniendo en cuenta la ilustración 48, los acordes formados por quintas tendrían el mismo tratamiento que los acordes cuárticos ante su condición de inversión. Los acordes por quintas disonantes tendrían que tener más de 5 factores, además de contener dentro de su estructura una 5d o 5A.

¹³⁰ BENWARD. Op. Cit., Pág. 321.

La teoría de Benward se resume en la siguiente ilustración¹³¹:

Ilustración 49: Tipos de acordes por cuartas y quintas, y su cualidad de consonancia y disonancia.

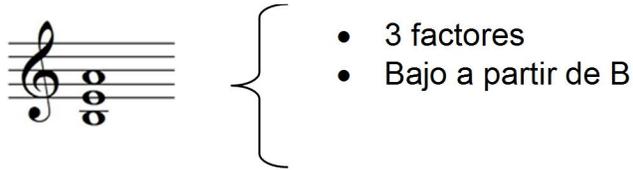


Según Kostka¹³², los acordes cuárticos son difíciles de analizar por la disposición arpegiada de sus voces. Él propone cifrarlos a partir del bajo del paralelismo,

¹³¹ El término para definir un acorde por quintas, "quintales", no es apropiado ya que este último es un término referente a medida de masa. Un término aproximado desde la etimología para definir los acordes por quintas en "pental", inexistente en el español.

¹³² KOSTKA. Op. cit., Pág. 58.

indicando la cantidad de factores (número de miembro del acorde) y colocar el múltiplo por cuatro (x4) indicando que es cuartal. De esta manera, si tuviéramos el siguiente acorde cuartal:

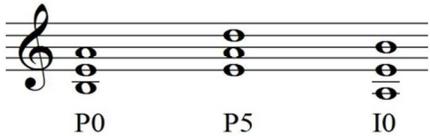


• 3 factores
• Bajo a partir de B

Se analizaría cortamente como 3X4 sobre B¹³³.

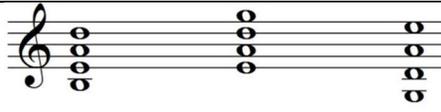
Sin embargo, y pesar de que la herramienta de análisis de Kostka es válida, este tipo de estructuras cuartales estarían mejor abordadas desde la teoría de conjuntos de alturas. Es así como el mismo conjunto de sonidos puede tener distintos nombres, niveles de transposición e inversión (acorde por quintas):

Tabla 10: Los acordes por cuartas desde la teoría de conjuntos de alturas

Nombre descriptivo	Numero de referencia de Forte ¹³⁴	Forma prima	Conjuntos de sonidos
Tricordio cuartal	3-9	(027)	 <p>P0 P5 I0</p>

¹³³ Esta aproximación de Kostka al analizar un acorde cuartal, es confusa ya que el termino 3X4 ya tiene un sentido universalmente aceptado. Es evidente que la mejor aproximación para abordar este tipo de estructuras acórdicas proviene de la teoría de alturas genéricas (Pitch Class sets).

¹³⁴ Esta tabla se encuentra en el libro *The Structure of Atonal Music*. Allen Forte 1973.

Tetracordio cuartal	4-16	(0257)	 <p style="text-align: center;">P0 P5 I0</p>
------------------------	------	--------	---

En la tabla anterior, se observa cómo diferentes conjuntos de sonidos en su forma prima (P_0), con transposición a la cuarta justa (P_5) y su inversión, que forman un acorde pental (I_0), son realmente la misma colección de sonidos y se clasifican con el mismo número de referencia.

2.2.1.2.2 Ejemplos de acordes cuartales en el impresionismo

Según Benward¹³⁵, los acordes cuartales no son parte intrínseca del estilo impresionista y pertenecen a un contexto no funcional de la armonía, teniendo como premisa el paralelismo como conducción de voces. Sin embargo, a diferencia de compositores como Hindemith y Bartok que utilizan este recurso de manera más recurrente, los compositores del impresionismo utilizan la armonía cuartal como un recurso armónico en la búsqueda de color y sugestión dentro de su estilo.

La pentafonía como camino a la armonía cuartal. Una escala pentáfona mayor (Escala diatónica sin semitonos), se puede convertir asimismo en un sistema armónico en donde predominen las relaciones interválicas de 4j y 5j. En la ilustración 50, las superposición de las relaciones interválicas producidas a partir de cuartas y quintas justas tiene como resultado una escala pentáfona (5-35).

Ilustración 50: Superposición de cuartas y quintas justas y su relación con la escala pentáfona 5-35

¹³⁵ BENWARD. Op. cit., Pág. 322

ESCALA PENTÁFONA

Estas relaciones interválicas crean un sistema principalmente construido a partir de estructuras cuartales y su inversión en los acordes de quintas, a diferencia del modelo triádico tradicional:

Ilustración 51: Tricordios por intervalos de cuartas y quintas justas

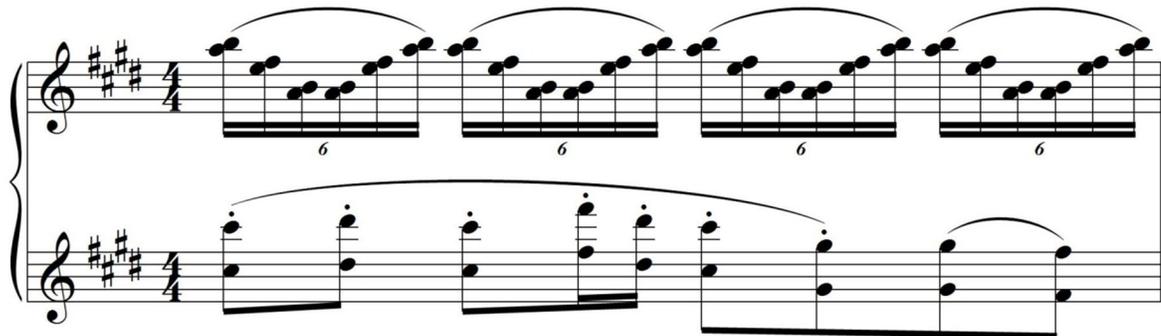
Persichetti menciona que la escala pentáfono, como material sonoro para la elaboración de un sistema armónico, es limitado y monótono, por lo cual es importante complementarlo con otros tipos de sistemas que contengan los grados de esta escala y expandan sus posibilidades sonoras, como es el caso particular de las escalas diatónicas. Este postulado se sustenta en la monotonía sonora del sistema pentáfono y su particular ausencia de tensión y reposo. Sin embargo, este tipo de sistemas “puros” se observan en obras impresionistas en donde la relación escala-acorde se basa principalmente en el conjunto de alturas (5-35), o escala

pentáfona y sus posibilidades en los tetracordios¹³⁶ que pueden salir resultantes de este conjunto de sonidos.

En 1901, Ravel compone la obra para piano *Jeux d'eau* (juegos de agua). En esta obra musical, se evidencia el uso de arpeggios y arabescos dentro de un movimiento perpetuo que se asemeja a la fluidez del agua y la escala pentáfona como material armónico:

Ilustración 52: Tetracordio (4-23) construido sobre una escala pentáfona en *Jeux d'eau* (C.19).

Tetracordio 4-23 (0257)



El material armónico de este ejemplo se construye a partir del tetracordio (4-23), el cual contiene los sonidos A, B, E y F#, que son parte de la siguiente estructura predominantemente cuartal. Allen Forte denomina este conjunto de sonidos *Quartal tetramirror*, siendo este tipo de armonía la que predomina en este pasaje a pesar de las relaciones por segundas.

Otro aspecto importante de este fragmento musical es la forma en que se complementan el acompañamiento y la melodía usando el mismo conjunto de sonidos (4-32). Si se suman los 2 grupos de sonidos daría como resultado una escala diatónica, siendo la pentafonía una manera de sugerir un sistema tonal.

Ilustración 53: Conjunto (4-23) usado en la melodía y acompañamiento

¹³⁶ Como síntesis de la pentafonía está el conjunto tetracordal (4-23).

Conjunto de sonidos 4-23

Acompañamiento Melodía

Transposición del mismo PC

Ilustración 54: Suma de los dos conjuntos (4-23) y su resultado en una escala diatónica mayor

Estructuras cuartales en el impresionismo

Los acordes cuartales no son de uso frecuente en el estilo impresionista; sin embargo, en la búsqueda de color se usan como recurso sonoro. Es difícil observar estructuras cuartales que contengan más de 3 factores y predominan los sonoridades por cuartas que se producen por movimiento paralelo con la melodía (parafonía) que contienen 2 factores.

La catedral sumergida de Debussy (*La Cathédrale engloutie*) es una de las obras musicales del impresionismo que presenta un uso recurrente del intervalo de cuarta como elemento interválico sonoro. Sin embargo, el uso de cuartas justas paralelas hace parte también del fabordón o Gymel del Ars Nova y, ya más en el presente, de un mecanismo compositivo denominado *Planning* por los teóricos del Jazz y de la música comercial urbana. Los acordes cuartales en esta composición contienen, principalmente, desde 3 factores hasta 5, siendo este recurso parte del discurso musical de Debussy para el objetivo de evocar una Antigua Catedral Gótica, por medio del uso de intervalos justos que pertenecen a la práctica del Organum del siglo XII. En esta composición, se observan 2 tipos de acordes cuartales:

Acordes cuartales de 3 factores¹³⁷:

En los compases 42-46, se observa un acorde cuartal de 3 factores que contiene las notas D, G y C.

Ilustración 55: Acorde cuartal de tres factores en *La Cathédrale engloutie* (C.41-45)

Este tricordio cuartal de 3 factores¹³⁸ (027) es consonante según la clasificación de Benward y se mantiene como una sonoridad estática que se refleja en eco (cambio de registro) mientras el bajo va descendiendo por tonos siguiendo el discurso de la catedral sumergida.

Ilustración 56. Conjunto resultante (3-9) en *La Cathédrale engloutie* (C.41-45)

Conjunto 3-9
(0,2,7)

Tricordio Cuartal

Este conjunto (0,2,7), se mantiene como una sonoridad de unidad temática durante toda la obra, la cual se repite en varios fragmentos:

¹³⁷ El termino factor utilizado por Bruce Benward, se refiere a la cantidad de elementos propios de un acorde.

¹³⁸ 3-9 según la clasificación de Forte.

Ilustración 57: Acordes de sonoridad por quintas (C.14)

Acordes por quintas (027)

Ilustración 58: Conformación cuartal (C.22)

Acorde por cuartas (027)

Ilustración 59: Acordes cuartales al final de la obra (C.86-89)

Acordes por cuartas (027)

Acordes cuartales de 5 factores:

En esta composición, también se pueden evidenciar acordes cuartales de 5 factores. Desde la clasificación de Benward, un acorde de estas características es consonante. En el compás 23 y su repetición un semitono arriba en el compás 61, una estructura tetrádica menor con 11ma se puede organizar de manera cuartal:

Ilustración 60: Acorde cuartal de cinco factores en *La Cathédrale engloutie* (C.61)

Este acorde cuartal representa la suma de todos los grados de la escala pentáfona (un semitono arriba equivale a las teclas negras del piano), en un pentacordio (5-35) denominado por Forte *Quartal pentamirror (Pentaespejo cuartal)*.

Acordes por segundas:

Otras posibilidades cordales no triádicas son las conformadas por segundas mayores y menores. Este tipo de estructuras¹³⁹, se organizan a partir del uso interválico de segundas y séptimas como base armónica. En la práctica común, este tipo de intervalos tienden a resolver a armonías triádicas, lo cual no se observa en la música del siglo XX, buscando otras posibilidades de conducción de voces.

Una estructura armónica que esté conformada por un conjunto de intervalos por segundas se denomina clúster¹⁴⁰ (racimo, agregado). Según Cope¹⁴¹, los *clusters* son una estructura vertical única donde cada uno de las alturas no tiene una importancia como un ente individual, sino como parte de un grupo de sonidos.

En el impresionismo, este tipo de acordes no son parte intrínseca del estilo; sin embargo, se observa una aproximación en el doblaje melódico de segundas por movimiento paralelo.

1.3.1.2.3 Acordes formados por escalas:

En la búsqueda de nuevas perspectivas armónicas, los compositores en el impresionismo encontraron, en las escalas no pertenecientes al sistema mayor y

¹³⁹ David Cope utiliza el término “secundal harmony”, el cual tiene una traducción aproximada en armonía por segundas.

¹⁴⁰ Clúster es una españolización del término en inglés *Cluster*. También denominado como racimo de notas o agregado.

¹⁴¹ COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composers*. Cengage Learning, 1997, Pág. 51.

menor, materiales sonoros para la creación de estructuras cordales. La exploración de este tipo de escalas les serviría como insumo en la creación de nuevos sistemas musicales. A través de la evolución de la música se ha demostrado que, por medio de la organización de los sonidos de una escala, se logra la sistematización vertical de los mismos en estructuras armónicas. Dentro de estos tipos de escalas, se encuentran principalmente la escala pentátona y la escala de tonos enteros.

Acordes formados a partir de la escala de tonos enteros:

Uno de los mejores ejemplos del uso de la escala de tonos enteros que se pueda encontrar en el impresionismo es *Voiles*, perteneciente al primer libro de los preludios compuesto por Debussy. Según Langeveld, esta composición¹⁴² recibió influencia de la música javanesa presente en la exposición mundial de 1898. En ella, se evidencia el uso de la escala de tonos enteros o también denominada escala anahemitónica¹⁴³ de seis sonidos, que es usada, no sólo como material melódico, sino como insumo en la construcción cordal.

En *Voiles*, la armonía se organiza a partir de una colección de sonidos hexacórdica (6-35), en la cual las distancias escalares corresponden a tonos enteros. A pesar de la regularidad y la simetría de la escala, además de la dificultad en establecer un centro tonal, la organización de los sonidos tiene una relación con la repetición constante de un pedal, la cual es referencia para establecer sobre cuál sonido se organiza la armonía.

De esta manera, las características armónicas de *Voiles* (Ver ilustración 61), basadas en un sistema hexacórdico de tonos enteros, tienen las siguientes características:

¹⁴² LANGEVELD, Joost. Escuchar y mirar-Teoría de la música. Madrid: Ediciones Akal, 2002, Pág. 53.

¹⁴³ El termino anahemitónica proviene del inglés *Anahemitonic* cuyo significado es "sin semitonos".

- Un sonido pedal que es constante durante toda la obra (Bb) sirve como punto de convergencia para la construcción armónica.
- La estructuras armónicas resultantes de la escala de tonos enteros (Bb,C,D,E,F#,Ab) son triádicas.
- La simetría de la escala es proporcional con la de los acordes. De esta manera, todas las estructuras son aumentadas, como resultante de la escala de tonos enteros.
- La construcción de estructuras triádicas en relación con la escala de seis sonidos da como resultado dos tipos diferentes de conjuntos de sonidos.
- Ya que las dos estructuras triádicas aumentadas reúnen la totalidad de los sonidos de la escala de tonos enteros, cualquier otra tríada conformada no es más que la inversión de alguno de estos conjuntos cordales; es decir, no hay sino dos acordes: I_{5#} y II_{5#}, ya que [I_{5#} = III_{5#} = bVI_{5#}] y [II_{5#} = #IV_{5#} = bVII_{5#}].
- La estructuras aumentadas, al mantener los mismos intervalos (3M) y al no establecer una relación interválica fuerte (4j y 5j), dejan entrever que las inversiones de los acordes son difusas en lo sonoro o perceptible, aunque en la notación se observen con claridad distintiva.

Ilustración 61: *Voiles* de Debussy (C.14-17)

The musical score for 'Voiles' by Debussy, measures 14-17, is presented in a grand staff format. The key signature is Bb and the time signature is 2/4. A constant Bb pedal point is maintained in the bass. The right hand plays a series of chords in the upper register, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes in the bass. The chords are triads of the whole tone scale (Bb, C, D, E, F#, Ab).

2.2.2 Mediantes cromáticas

El predominio del cromatismo durante el siglo XIX, abrió nuevos espectros de color que desarrollaron diferentes perspectivas para abordar la armonía. Como resultante de estos aspectos, durante el siglo XIX los compositores desarrollaron diferentes formas de relacionar los acordes, en donde, no solamente predominaban las relaciones de quinta, sino que exploraron otros tipos de relaciones importantes como las de tercera, que, como resultado, llevaron al desarrollo de las mediantes cromáticas, siendo lo anterior un legado de los compositores románticos. Aunque esto ocurrió en la práctica compositiva, era claro que, en el campo de la teoría musical no fue abordado con suficiencia. David Kopp¹⁴⁴ afirma que el desarrollo de la música durante el siglo XIX proporcionó un tema fascinante pero difícil de alcanzar para una explicación teórica. Muchos de los modelos teóricos predominantes y métodos analíticos se basaron en la práctica teórica del siglo XVIII (Rameau), que tradicionalmente explica el fenómeno de la música cromática como una elaboración de las estructuras diatónicas. Sin embargo, Kopp demuestra que, a pesar de que muchos teóricos se opusieron a las mediantes cromáticas ya que las consideraban una amenaza para la coherencia del sistema tonal, él por el contrario las considera parte integral de la tonalidad al contener notas en común con el sistema diatónico.

La definición de mediate cromática, a pesar de tener todo un desarrollo conceptual durante los siglos XIX y XX, la aborda Benward¹⁴⁵ “*como la alteración de las tríadas mediante y submediante*”. Aunque este concepto es claro, no muestra una dimensión más amplia y profunda de este fenómeno.

David Kopp, en su libro *Chromatic transformations in nineteenth-century music*, aborda las mediantes cromáticas desde varias perspectivas, comprendiendo este

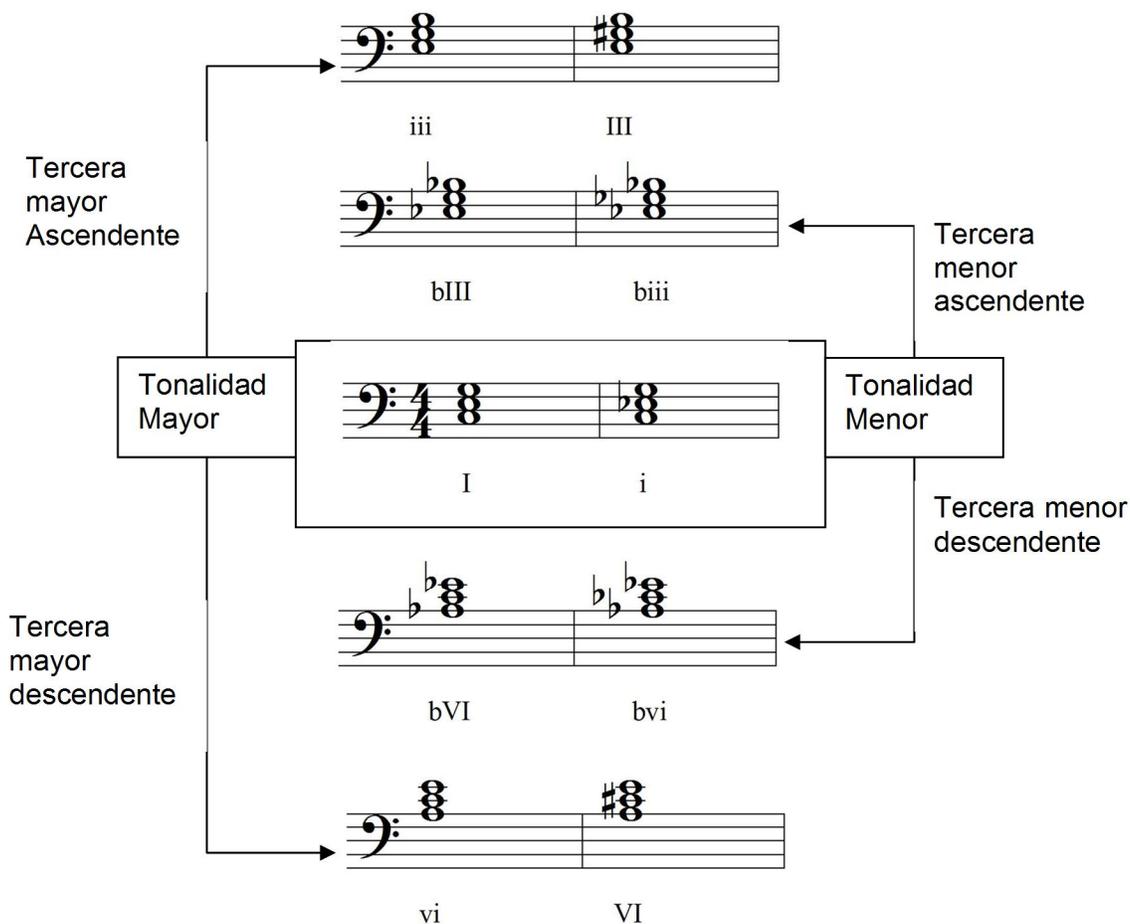
¹⁴⁴ KOPP, David. *Chromatic transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Pág. 1.

¹⁴⁵ BENWARD. Op. cit., Pág. 199.

fenómeno con mucha profundidad. Dentro de los postulados más importante de su libro se encuentran los siguientes:

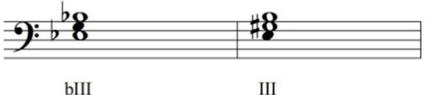
1. Las relaciones de tercera se abordan desde un pensamiento funcional, lo cual parece sencillo y suficiente; pero, cuando se examinan desde un perspectiva compleja, la terminología resulta vaga y poco precisa. Las medianas cromáticas pueden tener múltiples perspectivas: pueden ser diatónicas o cromáticas, pueden preservar o alterar un modo, pueden tener terceras mayores o menores, podrían invocar o no un modo relativo y, por último, podrían interactuar o no en relaciones de quinta.
2. El rango completo de las posibles relaciones de tercera en una tonalidad mayor y menor da un total de 16 combinaciones (8 posibilidades de la tonalidad mayor y 8 de la tonalidad menor).

Tabla 11: Rango completo de las relaciones de tercera en una tonalidad Mayor y Menor



3. La forma más efectiva de clasificar las medianas es en grupos y realizarlo a partir de las notas en común que tengan con la tónica. Dentro de esta clasificación, se encuentran tres grupos:

Tabla 12: Clasificación de las medianas por grupos

Clasificación	Características	Ejemplo
Relativas	Comparten dos notas en común con la tónica. Las demás notas son diatónicas en el modo.	 <p>iii vi</p>
Cromáticas	Comparten una nota en común con la tónica. Las demás pueden estar alteradas por semitono (bVI) o pertenecer a un grado diatónico ajeno a la tónica (VI).	 <p>bIII III</p>  <p>bVI VI</p>
Disjuntas	No comparten nota alguna en común y es opuesta al modo de la tónica.	 <p>biii bvi</p>

4. Kopp realiza una revisión a los términos mediante y submediante¹⁴⁶ que pertenecen a la terminología aplicada a los grados de la escala. Una de las dificultades de esta terminología es el uso del prefijo “sub”, el cual es inherente a jerarquía y determina que un objeto es subordinado o secundario. Por lo tanto, el término “mediante” determina mayor importancia jerárquica que el término “submediante”, lo cual no es cierto en la práctica ya que estos dos tipos de acordes tiene la misma importancia dentro de la armonía del siglo XIX. Para evitar esta jerarquización y generalización, son más neutros los términos mediante superior y mediante inferior.

¹⁴⁶ El termino submediante se puede sustituir también por Supradominante, la cual es más acertada desde el punto de vista etimológico.

5. En conclusión, Kopp realiza la clasificación de todas las medianes por medio de acrónimos, en donde se describe la dirección de la mediana respecto a la tónica y el tipo de conjunto al que pertenece (relativa, cromática y disjunta).

Tabla 13: Clasificación de las medianes según Kopp

Tipo	Acrónimo	Significado	Traducción ¹⁴⁷
Relativas	LRM	Lower relative mediant	Mediante relativa superior
	URM	Upper relative mediant	Mediante relativa inferior
Cromáticas	LFM	Lower flat mediant	Mediante bemol inferior
	LSM	Lower sharp mediant	Mediante sostenida inferior
	UFM	Upper flat mediant	Mediante bemol superior
	USM	Upper sharp mediant	Mediante sostenida superior
Disjuntas	LDM	Lower disjunct mediant	Mediante disjunta inferior
	UDM	Upper disjunct mediant	Mediante disjunta superior

6. Dentro de la clasificación de las medianes (Tabla 21), el grupo de las cromáticas se organiza en pares, lo que da como resultado 3 grupos de

¹⁴⁷ La traducción al español es una aproximación, la cual puede generar problemas en el léxico musical.

afinidad. Cada tipo de afinidad tiene una característica analógica que la hace única en sus propiedades en relación con la tónica. De acuerdo con lo anterior, se pueden organizar de la siguiente manera:

Tabla 14: Clasificación de las medianas cromáticas por grupos de afinidad

Afinidad	Tipos	Acordes
Dirección respecto a la tónica	Ascendente	bIII-III
	Descendente	bVI-VI
Distancia interválica respecto a la tónica	Tercera Mayor	III-bVI
	Tercera Menor	bIII- VI
Alteraciones respecto a la tonalidad	Sostenidos	III-VI
	Bemoles	bIII-bVI

A partir de esta afinidad que ordena las medianas cromáticas en pares, se evidencian diversas propiedades de estos acordes, en los que se encuentran el tipo de dirección en relación con la tónica, su distancia interválica y el área al que pertenece en relación¹⁴⁸ con los sostenidos y bemoles. De esta manera, Kopp¹⁴⁹ clasifica las propiedades de las medianas cromáticas donde se observan estas afinidades:

¹⁴⁸ La relación que se encuentra en un área armónica con sostenidos se relaciona con tonalidades brillantes, mientras las aéreas con bemoles se relacionan con tonalidades oscuras.

¹⁴⁹ KOPP. Op. cit., Pág. 14.

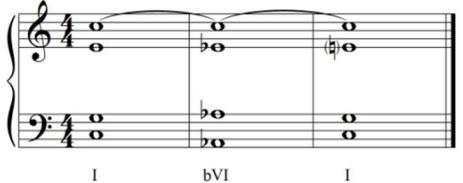
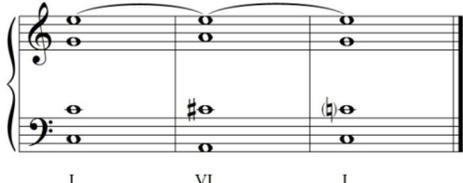
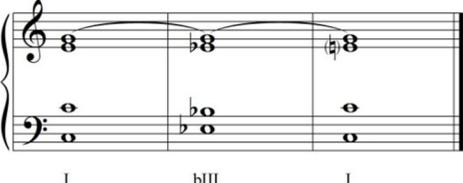
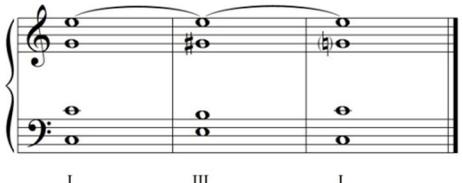
Tabla 15: Propiedades de las medianes cromáticas según Kopp

Tipo de Mediante	Grado común con la tónica triádica	Grado común en la mediante triádica	Intervalo en relación con la tónica	Diferencia en alteraciones
UFM	3	Tónica	3M↑	4 #
USM	5	Tercera	3m↑	3
LSM	3	Quinta	3m↓	3b
LFM	1	Tercera	3M↓	4

7. Cada una de las medianes cromáticas tiene propiedades individuales que la diferencian y la hacen única. La primera propiedad que se observa es el grado común que tiene cada mediante cromática con el acorde de tónica. Desde esta perspectiva, esta relación del grado común tiene como resultado una expansión de tónica ya que es el acorde que se prolonga. Kopp¹⁵⁰ expone cuatro fórmulas cadenciales entre las medianes cromáticas con la tónica:

¹⁵⁰ Ibíd., Pág. 15.

Tabla 16: Formulas cadenciales en las mediantes cromáticas

Progresión	Nota en común	Ejemplo en Do mayor
I- bVI-I	1	 <p style="text-align: center;">I bVI I</p>
I-VI-I	3	 <p style="text-align: center;">I VI I</p>
I- bIII-I	5	 <p style="text-align: center;">I bIII I</p>
I-III-I	3	 <p style="text-align: center;">I III I</p>

2.2.2.2 Ejemplos del impresionismo

Según Avo Sommer¹⁵¹, las discusiones recientes de la tonalidad cromática a finales del siglo XIX se concentran principalmente en compositores alemanes, austríacos y rusos. Dentro de estos estudios, se abordan principalmente obras de Wagner, Schubert, Liszt, Wolf y Scriabin, en donde se trata la armonía cromática como una expansión de la tonalidad clásica. Sin embargo, la innovación de los compositores franceses y el uso de la armonía cromática no se explican desde el análisis tonal sino desde las prácticas analíticas que surgen a partir de la atonalidad.

Sommer indica que Debussy utiliza la armonía cromática desde una perspectiva lógicamente tonal y dentro de estos aspectos se encuentran las medianes cromáticas. En el artículo *Chromatic Third-Relations and Tonal Structure in the Songs of Debussy*, Sommer¹⁵² identifica diversos procesos armónicos que involucran el uso de las medianes cromáticas. Estos procesos se evidencian en las canciones “5 poemas de Baudelaire” para voz y piano de Debussy, donde se muestran diversos usos de las medianes cromáticas en el impresionismo:

En la coda de *Harmonie du soir*, y teniendo como referencia la tonalidad de B Mayor, Debussy utiliza diferentes medianes cromáticas en las que se incluyen el bVI, VI y bIII. Lo más relevante en este ejemplo, además del uso de casi la totalidad de las medianes cromáticas, es observar cómo la tónica es expandida. Las medianes cromáticas, desde la perspectiva de la funcionalidad, tienen una clara identidad y relación con la tónica de la tonalidad menor y mayor, al tener notas en común. De esta manera, dentro de la progresión bVI7-bIII-I-VI-bVI, la tónica es expandida por medio de las medianes cromáticas para luego resolver sobre una cadencia auténtica:

¹⁵¹ SOMER, Avo. *Chromatic Third-Relations and Tonal Structure in the Songs of Debussy*. En: *Music Theory Spectrum*. University of California Press, Vol. 17, No. 2.

¹⁵² SOMER. Op. cit., Pág. 219.

Ilustración 62: Mediantes cromáticas en la coda de *Harmonie du soir*

Expansión de tónica →

Soprano

Piano

B: bVI7 I bIII I

S

Pno.

VI bVI IV7 V(13) I

Cadencia Auténtica

Como lo observado en *Harmonie du soir*, en la canción *Le Jet d'Eau*, perteneciente a los "5 poemas de Baudelaire", se observa el uso de las mediantes cromáticas. De esta manera, entre los compases 9-15, se observan, tanto la mediante bemol superior (bIII) como la mediante bemol inferior (bVI). Este fragmento, además de ser un ejemplo de mediantes cromáticas, demuestra de manera magistral por parte de Debussy el uso de acordes pluscuamtriádicos por medio de acordes formados por segundas:

Ilustración 63: Mediantes cromáticas en *Le Jet d'Eau* de Debussy (C.9-15)

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line (Voz) and piano accompaniment (Piano) in 3/4 time. The piano part features triplets and chromatic bass lines. Chord labels below the piano part are: iim9, Vsus4, I, and bIIIadd9. The second system continues the piano accompaniment with more triplets and chromatic bass lines, with a chord label of bVIadd9 at the end.

2.2.3 Relaciones entre los acordes:

Este capítulo aborda la forma como se relacionan los acordes en el impresionismo como un fenómeno vertical y las relaciones de los acordes como un fenómeno horizontal.

2.2.3.1 Conducción de voces

Según Aldwell y Schachter¹⁵³, la conducción de voces, a diferencia de la construcción de acordes, implica movimiento. El movimiento de cada una de las cuatro voces se considera individual y la sensación de progresión se crea a partir de su combinación. Esta definición que hace parte de la Armonía en la práctica común tiene bastante relación con otros tipos de estilos musicales en los que se incluye el impresionismo. Pankhurst¹⁵⁴, complementa la tesis de Schachter definiendo la conducción de voces como la forma en la que las partes individuales o voces interactúan, creando un embellecimiento de la progresión de un acorde a otro. Según Pankhurst, las características de la conducción de voces son particulares, de estilo definido y se tienen en cuenta los siguientes parámetros:

1. Características generales: Los rasgos de la conducción de voces se correlacionan con el estilo.
2. Sucesión interválica (movimiento simultáneo): las sucesiones de intervalos que se evitan o son características dentro del estilo.
3. Resolución de la tensión (tratamiento de la disonancia): las diferentes formas de resolver las tensiones, particularmente las creadas por las disonancias.
4. Embellecimiento de la progresión: la forma característica de embellecer o decorar la progresión de un acorde a otro.

Este capítulo se desarrollará teniendo en cuenta los parámetros establecidos por Pankhurst:

¹⁵³ ALDWELL. Op. cit., Pág. 69.

¹⁵⁴ (PANKHURST) PANKHURST, Thomas. Tonalityguide.com. Publicación digital en la página web de Liverpool Hope University. Consultado (03.02.2012). Disponible en: <http://www.tonalityguide.com/tkvoiceleading.php>

2.2.3.1.1 Características generales en la conducción de voces en el Impresionismo

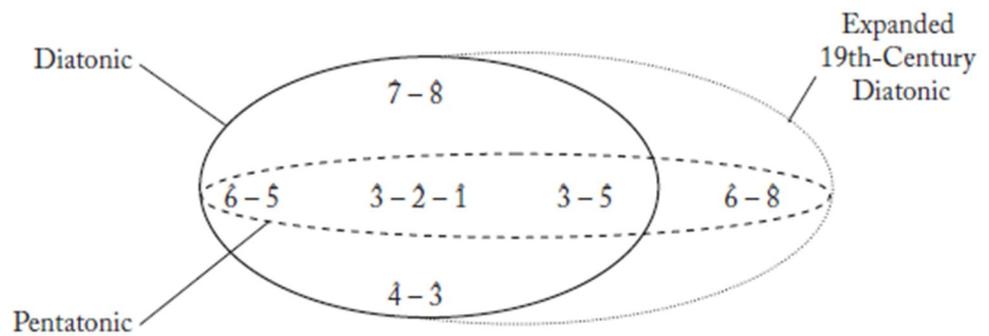
El estilo impresionista tiene varios rasgos característicos a nivel de conducción de voces, entre los que están:

Conducción plagal en la melodía: Uno de los elementos distintivos en la conducción de las voces son los métodos de conducción en la melodía para evitar la relación entre la sensible y la tónica. Una de las formas en que se evita este tipo de relación auténtica en la melodía (7-1) es la utilización del giro plagal (6-1) el cual no tiene esa fuerte relación de centricidad observada en la música tonal. Este tipo de giro se observa en casi todos los tipos de escalas utilizados en el impresionismo (Diatónicas, pentáfonas y hexatónicas), aunque tiene su origen en la pentafonía. Según O'Connell¹⁵⁵, ante la ausencia de sensible en la escala pentáfona, el sexto grado asume un papel predominante al convertirse en una "sensible plagal". Este concepto de conducción no aplica en las escalas diatónicas utilizadas en la música de la práctica común pero sí es evidente en la música de finales del siglo XIX, principalmente el impresionismo. Las posibilidades melódicas de conducción de la "sensible plagal" sobre las escalas diatónicas y pentáfonas son resumidas por O'Connell en el siguiente diagrama:

Ilustración 64: Conducción de los grados melódicos de una escala diatónica su relación con la pentafonía y su expansión conceptual en la música del siglo XIX¹⁵⁶

¹⁵⁵ (Debussy, pentatonicism, and the Tonal Tradition, 2009 págs. 235-236) DAY-O'CONNELL. Op. cit., Pág. 235-236.

¹⁵⁶ Diagrama tomado de Ibíd., Pág. 235.



O'Connell¹⁵⁷ observa este tipo de relación principalmente en *La Fille aux cheveux de lin*, que describe así: “repleta de sensibles plagales (más que cualquier otra obra de Debussy), *La Fille aux cheveux de lin* me ha inspirado estudios analíticos parecidos a los de Brown y Salzer”. O'Connell, no solamente observa esta relación de sensible plagal en nivel micro, sino que también explora estas relaciones en el nivel macro y bajo una perspectiva Schenkerialista.

Tratamiento paralelo de la conducción de voces: Según Lewin¹⁵⁸, la visión tradicional de la conducción paralela de voces fue para Debussy un método de elaboración de ideas dentro de una textura homofónica. Lewin afirma que “las voces adicionales fueron añadidas para la creación de una atmósfera sonora o para un efecto poético de una especie de arcaísmo, primitivismo, orientalismo o cualquier otro elemento que el color sonoro pudiera sugerir”. Lo anterior sugeriría que el paralelismo interválico no sólo fue usado como recurso técnico sino que tenía un objetivo sugestivo y descriptivo sobre un fenómeno musical. Este tipo de recurso técnico característico del impresionismo se explicará en el siguiente capítulo.

¹⁵⁷ Ibid., Pág. 284.

¹⁵⁸ LEWIN, David. Some Instances of Parallel Voice-Leading in Debussy. En: University of California Press, Vol. 1,1No. 1, Special Issue: Resolutions II, Pág. 59.

2.2.3.1.2 Parafonía

Según Schachter y muchísimos autores más, hay 4 tipos de movimientos simultáneos en la relaciones entre los intervalos: paralelo, similar, oblicuo y contrario. A pesar de que estos movimientos se encuentran en varios estilos musicales, la técnica más significativa en el impresionismo para el movimiento simultáneo es el paralelo, llamado en inglés, como antes se indicó, *Planing*¹⁵⁹ (Mayfield). Por esta razón y teniendo en cuenta que el estilo impresionista utiliza tantos movimientos simultáneos, este aparte desarrollará únicamente el movimiento paralelo por ser este el más relevante en este estilo, el cual se defnominará como parafonía¹⁶⁰.

La armonía tradicional desarrollada durante la práctica común se concentra en el estudio y aplicación de la textura en cuatro voces. Este modelo fue seguido por todos los compositores de la era tonal, quienes hicieron de la armonía una práctica homogénea y estilísticamente similar. Uno de los aspectos más importantes de esta práctica es la conducción de voces basada en el paradigma contrapuntístico, donde cada voz o línea musical tiene que tener independendencia de las demás y esto se logra, muy especialmente, por medio del movimiento contrario. El paralelismo de los intervalos justos era evitado ya que se oponía a la naturaleza del modelo, con la excepción, también señalada antes, del fabordón, usado durante todo el Tonalismo, que incluía cuartas justas paralelas. Kostka¹⁶¹ afirma que una de las razones tradicionales de por qué se evitaban las quintas paralelas es porque este movimiento implica ruptura con el contrapunto, el cual es relativo a la independendencia de las líneas musicales. Hay otra razón importante aunque relacionada con la primera y es el evitar una sonoridad como la del Ars Antiqua.

Sin embargo, este modelo fue reemplazado con el fin de explorar diferentes formas de abordar la conducción de voces establecida por la práctica común. De

¹⁵⁹ MAYFIELD, Connie. *Theory Essentials*. Boston: Schimer Cencage Learning, 2003, Pág. 482.

¹⁶⁰ La palabra parafonía sale del prefijo *para* (junto a) y *fonía* (cualidad del sonido)

¹⁶¹ KOSTKA. *Op. cit.*, Pág. 85.

esta manera, el paralelismo armónico o parafonía¹⁶² sirve como referente para la praxis de la armonía. Según Kostka¹⁶³, el paralelismo armónico es común en la mayoría de los ejemplos musicales del siglo XX. Benward¹⁶⁴, por su parte, define este fenómeno como el movimiento paralelo en la misma dirección, de todos los factores de un acorde, en donde se niega o reduce el efecto armónico de una progresión. Otros autores como Benjamin¹⁶⁵, afirman que la parafonía es la técnica donde se hace el uso del paralelismo en relación con las líneas de los acordes.

Tanto Benward como Benjamin coinciden en que la parafonía se divide en 2 tipos: Diatónica y cromática¹⁶⁶; sin embargo, Kostka va más allá y clasifica una tercera como mixta. Desde esta perspectiva, los tipos de parafonía son:

- Diatónica: Todas las voces se mueven en la misma dirección manteniendo el mismo modo o escala y la relación de las voces en los acordes no mantiene los mismos intervalos de movimiento.
- Cromática: Hay una exacta transposición entre las voces de un acorde y la relación de los acordes mantiene, de manera constante, las mismas estructuras.
- Mixta: Una combinación entre la parafonía diatónica y la cromática.

Visión histórica de la parafonía.

La parafonía, popularmente, es vista como una técnica de conducción perteneciente a, y exclusiva de, la música del siglo XX. Sin embargo, y más allá de

¹⁶³ *Ibíd.* Pág. 85.

¹⁶⁴ BENWARD. *Op. cit.*, Pág. 325.

¹⁶⁵ BENJAMIN, Thomas, HORVIT Y NELSON. *Techniques and Materials of Music: From the Common Practice Period Through the Twentieth Century.* Thomson Schirmer, 2007, Pág. 181.

¹⁶⁶ También llamada real o exacta

esta apreciación, el fenómeno de conducción paralela de las voces tiene varios referentes históricos previos y coetáneos con la práctica común.

La parafonía en el *Ars Antiqua*.

Durante el siglo XI, la práctica musical en la escuela de Notre Dame desarrolló una de las primeras y primitivas formas de polifonía en el *Organum*. Durante esta época, París se desarrolló como uno de los centros intelectuales y culturales más importantes de Europa y fue referente obligado en las prácticas polifónicas del período. Éstas se consignan en una de las mejores compilaciones, la realizada por Leonin, uno de los más importantes y reconocidos compositores de la escuela de Notre Dame. Según Hoppin¹⁶⁷, el magister Leoninus (Leonin) escribió el gran libro de Organum llamado *Magnus liber organi*.

Una de las primeras relaciones que se puede encontrar entre parafonía y organum está consignada en el tratado *Musica Enchiridias*, atribuido primero a Hucbald de Saint – Amand y, modernamente, a Odo de Cluny, en donde se establece que la forma polifónica denominada *Organum Paralelum* tiene las siguientes características (ver Ilustración 65):

- La *Vox principalis* (melodía principal) es doblada por debajo por una segunda voz denominada *vox organalis* utilizando principalmente intervalos de octava, quinta y cuarta justas.
- El movimiento creado entre las voces es principalmente paralelo.
- El tipo de parafonía es diatónico porque se mantiene el mismo modo.

La parafonía en el *Ars Nova*.

¹⁶⁷ HOPPIN, Op. cit., Pág. 233.

Durante el siglo XIV, la música en Francia e Italia recibe un nuevo aire de innovación. En 1320¹⁶⁸, dos tratados - el *Ars novae Musicae* (Arte de la nueva música) de Muris y el *Ars Nova* (Nuevo arte) de Philippe de Vitry, que dio ese nombre a este movimiento de producción musical - dejaron los cimientos para una nueva concepción estética de la música. Según Hoppin, la verdadera novedad del *Ars Nova*, a partir de las innovaciones de Philippe de Vitry, consistió en establecer nuevos principios en la notación musical y en la organización rítmica. Sin embargo, uno de los compositores más representativos de este período, Guillaume de Machaut, realizó innovaciones diferentes a las comúnmente desarrolladas en los aspectos rítmicos y métricos y consolidó otra forma de abordar la conducción de las voces y sus relaciones interválicas. En relación con lo anterior, Alsina¹⁶⁹ afirma lo siguiente:

“La nueva corriente, llamada Ars Nova, abandonó el Organum y destacó claramente la voz aguda, incluso dejando el primitivo canto llano para ser tocado instrumentalmente sin texto y pasando a ser, simplemente, un bordón o soporte armónico. Estas técnicas nuevas produjeron la aparición de nuevos intervalos, las terceras y las sextas, que se añadieron a los intervalos que ya se tenían (los llamados justos). Así se completó el acorde de tríada: el que tiene un sonido fundamental, una quinta por encima y una tercera en medio”

Los aportes de Machaut, al usar otro tipo de relaciones interválicas, establecieron un punto de referencia para los compositores de los siglos XIV y XV, principalmente los de la escuela de Borgoña, con el compositor franco - flamenco Guillaume Dufay. El punto de desarrollo establecido por los compositores de esta escuela fue utilizar los intervalos imperfectos del *Ars Nova* (terceras y sextas)

¹⁶⁸ *Ibíd.*, Pág. 369.

¹⁶⁹ ALSINA, Pep y SESÉ. *La Música y su Evolución*. Barcelona: Graó, 2006, Pág. 30.

como base para la creación de una técnica denominada Fauxbourdon¹⁷⁰ o “Falso Bajo”.

A pesar de que esta práctica ya se había desarrollado previamente, se encuentran en Dufay las primeras referencias escritas. En la antífona *Ave Maris Stella* de Dufay, se puede evidenciar claramente este tipo de técnica compositiva, que tiene las siguientes características:

- La voz superior (*cantus*) era acompañada por la voz inferior (tenor) usualmente por intervalos de sexta que resolvían hacia intervalos de octava (Cadencias). Posteriormente, a esto se agrega el *Fauxbordone*, con la voz intermedia que sigue la voz superior de manera paralela con intervalos de cuarta.
- Esta práctica tiene como resultado un movimiento paralelo sucesivo de acordes en primera inversión.
- El tipo de parafonía mantiene la modalidad; por lo tanto, es diatónica.

Ilustración 65: *Fauxbordone* en la antífona *Ave Maris Stella* de Dufay

The image shows a musical score for the antiphona 'Ave Maris Stella' by Dufay. It consists of three staves: a vocal line (cantus), a tenor line, and a bass line. The time signature is 3/4. The lyrics are 'Su - mens il - lud A - ve'. The tenor line follows the vocal line with a sixth interval, and the bass line follows the tenor line with a fourth interval, creating a parallel motion of chords in first inversion.

Esta práctica, que luego llega a convertirse en una técnica de armonización, no se utiliza durante toda una obra sino en una sección, ya que no crea contraste. Respecto a lo anterior, Atlas¹⁷¹ sostiene que “A pesar incluso del ingenio de Dufay,

¹⁷⁰ Muchos autores coinciden en que esta práctica de armonización fue establecida previamente por las formas polifónicas Inglesas, principalmente por el Gymel o canto gemelo.

¹⁷¹ ATLAS, Allan. Música del Renacimiento. Madrid: Akal, 2002, Pág. 31.

El *fauxbourdon* decayó con rapidez. Sencillamente no tenía contraste. Los compositores se dieron cuenta enseguida de esa falta de variedad y asignaron a esta técnica unas funciones musicales específicas”.

La parafonía en la práctica común

Con el desarrollo del contrapunto hacia la armonía, muchas técnicas de conducción de voces se usaron posteriormente durante el período de la llamada práctica común. De alguna manera, la era tonal es una síntesis de las prácticas previas del contrapunto que se abordaron subsiguientemente desde una perspectiva armónica. El *fauxbordon* fue una de estas prácticas y, a pesar de ser utilizada en el Renacimiento temprano como un recurso contrapuntístico, los grandes compositores del Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo dieron a esta técnica un uso importante dentro de sus composiciones. En relación con lo anterior, Aldwell¹⁷² sostiene que “originalmente un recurso característico de la práctica improvisada (*Fauxbordon*, *Discanto Inglés*) y compositiva, se mantuvo como una importante técnica a través de la historia de la música triádica. Los acordes en primera inversión (6/3) posiblemente son ideales para extender una sonoridad en movimiento paralelo.”

De lo anterior, se pueden deducir dos aspectos importantes. El primero tiene que ver con la atemporalidad de una práctica contrapuntística como es la del *Fauxbordon* que, a pesar de pertenecer al Renacimiento, muchos compositores posteriores la utilizaron en diversos estilos, incluyendo los que pertenecen al siglo XX. La segunda apreciación se refiere a la conducción de las voces, ya que el *fauxbordon* es un modelo ideal para evitar los paralelismos no estilísticos de la práctica común como son las quintas y octavas paralelas.

De esta manera, se pueden observar varios ejemplos de esta técnica como el siguiente del tercer movimiento de la sonata para piano Op.2 No. 1 de Beethoven, en donde se encuentra un *fabordón* en relación con la melodía (c. 58-62). La

¹⁷² ALDWELL. Op. cit., Pág. 331

textura instrumental se va incrementando hasta crear un modelo de melodía gruesa:

Ilustración 66: Movimiento fabordónico en la sonata para piano Op.2 No. 1 de Beethoven (C.58-62)

Allegretto

F: V _____ I _____

IV _____ vii°6 _____ iii6 _____ I6 _____ IV6 _____ iii6 _____ vii°6 _____ vi6 _____

Movimiento fabordónico de acordes en Primera inversión (X6)

Sin embargo, el ingenio de los compositores en la práctica común exploró otras posibilidades en la utilización de la parafonía. Un ejemplo de esto se puede observar en la cadencia que ejecuta el clavecín en el concierto Brandeburgués No.5 en D (C. 199-202.), compuesto por Bach. En este fragmento de gran maestría y virtuosismo se observa un movimiento descendente cromático a manera de fantasía, utilizando sucesivamente acordes disminuidos con séptima por relación de semitono. La parafonía utilizada por Bach en este fragmento, es cromática y mantiene la cualidad de todos los acordes, la relación interválica de semitono y el movimiento paralelo entre las voces:

Ilustración 67: Parafonía cromática a partir de acordes disminuidos con séptima en el concierto Brandeburgués No.5 en D de J.S. Bach (C.199-202)

D: V2/iv iv6 V viio7/V

Movimiento cromático de acordes disminuidos con séptima

viio7/V V7 i6/4 iv V7

La parafonía en el impresionismo

A pesar de que muchos autores sitúan la parafonía como una técnica específica del siglo XX, es evidente que los compositores del Impresionismo utilizaron esta herramienta técnica de manera muy usual en sus composiciones. Teniendo en cuenta que hay dos tipos de parafonía, diatónica y cromática, los siguientes ejemplos muestran algunos usos dentro de la gran cantidad existente de fragmentos que la contienen.

- Parafonía Diatónica: El Menuet de *Le Tombeau de Couperin* de Ravel es un ejemplo concreto del uso de la parafonía diatónica. En la tercera sección del Menuet (Cornamusa), se puede ver una parafonía diatónica construida sobre el modo de D eólico. La organización cordal predominante en esta sección está basada en un acorde triádico con doblaje de octavas en las voces externas del paralelismo, apoyado por medio de un pedal basado en un ostinato de 4 notas.

Ilustración 68: Parafonía Diatónica en el Menuet de *Le Tombeau de Couperin* de Ravel (C.35-42)

Parafonía diatónica
Triádas con doblaje 8va

Musette

D Eólico: _____

Pedal

Otro ejemplo interesante de la parafonía diatónica se evidencia en la Catedral Sumergida de Debussy. Siendo este ejemplo el segundo tema de la composición, además de ser contrastante con el primer tema, el uso de la parafonía diatónica se realiza sobre una melodía en do Jónico que se armoniza a partir de acordes en 6/4. La estabilidad que logra Debussy en esta sección, y a pesar de la inestabilidad de esta inversión, la logra por medio de un pedal en tónica.

Ilustración 69: Parafonía diatónica en la Catedral Sumergida de Debussy (C.28-32)

Parafonía diatónica
Acordes en 6/4

C: Jónico

Pedal sobre I

- Parafonía Cromática: En la *Pavane pour une infante défunte* de Ravel, se observa un claro ejemplo de parafonía cromática. Este ejemplo (ya citado antes, C. 25-27), muestra un contraste entre las frases y la forma en que se realiza la armonización. La primera frase (C. 24), es armonizada por medio de acordes pluscuamtriádicos dentro de una textura coral, más característica de la práctica común donde el bajo y las voces superiores tienen la tendencia a ser elementos independientes desde el punto de vista del movimiento. La segunda frase (C.25) contrasta con esta textura por medio del paralelismo que realiza la armonía en relación con la melodía, manteniendo siempre la misma estructura constante de dominante con novena:

Ilustración 70: Parafonía cromática en la *Pavane pour une infante défunte* de Ravel (C.24-26)

Movimiento contrario → Movimiento paralelo

Parafonía cromática

E9 D9 C9 D9 E9

Estructuras constantes

V7

En *La Catedral Sumergida* de Debussy (C. 63-66), se demuestra el uso de una parafonía cromática, en donde el doblaje de la fundamental del acorde con la melodía, se mantienen en una línea simétrica cimentada sobre un subconjunto de la escala de tonos enteros (4-21). Todos los acordes formados a partir de esta

relación escalar mantienen una estructura constante organizada a partir de un acorde X7 (4-27), el cual se dirige hacia una semicadencia dentro de la tonalidad de C#m.

Ilustración 71: Parafonía cromática en La Catedral Sumergida de Debussy (C. 63-66)

Parafonía cromática
Conjunto (4-27)

Fundamentales organizadas sobre un subconjunto de la escala de tonos enteros (4-21).

2.2.3.2 Movimientos armónicos

La forma de relacionar las fundamentales los acordes en el impresionismo se transforma y explora otros tipos de movimientos armónicos diferentes a la práctica común o modifica los ya existentes.

2.2.3.2.1 Relaciones entre acordes por terceras

Las relaciones de los acordes por tercera se refieren al movimiento realizado entre las fundamentales. Según Benward¹⁷³, cuando una progresión armónica tiene un mayor uso de relaciones de tercera (3M-3m), particularmente si el movimiento es

¹⁷³ BENWARD. Op. cit., Pág. 324.

ascendente, la tonalidad comienza a perder énfasis y centricidad. Esto se debe a que el fenómeno armónico tonal se cimienta sobre un principio de relaciones de cuartas y quintas, donde la relación de tercera tiene un papel secundario. Sin embargo es usual observar en ejemplos tonales el recurrente uso del movimiento de terceras descendentes. Este tipo de movimiento armónico es característico del impresionismo y se puede observar en dos niveles: Un nivel micro, donde aparece la relación de tercera entre acordes respecto a una frase musical; y uno macro, donde se pueden observar los procesos armónicos más importantes de un obra.

1. Nivel micro: Un ejemplo de este tipo de relación se encuentra en el segundo movimiento (Sarabande) de la *Suite pour le piano*. En el fragmento (c.1-2), es evidente la relación de tercera entre los acordes, teniendo como resultado una ambigüedad tonal ya que no define de manera inmediata la tónica (C#m), además de tener un movimiento conclusivo hacia una dominante menor. Esto hace suponer que el fragmento tiene características modales (C# eólico), al tener un movimiento de terceras ascendentes y usar un dominante menor como semicadencia.

Ilustración 72: *Sarabande (Suite pour le piano)* de Debussy (C.1-2)

Relaciones de Tercera

2. Nivel macro: Las relaciones de tercera entre las fundamentales, que se observa en la Catedral Sumergida de Debussy, suceden en un nivel

estructural mayor de la obra. Los movimientos descendentes de tercera conducen desde el quinto grado de la tonalidad hacia la tónica. Posteriormente a esto, se realiza un movimiento ascendente de terceras mayores (relación de quinta aumentada) a partir de la sensible y ascendiendo al quinto grado para luego concluir hacia la tónica en el compás 20, siendo ésta la segunda sección de la obra.

Ilustración 73: Relaciones de tercera entre las fundamentales de la catedral sumergida (C.1-28)

2.2.3.2.2 Relaciones entre acordes por cuartas y quintas justas

Las relaciones de cuartas y quintas justas más comunes de la práctica común también se observan en el impresionismo. Este estilo contiene algunas generalidades de la tonalidad y no abandona totalmente ciertos principios de organización como la relación de cuartas y quintas justas, las cuales son usualmente usadas cuando una frase tiene un claro movimiento armónico hacia un centro tonal. Esto se observa en la música de Ravel, donde este tipo relación armónica da una “impresión” de tonalidad para llegar por último a una cadencia modal. Esta dicotomía entre los lenguajes tonal y modal es un rasgo y característica de la música en el impresionismo. A continuación, dos ejemplos:

En la *Pavane pour une infante défunte* de Maurice Ravel, un movimiento armónico por cuartas a partir del IV_7 en la tonalidad de G mayor realiza una tonización hacia

la tonalidad de B menor. Por último, llega a una cadencia modal (v-i), que es inesperada ante la fuerza tonal generada por el movimiento de cuartas que busca reafirmar la tonalidad de si menor.

Ilustración 74: movimiento armónico por cuartas en la *Pavane pour une infante défunte* de Maurice Ravel (C.3-7)

Movimiento por cuartas
Dirección tonal y fuerza armónica → Cadencia modal

G: IV7__ ii9 V7 I7 [IV7=bII7] Bm: v7 i v i6 i

Esta dicotomía entre lo tonal y modal, vista en el ejemplo anterior, es un rasgo característico en la música de Ravel y la repite a manera de fórmula como se puede evidenciar en el II Movimiento (Menuet) de la *Sonatine pour le piano* (Ilustración 75). A diferencia del fragmento anterior, el movimiento por cuartas tiene una meta tonal en el Fa menor; sin embargo, en el punto cadencial aparece una dominante menor que rompe esta relación tonal y la convierte en una resolución modal.

Ilustración 75: movimiento armónico por cuartas en el Menuet de la *Sonatine pour le piano* de Ravel (C.8-12)

Movimiento por cuartas → **Dominante menor**

Fm: V/iv iv bVII9 bIII7 bVI7 ii°7 v i

Cadencia modal

2.2.3.2.3 Relaciones entre acordes por segundas

La textura más común en los acordes que van relacionados por segundas es la parafonía. Esto establece un principio natural de conducción paralela ya que el realizar una conducción a partir de un movimiento contrario requiere mayor uso de artificios contrapuntísticos. Esta práctica realiza un mayor énfasis sobre la melodía creando un efecto de “melodía gruesa” que no es característico de la práctica común, por debilitar la centricidad tonal ante la ausencia de movimientos armónicos que establezcan claramente una dirección armónica.

Un ejemplo de la relación por segundas se observa en *La Catedral Sumergida* de Debussy. Entre los compases 34-40, son predominantes las relaciones de segunda menor y mayor entre los acordes. El fenómeno de melodía gruesa y la inversión de los acordes (6/4) debilitan el aspecto tonal, reafirmando de manera más clara el modo de do mixolidio que posteriormente fluctúa hacia un modo de do jónico.

Ilustración 76: Relación armónica por segundas en La Catedral Sumergida de Debussy (34-40)

C: Mixolidio I6/4 vi6/4 bVII6/4 ii6/4 IV6/4 v6/4 IV6/4 v6/4 bVII6/4

Pedal sobre I

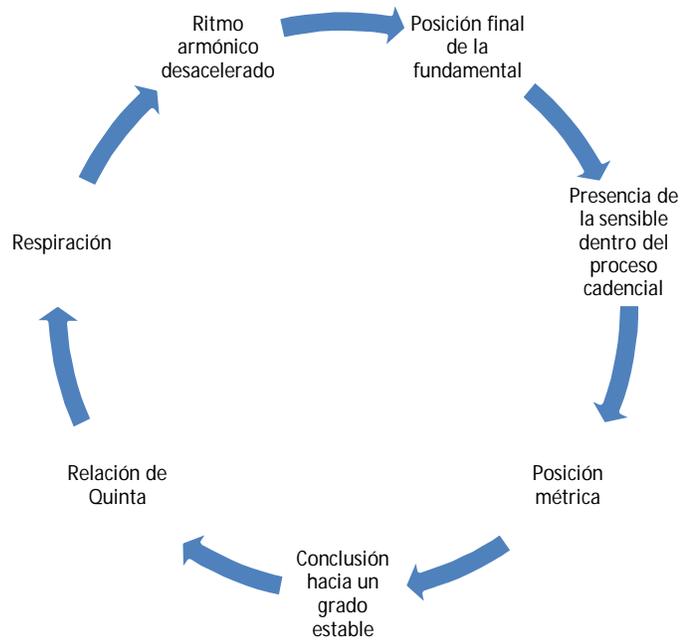
v6/4 vi6/4 IV6/4 → C Jónico: ii6/4 iii6/4 I6/4

2.2.4 Cadencias

“La meta inmediata de una frase es una cadencia”, esta definición de Douglass Green¹⁷⁴ muestra claramente la relación entre el fraseo de una melodía con las fórmulas armónicas que se desarrollaron previamente y durante la práctica común. Para Green, hay ciertos factores que establecen la fuerza conclusiva de una cadencia:

¹⁷⁴ GREEN, Douglass. Form in Tonal Music. Holt, Rinehart, and Winston, 1979. Pág. 8.

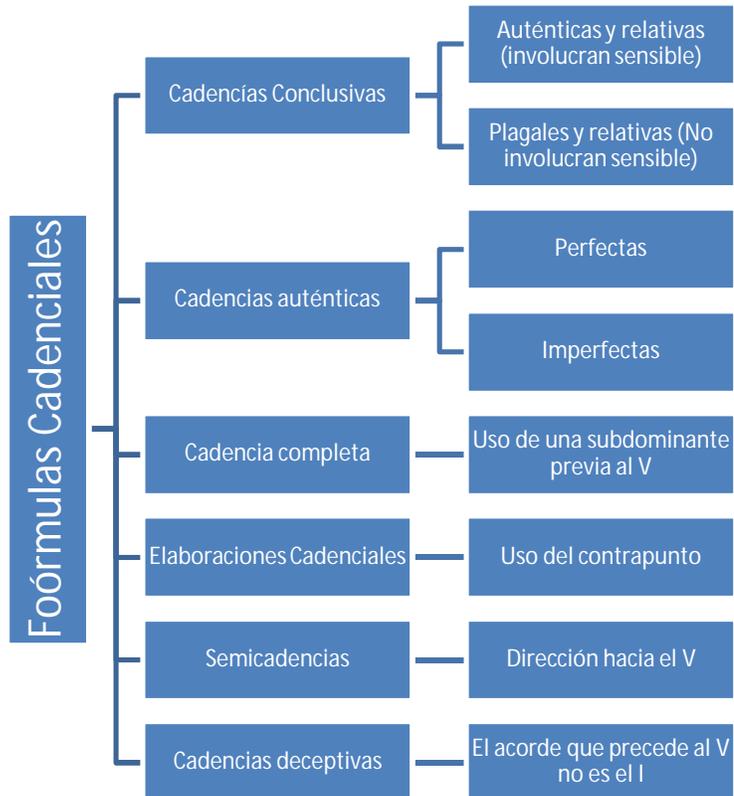
Tabla 17: Factores que inciden en la fuerza conclusiva de una cadencia



Como se observa en la tabla 30, Green¹⁷⁵ resume las fórmulas cadenciales y las divide en varias categorías que dependen y tienen relación con los factores previamente establecidos.

¹⁷⁵ GREEN. Op. cit., Pág. 9

Tabla 18: Clasificación y categorías de las cadencias según Green



Uno de los movimientos armónicos más importantes para definir aspectos de organización en niveles macro - y micro - formales es la cadencia. En relación con

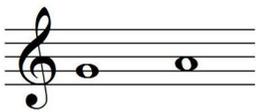
lo anterior, Randel¹⁷⁶ define una cadencia como una marca en el fin de una frase, periodo o composición musical.

Las fórmulas cadenciales auténtica, plagal y rota (*deceptive*) son el modelo durante toda la era tonal. Randel¹⁷⁷ afirma que “La cadencia es el microcosmos del sistema tonal y es el medio más directo para establecer un sonido como tónico”. Sin embargo, y aceptado que la relación más importante de este fenómeno ocurre durante la práctica común, los antecedentes de la cadencia y los aspectos más determinantes en cuanto a la conducción de voces, tienen sus precedentes durante la evolución de la música occidental.

2.2.4.1 La cadencia y su desarrollo histórico

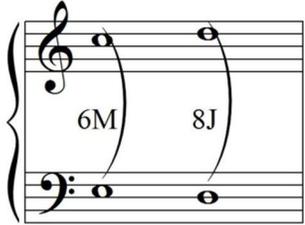
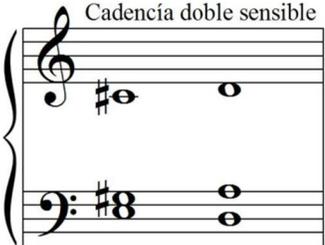
Históricamente, la cadencia pasa de ser un fenómeno puramente melódico hasta desarrollarse para llegar a ser un aspecto importante dentro de la armonía. Basados en Randel, en el siguiente cuadro se sintetizan históricamente los más importantes eventos durante el desarrollo y transformación de la cadencia:

Tabla 19: Visión histórica según Randel en el desarrollo y transformación de la cadencia

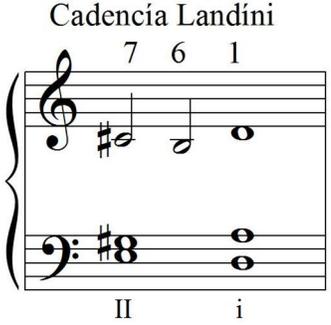
Período	Descripción	Ejemplo
Primer milenio	En el canto llano, la nota <i>finalis</i> (primer grado de un modo) era frecuentemente aproximada de manera ascendente desde el séptimo grado de la escala del modo. Este tipo de cadencia melódica establece un referente importante durante la polifonía en	

¹⁷⁶ RANDEL, Don Michael. The Harvard Concise Dictionary of Music. Harvard University Press Reference Library/Belknap, 1999. Pág. 106.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, Pág. 130.

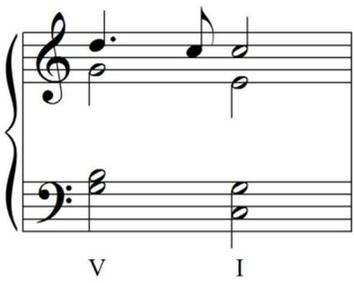
	la Edad Media.	
Siglo XIII	<p>En la música polifónica del siglo XIII, principalmente en dos voces, se usaban cadencias en relación con intervalos perfectos como el unísono y la octava, los cuales eran aproximados desde intervalos imperfectos como la tercera y la sexta. Esto se realizaba conduciendo las voces por movimiento contrario, que es modelo y referencia durante la práctica común. Este tipo de cadencia, recuerda Benward¹⁷⁸, es la <i>Cláusula Vera</i> o cadencia auténtica.</p>	
Siglo XIV	<p>La textura de tres voces sirvió como modelo durante el siglo XIV, en donde las cadencias comenzaron a utilizar semitonos entre el punto de llegada y la aproximación. Este tipo de cadencia de doble sensible, fue resultado de la práctica estilística denominada <i>música ficta</i>.</p> <p>Otro tipo de fórmula cadencial ocurrió durante este siglo en donde el bajo era aproximado por un semitono superior al punto de llegada. Este tipo de cadencia</p>	

¹⁷⁸ BENWARD. Op. cit., Pág. 11

	<p>obtiene su nombre a partir del modo en el que se usa: cadencia frigia.</p>	<p>Cadencia Frigia</p> 
<p>Siglos XV-XVI</p>	<p>Durante el siglo XV, la práctica musical desarrollada por el compositor Francesco Landini y por otros, utilizó cadencias donde la melodía no se aproximaba desde el séptimo grado sino a partir del sexto grado del modo¹⁷⁹.</p> <p>Durante la segunda mitad del siglo XV y hasta el final del siglo XVI, las prácticas polifónicas en la música sacra encontraron un equilibrio en la textura de cuatro voces, que evitaba los problemas de conducción que eran usuales en tres voces¹⁸⁰. Este tipo de cadencia (auténtica) sirvió como modelo y paradigma durante la práctica común.</p>	<p>Cadencia Landini</p>  

¹⁷⁹ Este tipo de cadencia se puede analizar como un modelo lidio II-I donde el C# es una nota apoyante.

¹⁸⁰ En RANDEL. Op. cit., Pág. 130., se evidencia este procedimiento contrapuntístico.

<p>Práctica Común</p>	<p>Basada en las prácticas desarrolladas a partir de la Edad Media hasta el Renacimiento, la cadencia auténtica (<i>clausula vera</i> V-I) se convierte en la estructura armónica más importante para la conclusión de frases, períodos y secciones musicales. Este paradigma cadencial tenía todas las características para ser el modelo del sistema tonal (funcionalidad, conducción, estructura cordal), que los compositores de este período elaboraron y variaron de diversas formas.</p>	
-----------------------	---	---

2.2.4.2 Tipos de cadencia en el impresionismo

Los diferentes tipos de cadencias, en la práctica común, tuvieron su apogeo durante el siglo XIX. Los compositores de este período comenzaron a utilizar armonías con mayor densidad sobre la dominante, propiciando diversas formas de figuración melódica y conducción de las voces. Dentro de esta perspectiva, los compositores del impresionismo tuvieron su modelo en la práctica común, expandiendo y explorando diversas posibilidades en la conducción y en la estructura de los acordes y el lenguaje armónico, en función de la sonoridad de la obra.

2.2.4.2.1 Cadencias auténticas:

El modelo de cadencia auténtica V-I fue utilizado por los compositores en el impresionismo con algunas variantes que se aplican usualmente sobre la dominante. Entre los tipos de cadencia auténtica tenemos:

- a. Cadencia auténtica con uso de dominante con novena mayor: EL acorde de dominante con novena mayor se evidencia en los tres últimos acordes de la *Pavane pour une infante défunte*, ya tan citada anteriormente. Escrita en la tonalidad de G, la cadencia auténtica es adornada por una novena mayor interna dentro del acorde de dominante D_9 (V_9) y para luego resolver en un acorde tetrádico de tónica G Maj7 (I7).

Ilustración 77: Cadencia autentica en la *Pavane pour une infante défunte* (69-71)

The image shows a musical score for the cadence in the piece 'Pavane pour une infante défunte'. It consists of two staves, treble and bass clef, in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score shows the progression of chords from measure 69 to 71. Measure 69 contains a G major triad with a 9th (vi9). Measure 70 contains a D9 chord (V9) with a triplet of eighth notes in the bass line. Measure 71 contains a G major 7th chord (I7) with a triplet of eighth notes in the bass line. The final measure shows the resolution to the tonic (I). The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

- b. Cadencia auténtica con el uso de dominante con novena menor: Otro modelo cadencial se observa en el ciclo de canciones *Trois Chansons de*

Bilitis (Le tombeau des Naiades) de Debussy. Esta obra, escrita en la tonalidad de F#, termina en una cadencia auténtica con el uso de la dominante alterada C#_{7,b9} (V_{7,b9}) y la tónica F# (I). En esta dominante, la novena menor se encuentra alterada respecto a la tonalidad (mixtura).

Ilustración 78: Cadencia auténtica en *Le tombeau des Naiades* de Debussy (C.31-32)

The musical score illustrates the authentic cadence in F# major. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns. The left hand provides harmonic support with chords. The final two measures are labeled with chord symbols: F#: V_{7,b9} and I(13).

- c. Cadencia auténtica por medio del uso de dominante con notas omitidas o añadidas: Otro tipo de cadencia auténtica es la que omite notas estructurales del acorde para buscar un tipo de tensión diferente. Este reemplazo se observa en el penúltimo acorde del *Rigaudon (Le tombeau de Couperin)* de Ravel. En el acorde dominante G₇, se omite la tercera que es reemplazada por la cuarta del acorde para convertirse en un acorde de cuarta suspendida (cuartal, por tanto). Además, se le añaden las tensiones de 9a y 13a y, de esta manera, se convierte en un acorde pluscuamtriádico que resuelve sobre el acorde de tónica triádico (I). Lo interesante de este fragmento es que la cadencia auténtica que se realiza es completa porque se complementa con la antedominante (subdominante) Dm₁₁ (ii₁₁), que también es un acorde pluscuamtriádico.

Ilustración 79: Cadencia auténtica en el *Rigaudon* (Le tombeau de Couperin) de Ravel (C.126-128)

Antedominante---- Dominante--- Tónica

C: ii^9 ii^{11} $V^4(9,11)$ I

Cadencia Auténtica completa

- d. Cadencia auténtica con dominante alterada. Según Randel¹⁸¹, los acordes alterados son aquellas tríadas o tétradas que contienen uno o más grados con alteraciones que no existen dentro de alguna armadura de tonalidad. Desde esta perspectiva, cualquier acorde que modifique la estructura de una escala diatónica se puede considerar alterado. Un ejemplo de esto se observa en el segundo movimiento de *La Mer* de Debussy (*Jeux de vagues*¹⁸²), en donde el quinto grado de la tonalidad (B_7), está construido en relación con un conjunto escalar de tonos enteros (6-35). Como resultado de esto, las notas B-C#-D#-F-G-A, constituyen un acorde hexatonal $V_{9(\#11,b13)}$, que resuelve finalmente en una tónica I_{13} .

Ilustración 80: Cadencia auténtica en *La Mer* (*Jeux de vagues*) de Debussy (C.241-254)

¹⁸¹ RANDEL. Op. cit., Pág. 376.

¹⁸² La traducción al español significa Juegos de olas. *La Mer* se puede considerar un sinfonía basada en tres impresiones que describen escenas en el océano.

Colección hexáfona (Tonos enteros 6-35)

The image shows a musical score for a cadence in E major. The score is written for a string quartet, with a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music consists of five measures. The first four measures feature a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line is characterized by a descending motion from Bb to A, which is a characteristic of a French sixth chord. The fifth measure shows a final cadence with a triplet of eighth notes in the treble clef. Below the score, there are two labels: 'E: V9(#11,b13)' and 'Iadd13'.

- e. Otro tipo de dominante alterada se observa en el segundo movimiento del Cuarteto para cuerdas de Maurice Ravel, donde la dominante E_7 es usada en segunda inversión y el bajo está rebajado (Bb , por tanto, acorde francés). Este tipo de conducción $Bb-A$ en el bajo complementada por el movimiento de la sensible a la tónica $G\#-A$, tiene una similitud característica observada en los acordes de sexta aumentada, con diferencia de que éstos resuelven hacia la dominante y no usualmente en dirección a la tónica, aunque sí en algunos pocos ejemplos del Romanticismo.

Ilustración 81: Cadencia auténtica en el Cuarteto para cuerdas de Maurice Ravel (II. Mov)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Am: vii06/5,b3 i

Sexta Aumentada
(Francesa)

2.2.4.2.2 Cadencias plagales:

El modelo de cadencia plagal IV - I, se relaciona con la conclusión de himnos y obras pertenecientes a la música litúrgica, usualmente precedida por una cadencia auténtica. Según Randel¹⁸³, “La progresión IV-I, llamada cadencia plagal, en vista de que en ella se cantaba la palabra *Amén* en la conclusión de himnos protestantes, así mismo es también denominada como cadencia *Amén*”.

En el impresionismo, este tipo de cadencia tiene dos tipos de usos:

- a. Cadencia plagal dentro de un contexto diatónico: En los preludios para piano compuestos por Debussy, se evidencian varios ejemplos de cadencias plagales dentro de un contexto diatónico. Un ejemplo de lo

¹⁸³ RANDEL. Op. cit., Pág. 130.

anterior se encuentra en *minstrels* (juglares), donde la cadencia final (IV-I) tiene una relación plagal dentro de un contexto triádico.

Ilustración 82: Cadencia plagal en *Minstrels* (Preludios) de Debussy (C.86-87)

G: IV I
Cadencia Plagal

- b. Cadencia plagal dentro de un contexto pentáfono: Teniendo en cuenta la tradición pentáfona¹⁸⁴, en Debussy y Ravel y las diferentes posibilidades armónicas que exploraron estos compositores, la cadencia plagal en un contexto melódicamente pentáfono es una de las opciones estilísticas de este período. En los últimos compases de *Printemps* de Debussy, se observa esta práctica en la melodía construida sobre una escala pentatónica menor (1-2-b3-5-6), soportada armónicamente por medio de una cadencia plagal iv - I. Lo interesante de este fragmento es que la cadencia plagal tiene una mixtura de la subdominante (iv) y resuelve sobre un tónica mayor (I).

¹⁸⁴ En el impresionismo, compositores como Debussy y Ravel usaron la cadencia plagal desde una perspectiva armónica y melódica. Esta última la define O'Connell como el movimiento melódico de una escala pentáfona que ocurre entre el sexto grado y la tónica, siendo de esta manera el sexto grado la sensible plagal. Todas estas prácticas, a pesar de ser retomadas en el impresionismo, tienen una larga tradición en la práctica común.

Ilustración 84: Cadencia por relación de tercera en *Pantomime* de Ravel (Últimos dos compases)

The musical score consists of three staves: Violin, Cello, and Piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Violin and Cello parts are marked 'arco' and 'pizz.' respectively. The Piano part features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note figure. The cadence is labeled with Roman numerals: A: bIII and I.

Otro tipo de ejemplo del uso de las medianas cromáticas dentro de una cadencia ocurre en los últimos acordes del IV movimiento del cuarteto para cuerdas de Ravel. La correspondencia entre la mediana cromática inferior (Db) y la tónica (F) da como resultado una cadencia de relación cromática de tercera bVI-I. Sin embargo lo más interesante de este fragmento no es en sí la cadencia, sino la forma de prepararla por medio de un ascenso de relaciones simétricas de 3m. Como resultado de lo anterior, este fragmento se convierte en un ejemplo de un sistema de multitónicas, porque la igual subdivisión de la octava crea un patrón simétrico donde cada acorde es una tónica y a la vez una mediana cromática del siguiente:

Ilustración 85: Cadencia por relación de tercera en el cuarteto de cuerdas (IV) de Ravel (Últimos tres compases)

**Igual Subdivisión de la Octava
Relación simétrica de 3m**

Violin I

Violin II

Viola

Cello

F: I [bIII=I] [bIII=I] [bIII=I] [bIII=I] [bIII=I] bIII I

2.2.4.2.4 Cadencias modales

El uso de los modos dentro de la práctica musical del impresionismo se amplió desde la perspectiva armónica anterior, de suerte que progresiones y cadencias fueron modificadas en función de la exploración sonora de los modos medievales. Esta perspectiva “neomodal” demuestra el recurrente uso de fórmulas cadenciales inspiradas en el pasado.

Cadencia en modo lidio: Analizando los últimos dos compases del primer movimiento del cuarteto para cuerdas de Ravel, la cadencia es armonizada mediante el movimiento armónico entre G (II) y F (I). Este tipo de relación lidia (II-I) pertenece a un modelo perteneciente a la música del Renacimiento. Lo interesante de este ejemplo es que modifica el referente previo, transformado el II por un

acorde pluscuamtriádico II₉. Todos los acordes en esta fórmula cadencial son primarios desde la perspectiva de Persichetti, ya que la tónica pertenece a esta categoría y el II contiene el grado característico del modo (#4).

Ilustración 86: Cadencia modal en lidio, en el cuarteto para cuerdas de Ravel (Últimos tres compases)

F lidio: I II₉ I

Acordes Primarios

Cadencia en modo mixolidio: En la obra de Satie se pueden observar diferentes variantes de cadencias modales. En la Gimnopedia #2, la relación v-I entre la dominante menor (gm) y la tónica (C) al final de la obra, establece una cadencia modal en modo mixolidio. La dominante menor (v) es un acorde primario ya que contiene el grado característico del modo (b7), y es precedida por un grado secundario (ii), clasificado de esta manera ya que ni es la tónica ni contiene el grado característico del modo. El movimiento primario-secundario-primario es suficiente para crear un ambiente perteneciente a un lenguaje “Neomodal”:

F Eolico: $\underline{ii\acute{o}7}$ \underline{v} \underline{i}

Secundario Primarios

The image shows a musical score for a piece in F Eolico mode, 3/8 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has four flats (Bb, Eb, Ab, Db). The time signature is 3/8. The music is divided into two measures. The first measure contains a secondary chord (ii^o7) in the treble and a bass line. The second measure contains a primary chord (v) in the treble and a bass line. Below the staves, there are labels for the chords: 'Secundario' under the first measure and 'Primarios' under the second measure. The notation includes notes, rests, and a fermata over the final note.

2.2.4.2.5 Cadencias lineales

Según Benward¹⁸⁶, una cadencia lineal consiste en el movimiento melódico (usualmente la voz superior y el bajo) de manera convergente o divergente. Este tipo de concepto también se define como progresión *ómnibus* que se caracteriza por la sucesión de acordes en las cuales las líneas melódicas se mueven de manera cromática por movimiento opuesto.

Un ejemplo de cadencia lineal se observa en el preludio *Le vent dans la plaine* (El viento en la llanura). En este fragmento (Ilustración 89), hay un movimiento divergente en la cadencia final donde las voces superiores ascienden de manera lineal en una relación de segundas menores mientras la voz inferior se mantiene en un pedal basado en la tónica Bb frigio (Ilustración 90). Un rasgo particular de este ejemplo es el efecto de melodía gruesa ascendente que se realiza mediante un cromatismo constante de semitonos por medio de acordes mayores que parten desde el bII, acorde primario del modo frigio por contener el grado característico (b2), hasta la tónica modal Bbm.

¹⁸⁶ BENWARD, Op. cit., Pág. 327.

Ilustración 89: Cadencia lineal en *Le vent dans la plaine* de Debussy (Últimos cinco compases)¹⁸⁷

Un peu retenu

p *pp* *ppp*

laissez vibrer

Ilustración 90: Síntesis armónica del movimiento lineal en *Le vent dans la plaine*

Movimiento lineal ascendente (divergente)

C^b C D^b D

B^b Frigio: \flat II II \flat III III i

¹⁸⁷ Ejemplo extraído de IMSLP. Consultado. (02.2013). Disponible en: [http://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_\(Book_1\)_\(Debussy,_Claude\)](http://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_(Book_1)_(Debussy,_Claude))

1.3.5 Armonía modal

2.2.5.1 Aproximaciones teóricas

Teniendo en cuenta el desarrollo y transformación del sistema modal desde la antigüedad, su interrupción durante la práctica común en grado alto aunque no total y su reutilización durante el estilo Impresionista, en este capítulo se resumirán dos perspectivas del uso de la armonía modal.

La primera perspectiva pertenece a Ludmila Ulehla¹⁸⁸, quien explica la influencia de los modos en la armonía, específicamente en el estilo impresionista, de la siguiente manera: “Tal vez lo más influyente en el estilo impresionista como un todo, es el efecto profundo que tuvieron los modos sobre la progresión armónica”. Esta afirmación establece que la mayor importancia, y teniendo en retrospectiva el desarrollo como un fenómeno melódico, del uso de los modos en el impresionismo es su perspectiva dentro de una práctica armónica.

Ulehla define algunos puntos que permiten diferenciar entre el uso de la armonía cromática a finales del siglo XIX¹⁸⁹ y los aspectos revolucionarios de la armonía en el impresionismo. Ausencia de la sensible

1. La relación de las cualidades de las tétradas con un modo en lugar del sistema diatónico mayor y menor.
2. La progresión entre las fundamentales con el uso del completo alcance del cromatismo.
3. Resolución de los acordes de séptima en formas no tradicionales.
4. La sensación de divagación tonal debido a los efectos no diatónicos.

¹⁸⁸ ULEHLA. Op. cit., Pág. 171.

¹⁸⁹ Es importante aclarar que en el romanticismo hay ejemplos de cromatismo proveniente de los modos y la mixtura.

Respecto a los puntos anteriores, Ulehla desarrolla algunos de éstos dentro de un contexto impresionista:

Ausencia de la sensible: La ausencia de la sensible es uno de los más importantes factores para que se destruya algún tipo de relación diatónica tonal. Aunque este postulado de Ulehla¹⁹⁰ es acertado desde las características de conducción melódica de los modos, queda claro que las relaciones diatónicas también pertenecen a los modos; es evidente que, tanto el sistema tonal como el modal, están contruidos a partir de conjuntos escalaress diatónicos.

Las cualidades de las tríadas en los modos. Según Ulehla¹⁹¹, las escalas modales crean una única combinación de cualidades triádicas. Esto se hace evidente en las cadencias donde, “como resultado del uso de diferentes escalas, las cadencias han perdido sus cifrados”¹⁹². Esto quiere decir que las fórmulas cadenciales se han modificado y las cualidades de los acordes se han modificado en relación con la estructura de la escala. Un ejemplo de lo anterior es el uso del acorde modal bVII y su oposición al acorde “clásico” vii°, a partir de la relación de las escalas modales y su alteración de la sensible.

Progresión entre fundamentales: Ulehla¹⁹³ menciona que las progresiones entre las fundamentales no se limitan únicamente a los acordes derivados de los modos. Las alteraciones cromáticas y la mixtura entre modos se realizan para que una composición no se torne “aburrida” ante una única cualidad modal. Respecto a lo anterior, los compositores impresionistas no usan los modos como un sistema autosuficiente sino que lo complementan con otros recursos cromáticos con el fin de buscar menos monotonía y mayores posibilidades de color.

La segunda perspectiva respecto a la armonía modal es desarrollada por Vincent Persichetti en su libro “Armonía del siglo XX”. Aunque no está contextualizado en

¹⁹⁰ ULEHLA. Op. cit., Pág. 171.

¹⁹¹ *Ibíd.*,. Pág 175.

¹⁹² *Ibíd.*,. Pág 179.

¹⁹³ *Ibíd.*,. Pág 180.

la música del impresionismo sino en una visión general de la música en el siglo XX, Persichetti realiza una sistematización y clasificación del sistema modal. “Puede ser establecida una serie de acordes dentro de los límites diatónicos de cada modo; como en los modos mayor y menor, hay una relación entre los materiales cordales primarios y secundarios”. Esta premisa de Persichetti¹⁹⁴, define una perspectiva de los modos al comparar el tratamiento y su organización a partir de los parámetros del sistema tonal. Esto quiere decir que los materiales escalares diatónicos y sus relaciones armónicas a partir de las organizaciones tríadicas en la tonalidad, sirven como modelo para comprender el comportamiento de un sistema puramente modal. Las diferencias entre estos dos sistemas, a pesar de que el principio de organización es el mismo, son las relaciones jerárquicas y la forma en que se organizan los grados diatónicos alrededor de un centro.

El sistema de organización modal de Persichetti tiene los siguientes parámetros:

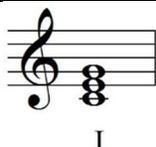
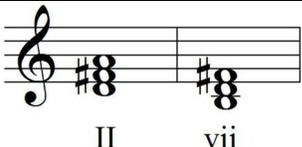
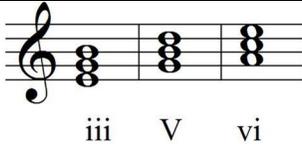
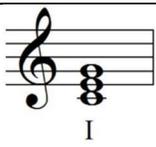
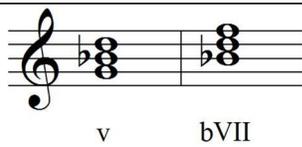
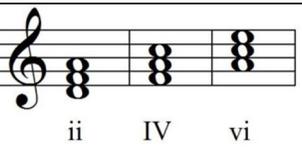
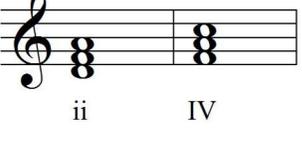
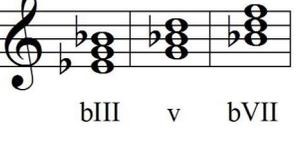
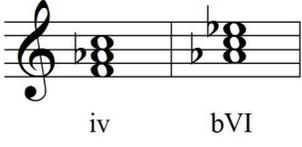
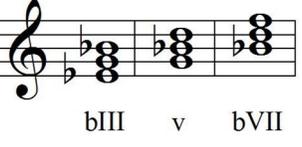
1. Organización del sistema modal a partir de relaciones horizontales (escalas diatónicas) y verticales (acordes tríadicos).
2. Categorización de los acordes en primarios (tónica y los que contengan el grado característico o color del modo) y secundarios (Acordes restantes).
3. Evitar los acordes con tríada disminuida, al ser ellos disonantes (con quinta disminuida) producir así atracción tonal y, por ende, romper las relaciones modales.
4. Alteración y transformación de las tríadas disminuidas en cualidades consonantes (Mayor-menor) por medio de la mixtura o intercambio de acordes entre modos.
5. Las tríadas resultantes de cualquier sistema diatónico son tres acordes mayores, tres menores y un disminuido. De esta manera, como acordes

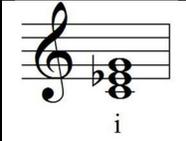
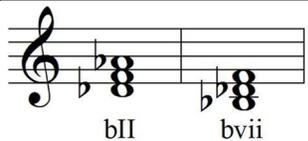
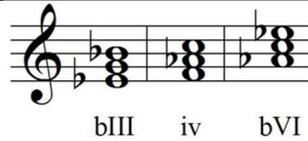
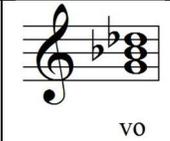
¹⁹⁴ (PERSICHETTI, 1985 p. 30)PERSICHETTI. Op. cit., Pág. 30.

resultantes salen tres primarios, tres secundarios y un acorde que debe evitarse.

Los parámetros establecidos por Persichetti se pueden visualizar en la siguiente tabla, organizando los modos a partir de acordes primarios, secundarios y acorde que debe evitarse.

Tabla 20: Clasificación de los acordes resultante de un modo a partir de la teoría de *Persichetti*

Modo Y G.C.	Primarios		Secundarios	Se evita o altera
	Tónica	Acordes que contienen el grado característico		
Lidio (#4)	 I	 II vii	 iii V vi	 #ivo
Mixol. (b7)	 I	 v bVII	 ii IV vi	 iiio
Dórico (6)	 i	 ii IV	 bIII v bVII	 Vio
Eólico (b6)	 i	 iv bVI	 bIII v bVII	 iio

Frigio (b2)				
----------------	---	---	--	---

En la tabla anterior, no se incluyeron el modo jónico ni el *locrio*. Respecto al jónico se puede establecer que se tiende a modificar como un sistema puro y es común que se realicen alteraciones en la sensible para evitar la centricidad tonal. El modo locrio no se puede categorizar desde la perspectiva de Persichetti, ya que la tónica como tríada tiene una cualidad disminuida; por tanto, al evitarse el acorde de tónica, se destruye la identidad del modo.

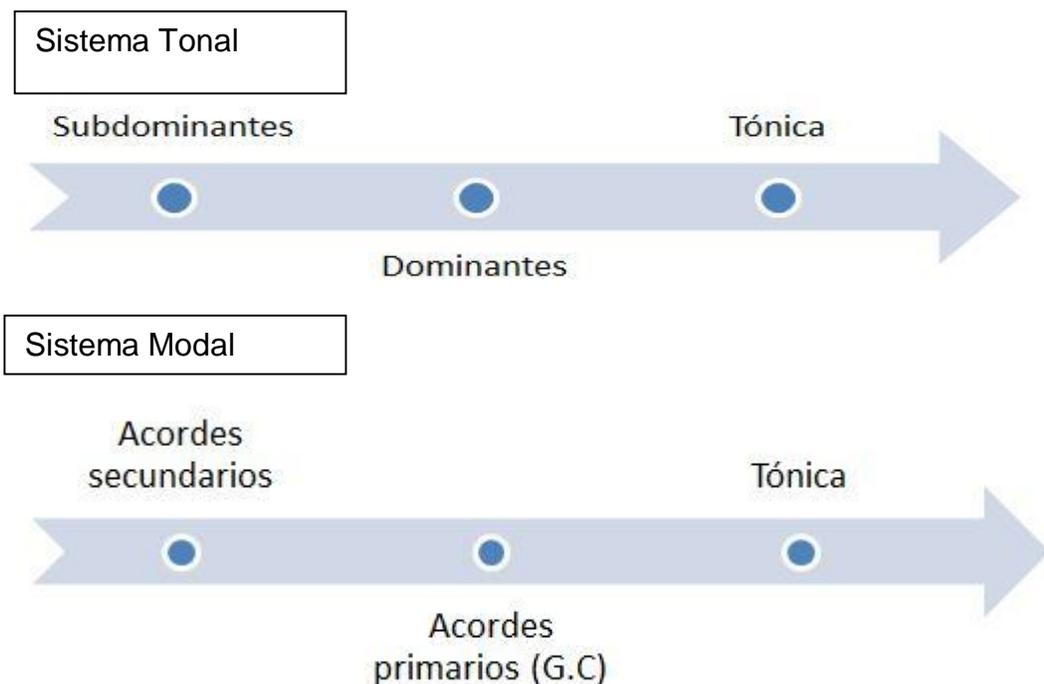
En la siguiente tabla, se puede hallar una comparación entre los modos y sus grados primarios (Bordes en recuadro), secundarios y el acorde por evitar (Sombreado).

Tabla 21: Comparación de los modos y los acordes primarios, secundarios y evitados resultantes

Modo	Grados diatónicos en cada modo						
Lidio	I	II	iii	#IV ^o	V	vi	vii
Mixolidio	I	ii	iii ^o	IV	v	vi	bVII
Dórico	i	ii	bIII	IV	v	vi ^o	bVII
Eólico	i	ii ^o	bIII	iv	v	bVI	bVII
Frigio	i	bII	bIII	iv	v ^o	bVI	bvii

Por último y habida cuenta de toda la sistematización modal de Persichetti , las características de una progresión modal tienen una estrecha relación con la organización entre los acordes primarios y secundarios. Así como el sistema tonal es funcional y está construido por jerarquías, el modal puede tener el mismo principio de organización en donde un acorde secundario se relaciona con un subdominante y los acordes primarios que contengan el grado característico del modo, con la dominante. Esta relación entre el paradigma tonal y el modal se puede visualizar en el siguiente diagrama:

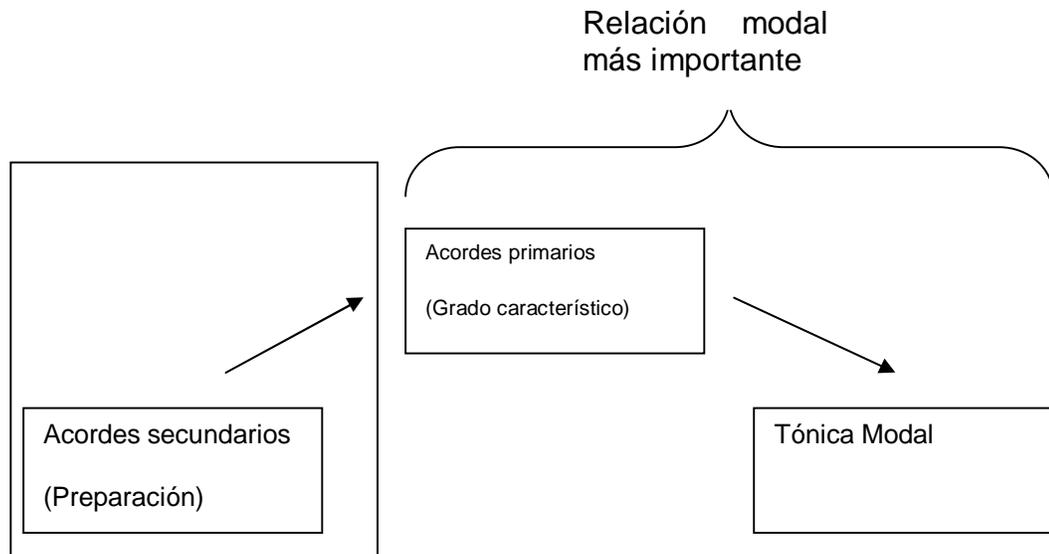
Ilustración 91: Relación entre el paradigma tonal y modal



De esta manera, un acorde secundario sirve como preparación a un acorde primario que contenga el grado característico y, por último, podrá resolver sobre la tónica modal, la vieja *finalis*. Pero también es posible que sólo dos acordes

primarios (Un acorde que contenga el grado característico y la tónica modal) puedan definir claramente una relación modal así como una dominante y una tónica pueden definir claramente un sistema tonal¹⁹⁵.

Ilustración 92: Relación en una progresión modal



2.2.5.2 Ejemplos de la armonía modal en el Impresionismo

Fragmentos de armonía modal. En el impresionismo, no es frecuente el uso de un sistema musical puro ya que es complementado por medio del uso del cromatismo. Sin embargo, se pueden observar algunos pasajes cortos donde prevalece el uso de colecciones de sonidos basadas en los modos medievales. En el primer movimiento del cuarteto de cuerda de Debussy, la armonía se organiza a partir del principio modal de las relaciones primarias expuesto por Persichetti. En el ejemplo siguiente, escrito en el modo de G frigio, la relación entre los acordes

¹⁹⁵ La relación entre V-I, define claramente una relación tonal cuando la dominante contiene el tritono de la tonalidad, en este caso específico V7. Esta relación (V-I), sin el tritono podría interpretarse también como IV-I, creando de esta manera una dicotomía en su interpretación funcional.

primarios, tónica modal (i) y acorde característico ($v^{\circ}_{6/5}$), es suficiente para determinar un lenguaje netamente modal.

Ilustración 93: Armonía modal en el primer movimiento del cuarteto de cuerda de Debussy (C.1-2)

The image shows a musical score for the first movement of Debussy's String Quartet, measures 1-2. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music features a modal texture with specific chordal structures. Below the staves, the harmonic analysis for G Frigian mode is provided:

G frigio: i vø6/5 i6/5 vø6/5 i vø6/5 i i6/5

T---P-----T-----P-----T---P---T---P

Intercambio modal: Según Persichetti, cuando una melodía fluctúa entre otros modos manteniendo la misma tónica, ello se considera intercambio modal. Esto se ve en el segundo tema de la Catedral Sumergida ya tan traída a cuento antes, donde el centro modal (Do) se mantiene mientras la estructura de la escala se

transforma desde un jónico hacia un mixolidio. Esto se logra por medio del uso del acorde característico en el modo mixolidio (Gm7 que determina la nueva dirección modal).

Ilustración 94: Intercambio modal en la Catedral Sumergida de Debussy (C.34-40)

The image displays two systems of musical notation for Debussy's 'The Cathedral Underwater' (C.34-40). The top system, labeled 'Do Jónico', shows a sequence of chords in a Dorian mode. The bottom system, labeled 'Do Mixolidio', shows a sequence of chords in a Mixolydian mode. A specific chord in the bottom system is highlighted with a box and labeled 'Acorde Primario (Grado característico b7)'. Below the bottom system, an arrow points to the right, indicating the direction of the modal shift.

Alteraciones cromáticas: Desde la perspectiva de Ulehla, en el impresionismo un modo se complementa con otro tipo de relaciones cromáticas con el fin de evitar

que la monotonía sonora gravite con el uso de una única escala. Un ejemplo de lo anterior sucede en la Sonata para Violín y Piano de Debussy, donde la melodía se mantiene en un sol eólico mientras que la armonía es complementada por medio de la búsqueda cromática que se observa en el intercambio modal con el modo dórico (se cambia el Eb por el E y se altera el sexto grado mayor (bVI) por su cambio a menor (bvi), convirtiendo este último en un mediente cromático inferior bemol. Es importante agregar la relación tonal que sucede entre los compases 9-10, con una nueva alteración de la estructura del modo eólico.

Ilustración 95: Alteraciones cromáticas sobre un sistema modal en la Sonata para Violín y Piano de Debussy (C.1-14)

Allegro Vivo Melodía en Sol Eolico...

Gm: i IV i IV

Relación Dórica

bvi V9 i IV

Mediante cromática
Inferior bemol Relación tonal Relación Dórica

Superposición de otros sistemas con el modal: En *Le vent dans la plaine*, del primer libro de los preludios de Debussy, se observan tres planos sonoros que se complementan en la búsqueda pictórica de Debussy. El primer plano no es modal sino una técnica complementaria a la melodía, como es la parafonía que se mueve de manera ascendente y cromática. Mientras esto sucede, un segundo plano realiza una figuración constante de seisillos que se organiza en relación con el modo de Bb frigio. El tercer plano mantiene la unidad sonora del modo por medio de un pedal que se mantiene hasta el final de la obra. Éste es un claro ejemplo de

que un modo se puede complementar con otro tipo de técnicas y sistemas sonoros.

Ilustración 96: Superposición de una parafonía cromática dentro de un contexto modal en *Le vent dans la plaine* (Ultimos seis compases)

The musical score consists of three staves. The top staff (1er. Plano) is labeled 'Parafonía Cromática (Triada Mayor)' and contains a triplet of eighth notes. The middle staff (2do. Plano) is labeled 'Ostinato sobre Bb Frigio' and features a continuous sixteenth-note pattern. The bottom staff (3er. Plano) is labeled 'Pedal en Bb' and has a sustained bass note. The key signature is B-flat major and the time signature is 4/4.

Ambigüedad modal: A pesar de que las relaciones primarias entre los acordes modales permiten establecer una tónica, a veces una sucesión de dos acordes modales puede tener una doble interpretación. Esto sucede en la Gimnopedía No.1 de Satie (Ilustración 97), donde el movimiento armónico entre G_{Maj7} y D_{Maj7} , establece, tanto una relación dentro del modo G lidio (I_7-V_7) como en el jónico (IV_7-I_7). Esto se debe a la relación plagal entre los acordes y a la uniformidad de los acordes, al tener la misma estructura (7M). La ambigüedad modal es resuelta mediante dos aspectos importantes: El primero y más determinante, el contorno de la melodía en la primera frase, donde es evidente el reposo hacia el grado

plagal (quinto grado) dentro de un D jónico. El segundo aspecto es la cadencia final de la obra que, aunque termina en un modo de D eólico (v-i), aún permite notar la unidad de la tónica modal Re.

Ilustración 97: Ambigüedad modal en la *Gimnopedía* No.1 de Satie (C.18)

Lent et douloureux

GMaj7 DMaj7...

Melodía en D Jónico

G Ligio?:	I7	V7	I7	V7
D Jónico?:	IV7	I7	IV7	I7

Ambigüedad Modal

2.2.6 La Armonía en la pentafonía

2.2.6.1 Aproximaciones históricas

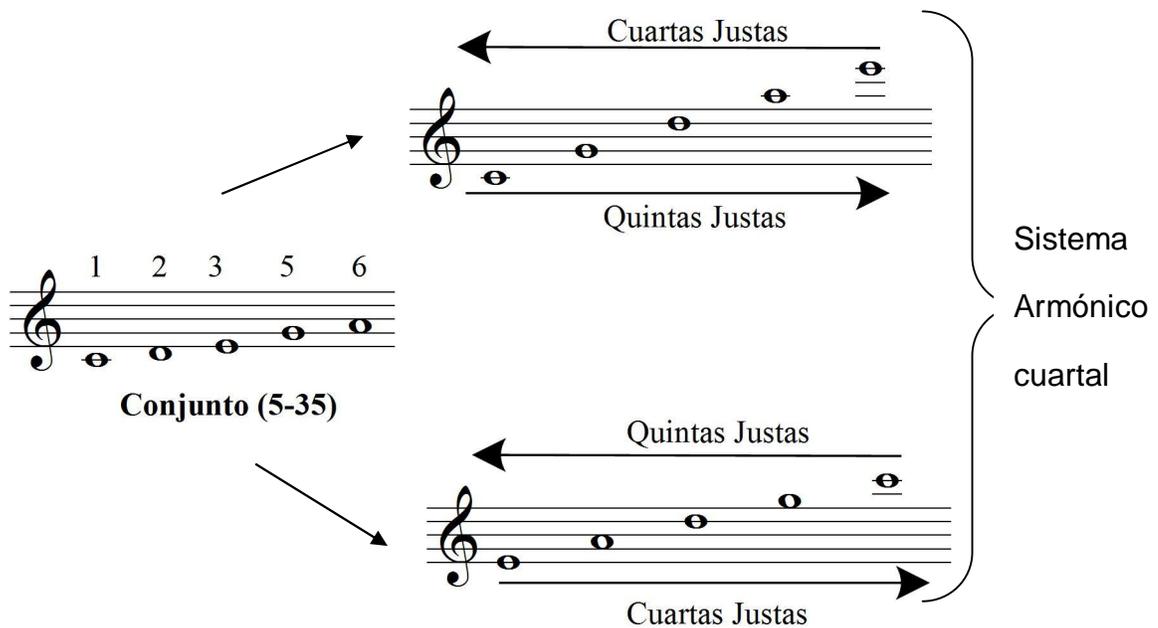
Hay dos perspectivas en el uso de la armonía dentro de un contexto melódico pentáfono. El primero es la utilización de un sistema puramente pentáfono donde melodía y armonía utilizan los mismos conjuntos escalares. La segunda perspectiva es el uso de una armonía complementaria (usualmente diatónica) sobre la escala pentáfona, siendo este sistema híbrido por la superposición de sistemas musicales.

Sistema puramente pentáfono. Aunque varios teóricos como Persichetti y Ulehla predicán que el uso de un sistema puro basado únicamente en una colección de sonidos es monótono, se pueden observar ejemplos musicales en el impresionismo que mantienen la misma atmósfera sonora por medio de la unidad

escalar. Un sistema puramente pentáfono tiene esta característica de unidad sonora al utilizar la escala de cinco sonidos en una relación horizontal (melodía) y también vertical (acordes).

Lo interesante del uso de un sistema puramente pentáfono es el tipo de relaciones verticales que se pueden encontrar. Teniendo en cuenta que la escala pentáfono pertenece a un conjunto de cinco sonidos (5-35), se observa que la naturaleza parte de la superposición simétrica, tanto de cuartas justas como de su inversión.

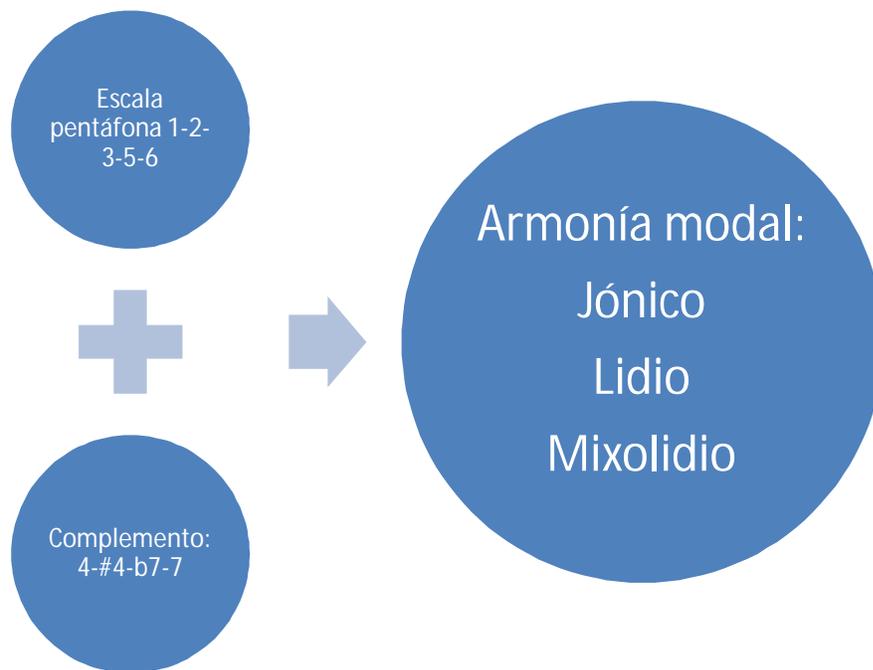
Ilustración 98: Relación de la escala pentáfono con el sistema cuartal



Por lo tanto y teniendo en cuenta la naturaleza de la escala y sus relaciones interválicas, el tipo de armonía predominante dentro de un sistema pentáfono puro es el cuartal.

Sistema híbrido: Al superponer un conjunto escalar de sonidos sobre otro que le sirve como complemento armónico, estaríamos hablando de un sistema híbrido. Es el caso de la escala pentáfona, que puede ser complementada por otros tipo de conjuntos escalares, por ejemplo, diatónicas. Al ser la escala pentáfona un subconjunto de una escala diatónica (o escala diatónica sin semitonos), observamos que los grados cuarto y el séptimo pueden ser complemento sonoro para establecer un armonía triádica, principio fundamental del sistema diatónico. Esto se puede ver en el siguiente gráfico:

Ilustración 99: El Sistema pentáfono y su complemento en los modos



Los grados cuarto y séptimo, si se tomaran como complementos de la escala pentáfona mayor, no producirían disonancia alguna ya que contendrían los mismos grados que los modos modales mayores: jónico, lidio y mixolidio.

Tabla 22: Relación entre la escala pentáfona mayor y los grados complementarios de las escalas modales

Pentáfona mayor	1	2	3		5	6	
Jónico	1	2	3	4	5	6	7
Lidio	1	2	3	#4	5	6	7
Mixolidio	1	2	3	4	5	6	b7

Este mismo principio (Ver tabla 23) se puede aplicar a la escala pentáfona menor (1,b3,4,5,b7), en donde el complemento de la escala diatónica estaría en los grados segundo y sexto:

Tabla 23: Relación entre la escala pentáfona menor y los grados complementarios de las escalas modales

Pentáfona menor	1		b3	4	5		b7
Dórico	1	2	b3	4	5	6	b7
Eólico	1	2	b3	4	5	b6	b7
Frigio	1	b2	b3	4	5	b6	b7

Como conclusión, la forma de armonizar una escala pentáfona se puede dar por medio de un sistema diatónico que contiene los sonidos pentafónicos y agrega los

colores característicos de los modos. De esta manera una escala pentáfona mayor puede ser armonizada por un sistema modal jónico, lidio y mixolidio (Ilustración 100). Siguiendo este principio una escala pentáfona mayor puede ser armonizada por un sistema modal eólico, frigio y dórico (Ilustración 101).

Ilustración 100: Modos que sirven para armonizar una escala pentáfona mayor

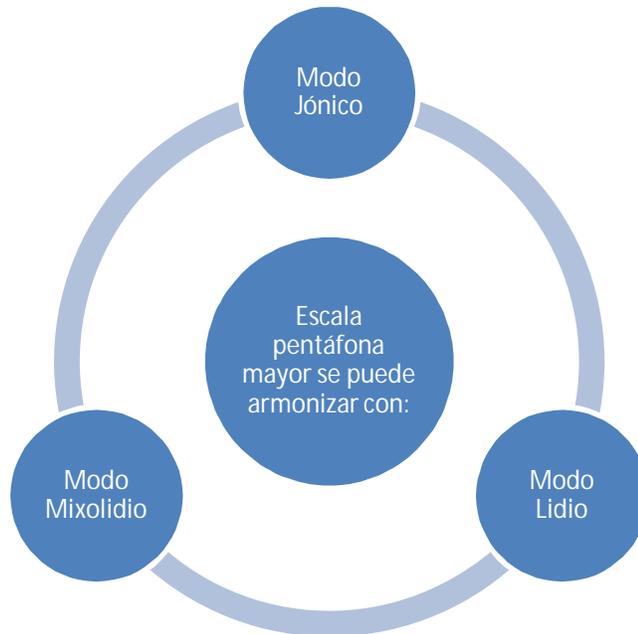
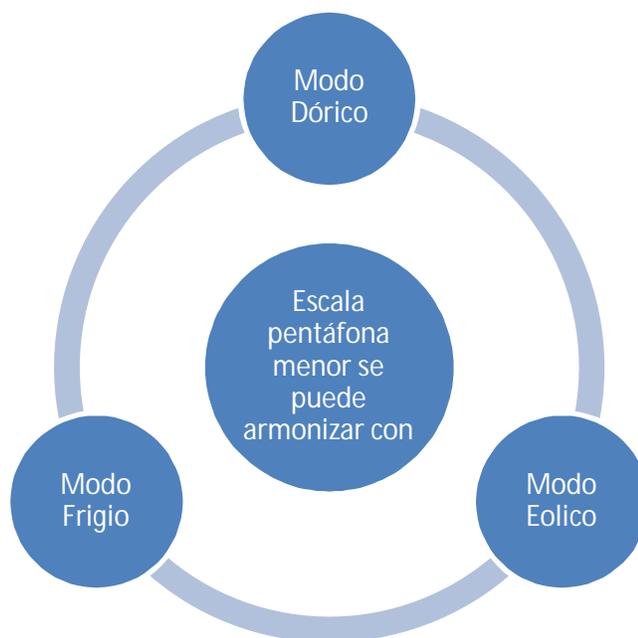


Ilustración 101: Modos que sirven para armonizar una escala pentáfona menor



2.2.6.2 Ejemplos de la armonía en la pentafonía durante el impresionismo:

Teniendo en cuenta las dos perspectivas expuestas sobre la armonía en la pentafonía, se mostrarán algunos ejemplos de sus usos dentro del estilo impresionista:

Sistema puramente pentáfono: En *Jeux d'eau* (Ilustración 102) del compositor Maurice Ravel, se observa un fragmento (c. 15-18) donde utiliza la pentafonía tanto en la melodía como en el acompañamiento armónico. La Melodía está organizada sobre una colección de sonidos 5-35, perteneciente a una escala pentáfona menor en relación con el C#. La mano derecha realiza el acompañamiento por medio de figuraciones en "arabescos" sobre un acorde triádico donde se omite la tercera, quedando únicamente un intervalo de quinta justa.

Ilustración 102: Sistema puramente pentáfono en *Jeux d'eau* de Ravel (C.15-16)

Colección de sonidos 5-35 Acorde por quintas (Omisión tercera)

C# menor pentáfono

Otro ejemplo donde se utiliza un sistema puramente pentáfono se encuentra en *Pagodes* (*Estampes*). Allí la melodía gira en torno a B pentáfono mayor, mientras la armonía es figurada en tresillos de manera descendente y ascendente por medio de una parafonía de 4j y 5j. La sumatoria de este acompañamiento tiene relación con un conjunto tetracordal (4-23) que, a la vez, es un subconjunto de la escala pentáfona (5-35). En síntesis, la sumatoria de esta colección de sonidos (4-23,) no es más que la representación armónica de un acorde cuartal consonante (Organizado por 4J) de cuatro factores.

Ilustración 103: Sistema puramente pentáfono en *Pagodes* (*Estampes*) de Debussy (C.27-28) y su colección de sonidos (4-23)

Colección 4-23 Acorde cuartal

Armonía: Colección tetracordal (subconjunto pentáfono)

Melodía en B mayor pentáfona

En los dos ejemplos anteriores, se observa que la armonía basada en un sistema pentáfono es minimalista en su contenido, ya que una sola colección de sonidos sirve para realizar un acompañamiento armónico sobre la melodía. Por esta razón, es usual que una melodía pentáfona se armonice con otro tipo de conjunto de sonidos que la complemente para evitar así la monotonía.

Sistema híbrido: En *La fille aux cheveux de lin* (la niña de los cabellos de lino), Debussy utiliza otra forma de realizar los acompañamiento armónicos de una melodía pentáfona y su recurso principal es la búsqueda armónica en los modos medievales. En el fragmento del ejemplo 104, entre los compases 8 y 10, la melodía aparece armonizada en la segunda ocasión, en contraste con los compases 1-2 donde esta misma línea melódica pentáfona se presenta como un canto monódico y sin acompañamiento. Esta armonización se construye a partir de bloques de acordes de séptima en tercera inversión, donde la séptima del

acorde se encuentra en el bajo. Lo interesante es que utiliza alteraciones pertenecientes al complemento de la escala pentáfona menor como lo es el Fb (b2), que es el grado característico del modo frigio, y el C (6), que es el grado característico del modo dórico dentro de la pentatónica menor de Eb. Otro aspecto interesante sobre la armonización sucede entre los compases 3 y 5; allí se utiliza una escala eólica y el compás seis, donde se realiza una armonización basada en una relación tonal V7-I dentro de Ebm como cadencia auténtica con tercera de picardos.

Ilustración 104: Sistema pentáfono híbrido en *La fille aux cheveux de lin* de Debussy (C.1-11)

Tema (Textura monofónica)

Eb Pentáfono Armonización sobre la escala de Ebm natural (modo eolico)

Tercera de picardía Reiteración del tema: (Textura homofónica)

V- I Complemento: Frigio Dórico Frigio Dórico
Relación tonal

En síntesis y teniendo en cuenta las alteraciones utilizadas en este fragmento, en el siguiente cuadro se puede observar el tipo de sonidos utilizados, las escalas y, por último, la clasificación del conjunto de sonidos (P.C)

Tabla 24: *La fille aux cheveux de lin* de Debussy, la relación entre la escala pentáfona y sus complementos tonales y modales

Compases	Complemento tonal		Escala pentáfona					Complemento modal				Escala	P.C
	7	3	1	b3	4	5	b7	b2	2	b6	6		
	D	G	Eb	Gb	Ab	Bb	Db	Fb	F	Cb	C		
1-2			■	■		■	■					Tetracordio (pentatónico)	4-26
3-5			■	■	■	■	■		■	■		Modo eólico	7-35
6-7	■	■	■		■	■			■			Menor melódica (cadencia I)	7-35
8-9			■	■		■	■	■			■	Fluctuación Dórico-Frigio	7-35

2.2.7 Pedales

En el diccionario de la música de Harvard¹⁹⁶, pedal (punto pedal) significa mantener una nota, normalmente en el bajo, sonando mientras que la armonía cambia en las otras partes. Desde una perspectiva armónica, uno de los aspectos más relevantes es que el pedal es un recurso natural para la búsqueda de disonancia, según como la nota mantenida se relacione con la combinación de

¹⁹⁶ APEL, Willi. Harvard Dictionary of Music. 1971. Pág. 562.

acordes. El pedal tiene origen desde la música oriental primitiva hasta las formas más primitivas de polifonía en la música occidental como lo es el *organum* del siglo XII (*Ars Antiqua*). Esto se puede observar en la conocida obra de Perotin *Viderunt Omnes* (Ilustración 105), donde el *Organum Cuadruplum*¹⁹⁷ mantiene una voz pedal (cantus firmus) en el tenor por medio de notas largas mientras las demás voces se mueven de manera melismática y homorrítmica.

Ilustración 105: pedal en *Viderunt Omnes* de Perotin¹⁹⁸

Viderunt Pérotin
MCHC

The musical score for 'Viderunt' by Pérotin is presented in two systems. The first system contains measures 2 and 4, and the second system contains measures 6 through 9. The score is written for four voices: Quadruplum (top), Triplum, Duplum, and Tenor* (bottom). The Tenor part is the cantus firmus, consisting of long, sustained notes. The other three parts are polyphonic, with the Quadruplum being the highest and the Duplum the lowest. The score is marked with 'Vi-' and 'Vi' in the Tenor part, indicating the use of a lute or similar instrument for the cantus firmus.

Durante el Barroco, el pedal tiene una nueva connotación desde la práctica y el desarrollo de la música para órgano, también denominada “Pedal de órgano”. Esto

¹⁹⁷ Composición perteneciente al *organum* escrita en cuatro voces donde, a partir de la voz del tenor (cantus firmus) se superponen las demás voces (Duplum, triplum y quadruplum).

¹⁹⁸ Ejemplo extraído de IMSLP. Disponible en: [http://imslp.org/wiki/Viderunt_omnes_\(P%C3%A9rotin\)](http://imslp.org/wiki/Viderunt_omnes_(P%C3%A9rotin))

se observa en la música de Frescobaldi, Buxtehude y Bach, quienes desarrollaron el uso del pedal como un recurso de la relación entre disonancia - consonancia.

Ejemplos del uso del pedal en el Impresionismo:

Punto de referencia para la organización de los sonidos. En *Voiles* de Debussy, el uso del pedal está subordinado a la búsqueda central de un sonido “tónico” dentro de una colección hexatónica de tonos enteros. Teniendo en cuenta que esta escala no tiene una centricidad definida por su naturaleza de simetría (igual subdivisión de la octava) y la ausencia de semitonos entre sus partes, una forma de organizar los sonidos de manera jerárquica ante una atmósfera completamente ambigua es el uso del pedal. Teniendo en cuenta que el conjunto de sonidos [Bb,C,D,E,F#,G#], utilizado por Debussy en *Voiles* no tiene una tónica definida, el pedal es una forma de representar, no solamente el centro de actividad de la escala, sino también la forma en que los sonidos de la escala se organizan en relación con ella. Por lo tanto, el Bb (pedal) cumple la función de “tónica” dentro de esta composición (ver ilustración 61)

3. ASPECTOS DEL LENGUAJE ARMÓNICO Y MELÓDICO IMPRESIONISTA EN GUILLERMO URIBE HOLGUÍN

3.1 Aspectos melódicos

3.1.1 Usos de la pentafonía

Utilizadas en el impresionismo de manera sistemática, las escalas pentáfonas son un recurso de composición para GUH. Algunos casos se pueden observar en los siguientes ejemplos:

1. Como fragmento melódico: La línea melódica del trozo No. 20 (Op. 32 No. 14), contiene sonidos pertenecientes a un conjunto donde predomina la sonoridad pentáfona. Si tenemos como referencia la tonalidad de Fa mayor, la melodía contiene las notas de una escala pentáfona mayor (F-G-A-C-D) o colección de sonidos 5-35. A pesar de contener un grado que no hace parte de esta escala, el Bb es un sonido de paso dentro una sonoridad predominantemente pentáfona.

Ilustración 106: Melodía del trozo 20 (C. 1-3)

Alegre ♩ = 66

Escala pentáfona sobre Fa

2. Evocación de temas indígenas. Una de las temáticas exploradas por GUH es la del indigenismo como insumo creativo en sus obras. Esto se puede observar principalmente en la ópera *Furatena*¹⁹⁹ Op.76, una de las obras pilares del compositor, y *Ceremonia Indígena* (1955), una pieza orquestal de características programáticas donde describe escenas indígenas de la región andina colombiana. En el primer movimiento de esta obra (*Himno a Zuá*), Uribe Holguín compuso una línea melódica pentáfona de do, en la cual el fagot (compás 5) interpreta dos semifrases que dan como resultado una frase basada en el modelo clásico de pregunta y respuesta.

Ilustración 107: Escala pentáfona en Himno a Zua (C.5-8)



3. Melodía dentro de una sección temática. En la séptima sinfonía, GUH recurre al uso de la escala pentáfona como elemento de construcción temática. Lo interesante de este fragmento es observar cómo el compositor utiliza dos características similares, en cuanto al tratamiento de la pentafonía a las observables en Debussy. La primera característica es la que define Jeremy Day O'Connell²⁰⁰ como los conjuntos infra-pentáfonos; en este caso específico, las colecciones tetracordales. En el fragmento observado de la séptima sinfonía (c.1-8), el tema se construye a partir de conjuntos tetrafónicos (4-23) que no son más que una síntesis o subconjunto típico de la escala pentáfona. La segunda característica que se observa en este fragmento musical, a la cual hace referencia David Kopp²⁰¹

¹⁹⁹ Leyenda perteneciente a los relatos precolombinos de los indios Muzos (Boyaca).

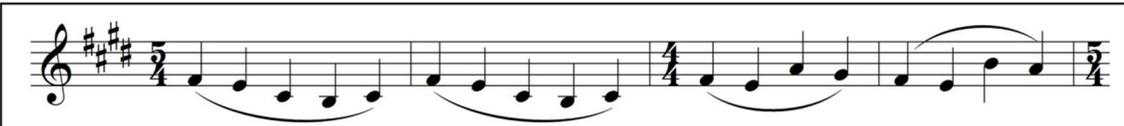
²⁰⁰ Ver capítulo 2.2.1.4.1 en el marco Teórico de este documento.

²⁰¹ Ver capítulo 2.2.1.4.2 en el marco Teórico de este documento.

en la música de Debussy, es sobre las relaciones tonales que se encuentran en la pentafonía. A pesar de que este fragmento tiene la armadura de Mi mayor, las relaciones entre las escalas pentáfonas y su sumatoria (E,F# y B Pentáfono) da como resultado una escala diatónica en B Mayor (Ver ilustración 109) siendo ésta el centro tonal del fragmento. Desde esta perspectiva (Ilustración 108), y habida cuenta de la funcionalidad, el primer conjunto (C. 1-4) se desarrolla en la subdominante; el segundo (C.5-6), sobre la dominante y el tercero, (C.7-8) sobre la tónica.

Ilustración 108: Diferentes conjuntos infra-pentáfonos en la séptima Sinfonía (C.1-8)

Tetrafonía 4-23 (E Pentáfono)



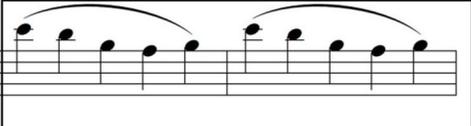
IV

Tetrafonía 4-23 (F#pentáfono)



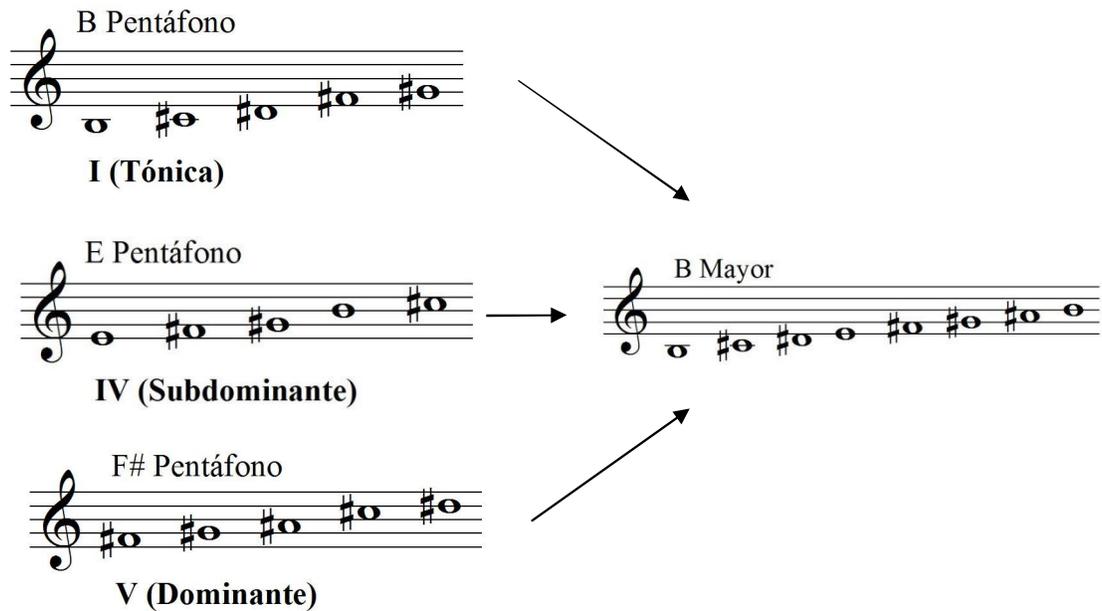
V

Tetrafonía 4-23 (B pentáfono)



I

Ilustración 109: Sumatoria de los conjuntos infra-pentáfonos en la Séptima Sinfonía y su síntesis en el diatonicismo



Sistema híbrido pentafónico: Desde la perspectiva de Persichetti, la pentafonía como un sistema puro tanto, en el material melódico como el armónico, debe complementarse por medio de un sistema armónico derivado, para evitar la monotonía y enriquecer sonoramente el acompañamiento. Esto se puede observar en la Décima sinfonía Op. 112 (tercer compás del numeral cinco), en donde el discurso propuesto por GUH es organizado por medio del contraste sonoro. La primera frase es tomada por el clarinete y la flauta utilizando un conjunto predominantemente pentáfono (El mí es una nota de paso dentro de la escala). Después, y en manera de respuesta, el arpa y el oboe realizan un parafonía basado en un sistema cromático en donde la tónica F (I) se mueve en movimiento paralelo hacia el acorde napolitano Gb (bII). Este uso divergente entre el sistema pentáfono y la parafonía cromática, complementa una frase pregunta-respuesta, la cual es reiterada posteriormente:

Ilustración 110: Sistema híbrido pentáfono en la Décima Sinfonía Op. 112 (C.3 #5)

Primera frase
F Pentáfono (5-23)

Pentafonía
Fl.
Cl.

Parafonía
Ob.
Arpa

Segunda frase
Cl.

Acordes 6/4
bII I bII I I

bII I bII I vi

Otra manera de combinar la pentafonía con otro sistema es mediante el uso del diatónico. En la décima sinfonía (Ver Ilustración 111), la melodía que está instrumentada en las cuerdas pertenece a un contexto puramente diatónico dentro de la tonalidad de Db. Como respuesta, GUH utiliza la escala pentáfono de Db y posteriormente usa un tetracordio (4-23), subconjunto de la escala pentáfono de Eb, siendo éste un elemento contrastante con la sección de cuerdas. Como resultado de lo anterior, tenemos un sistema híbrido donde la pentafonía se complementa con un sistema diatónico mayor.

Ilustración 111: La pentafonía y la superposición de un sistema diatónico en la Décima Sinfonía

The musical score is divided into two systems. The first system features three staves: the top staff for woodwinds (Ob., Cl., Fgt.), the middle for strings (Cuerdas), and the bottom for piano accompaniment. The woodwinds play a **D^b Pentáfono (5-23)**, a pentatonic scale in 3/4 time. The strings play chords in 4/4 time, with Roman numerals **ii**, **IV7**, and **vi** indicated below. The piano part includes a **Tetracorio basado en E^b Pentáfono (4-23)**, a tetrachord in 2/4 time, with a **6** (sexta) and **3** (tercera) indicated above the notes.

3.1.2 Escalas Modales

Los modos *eclesiásticos* y sus diversos usos por los compositores impresionistas, no fueron ajenos como recurso de composición dentro del repertorio creado por GUH. La musicóloga colombiana Eliana Duque, en su publicación “Guillermo

Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular”, describe el uso de la modalidad por parte de GUH en el siguiente enunciado: “Ocasionalmente, el compositor utiliza melodías de sabor modal, resultado de su contacto con las tendencias modales del siglo XX y el canto gregoriano”²⁰². Según lo anterior, el uso de las escalas modales es evidente tal como se puede observar en los siguientes casos:

1. Modalidad dentro de una textura monofónica: De alguna manera, GUH evoca el canto llano del Medioevo usado por los compositores impresionistas. Éste es el caso del trozo 17 (Op. 32 No. 11) ²⁰³, un claro ejemplo de evocación recitada de una melodía en canto llano. Como es evidente en la ilustración 112, los siete primeros compases de este trozo contienen una monodia con características modales en donde la nota nuclear es el La, que actúa como eje modal (*finalis*) y el Mi como nota recitada o tenor. Teniendo como alteración el Sib, el modo recurrente en este fragmento es el La Frigio, organizado en tres frases cantables separadas por silencios, con lo que da como resultado el siguiente esquema: Auténtico-Plagal-Auténtico:

Ilustración 112: Monodia en el trozo 17 (C.1-10)

²⁰² DUQUE, Ellie Anne. Guillermo Uribe Holguín y sus “300 trozos en el sentimiento popular”. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Consultado (07.12.2012). Disponible en: <http://facartes.unal.edu.co/compositores/index.html>

²⁰³ Este ejemplo es referido por Ellie Anne Duque en su libro “Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular”.

3.1.3 Escalas Hexatónicas

Aunque las escalas hexatónicas, principalmente la escala de tonos enteros, hacen parte del estilo impresionista, GUH no las utiliza de manera sistemática como un fenómeno melódico. Algunos fragmentos que delinear este tipo de escala se puede observar en los siguientes ejemplos:

En el primer Ballet Criollo Op. 78 No.1, GUH utiliza una escala de tonos enteros en un breve fragmento que interpreta el Violín Solista (C. 12-17). En la ilustración 114, se evidencia una escala incompleta de tonos enteros (WT0)²⁰⁴, en la que utiliza los sonidos C-D-E-F#-Bb. Esta melodía contrasta con el tema Andino escrito en Aire de Torbellino que aparece en los primeros compases del ballet.

Ilustración 114: Fragmento melódico del primer Ballet Criollo (C.12-17)

Solo de violín

Fragmento basado en Escala de tonos enteros (WT0)



²⁰⁴ Según clasificación de Roig-Francolí.

3.2 Aspectos Armónicos

3.2.1 Estructuras

3.2.1.1 Acordes formados por terceras

Como herencia del sistema occidental y consecuencia del proceso de colonización, los compositores latinoamericanos, y en este caso específico GUH, utilizaron armonías primordialmente basadas en el sistema triádico contenido en las escalas diatónicas. En otras palabras, la mayoría de la obra de GUH pertenece a esta jerarquía estructural perteneciente a la herencia de la práctica común. Ahora bien, la expansión del sistema triádico y su representación en la serie de armónicos se utilizaron en la música de GUH principalmente por medio del uso de acordes pluscuamtriádicos y los acordes formados por la escala de tonos enteros.

3.2.1.1.1 Acordes pluscuamtriádicos Diatónicos

GUH Utiliza los acordes pluscuamtriádicos desde dos perspectivas. La primera es el uso exclusivo del sistema diatónico para la formación de estos acordes, en donde la alteración cromática no hace parte de la armonía. La segunda perspectiva es el uso de las alteraciones cromáticas dentro del sistema diatónico, siendo éste alterado.

Un ejemplo muy interesante del uso de los acordes pluscuamtriádicos sucede en la obra *nupcia*²⁰⁵, original para mezzosoprano y piano. Aquí se evidencia la conexión que hay entre el texto y la música, donde GUH utiliza acordes que producen color para los fines dramáticos de la obra.

²⁰⁵ Canción original para voz y piano basada en textos de Jose Asunción Silva y compuesta en 1961. No tiene Opus dentro del catálogo elaborado por Ellie Anne Duque.

La frase introductoria (compás 1-2) realiza una secuencia de dos acorde tétradas que parten del IV₇ hacia el ii₇; además, la armonía se sustenta sobre un pedal de tónica. Esta exploración da como resultado la búsqueda de color en la cual se fundamenta el impresionismo, donde el soporte armónico realizado por el pedal en Ab y la combinación de acordes de séptima crean un ambiente cálido relacionado con la temática nupcial de esta obra. En el compás 3, un acorde de ii, que incluye la séptima, novena y undécima a partir de una superposición de terceras, ésta delineado de manera sutil por la voz. El cuarto compás contiene el acorde de tónica que incluye la sexta.

Ilustración 115: Acordes Pluscuamtriádicos en Nupcial (C.1-4)

Andante Maestoso

Mezzo-Soprano

Piano

Ab: IV₇/Pedal I ii₇/Pedal I ii_{7,9,11} Iadd₆

Esta exploración de la sonoridad de acordes pluscuamtriádicos diatónicos que realiza en *nupcial*, se repite en la composición *Hay un instante en el crepúsculo*²⁰⁶, para mezzosoprano y piano. La constante exploración sonora que realiza esta

²⁰⁶ Canción para voz y piano compuesta en 1947 que incluye los textos del reconocido poeta Guillermo Valencia (1873-1943).

obra y el tratamiento son similares a los vistos en *Nupcial* y se evidencian las siguientes características (Ver ejemplo 140):

- Empieza con una frase introductoria interpretada en el piano (compás 1), que usa la tónica con séptima que se expande creando un ambiente estático que espera la entrada de la voz.
- Cuando entra el texto, realiza una progresión de acordes de séptima en los que se incluyen el vi_7 , V_7 , iii_7 , ii_7 , vii_7 . Estos grados armónicos son diatónicos con la tonalidad (G), pero no tiene una clara dirección armónica hacia ella. Esto se debe a que muchos movimientos en el bajo se realizan por segundas.
- El quinto compás contiene un acorde pluscuamtriádico que incluye varios colores como la novena, undécima y décimotercera; este acorde exhibe correspondencia con el texto (palabra intensidad).
- En relación con el punto anterior, los acordes pluscuamtriádicos y sus usos en la música en los que se incluye letra, hay una estrecha relación con el significado (texto) y el significante (acorde, para el caso). Esto se puede evidenciar en varios puntos climáticos melódicos como el último pulso del compás 4, donde la nota mi interpretada por la voz es acompañado con una sonoridad característica del impresionismo francés²⁰⁷ que es el acorde disminuido con séptima menor que, al mismo tiempo, tiene relación con la expresión textual “brilla más”.

Ilustración 116: Acordes Pluscuamtriádicos en *Hay un Instante en el Crepúsculo* (C.1-5)

²⁰⁷ El acorde popularmente llamado *semidisminuido* es un color característico en la música de Debussy. Esto se puede observar en el primer acorde del *preludio para la siesta de un fauno*. Otra particularidad es que el acorde semidisminuido hace parte de la estructura de un acorde Dominante con novena (V_9), siendo este último una sonoridad que se observa bastante en el impresionismo.

Mezzo-Soprano

Piano

Mezzo

Pno.

Hay un ins - tan-teen el cre-pús-cu-lo - en que las co-sas bri-llan más

fu-gaz mo-men-to pal-pi-tan - te

deu naa-mo-ro-sain-ten-si - dad

I7 vi7 iii6/5 vi7 iii7 ii7 ii2 ii7 viiø7

ii7 I7 ii4/3 ii,6,9,11

3.2.1.1.2 Acordes formados a partir de la escala de tonos enteros

El recurso sonoro de la escala de tonos enteros no es ajeno al discurso compositivo de GUH, quien utiliza el sistema armónico de acordes a partir esta colección de sonidos, usualmente dentro del fondo (*background*)²⁰⁸ de una obra. Lo interesante es que ésta se complementa con un pedal, como es característico en varias obras impresionistas. Estos tres elementos, melodía diatónica, acompañamiento armónico en tonos enteros y un soporte armónico tenido (pedal) son usados por GUH de manera sistemática. Sin embargo, se evidencian dos tipos de uso; el primero, un sistema puro donde se mantienen los sonidos del sistema de tonos enteros para la creación de acordes; y el segundo, un sistema híbrido donde superpone, a la escala de tonos enteros, otros sonidos que no

²⁰⁸ Background o plano sonoro del “fondo” se refiere al acompañamiento armónico.

hacen parte de ese conjunto. A continuación, se analizan dos ejemplos que contienen estos sistemas:

1. Sistema puro. En la suite para violín y piano Op. 13 (compás 82), GUH utiliza un sistema armónico puro por medio de los sonidos contenidos en la escala de tonos enteros. Todos los acordes interpretados por el piano realizan un paralelismo cromático descendente de acordes aumentados, siendo estos idiomáticos del impresionismo y consecuentes con el concepto de simetría observado en la escala de tonos enteros (Ver ilustración 117). Lo interesante de este ejemplo es ver la superposición de tres elementos que interactúan como partes de unidad sistemática, organizada a partir de una melodía diatónica mayor de do (7-35), una parafonía a partir de la escala de tonos enteros (6-35), y un pedal que se extiende sobre la dominante de la tonalidad.

Ilustración 117: Sistema armónico construido sobre la escala de tonos enteros en la suite para violín y piano Op. 13 (C.82-83)

The image shows a musical score for Violín and Piano. The Violín part is labeled 'Melodía' and consists of a diatonic major scale starting on C. The Piano part is labeled 'Acompañamiento (escala de tonos enteros)' and consists of a series of augmented chords in the right hand and a pedal point in the left hand. The pedal point is labeled 'Pedal en V' and is a sustained G note.

Sistema híbrido. Así se observa en el primer movimiento de la *Ceremonia Indígena* (op.88) donde las trompetas realizan un acompañamiento de acordes

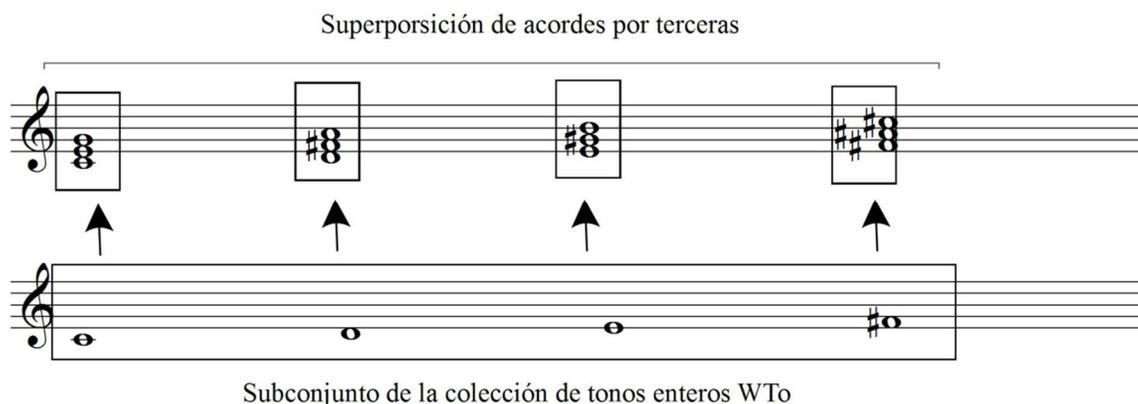
mayores basado en los primeros cuatro sonidos de la escala de tonos enteros Wto²⁰⁹ (Ver ilustración 118). Como resultado se evidencia una parafonía cromática que crea un ambiente aparentemente “ambiguo” desde la perspectiva de la centricidad tonal. Sin embargo, y siendo la parafonía un recurso en el impresionismo donde la centricidad tonal no es relevante, esta progresión de acordes tiene una relación tonal sobre un pedal, en esta caso la tónica. De esta manera, la relación tonal entre I-V observada en las trompetas, se enlazada por medio de la parafonía mencionada anteriormente.

Ilustración 118: Escala de tonos enteros en *Ceremonia Indígena*

The musical score for 'Ceremonia Indígena' illustrates a whole-tone scale. It is divided into two main sections: 'Melodía' and 'Acompañamiento'.
 - **Melodía:** This section includes parts for Oboe and Flauta. The Oboe part shows a melodic line with a chromatic whole-tone scale. The Flauta part also follows this scale with a more rhythmic, eighth-note pattern.
 - **Acompañamiento:** This section includes parts for Trompetas and Vch.+Cbj. The Trompetas part consists of a sequence of major triads: I, V, I, V, I. The Vch.+Cbj part provides a harmonic pedal point, with notes sustained across the measures. A bracket labeled 'Pedal Armónico' spans the bottom of the accompaniment part.

Ilustración 119: Superposición de tríadas mayores dentro de un subconjunto de la escala de tonos enteros observada en *Ceremonia Indígena*

²⁰⁹ Wto, pertenecen a la clasificación que realiza Francoli sobre la escala de tonos enteros formada en relación a Do como sonido de partida.



En el segundo movimiento de *Ceremonia indígena* Op.88 (Danza ritual), se ve otro tipo de sistema híbrido donde superpone una colección de tonos enteros (6-35), dentro de una organización diatónica (Ver ilustración 119). En la ilustración 120 (C.1-6), los fagotes realizan una figuración en ostinato que contiene un subconjunto de la escala de tonos enteros (WT0), donde las notas C-D-F#-G# son suficientes para crear una atmósfera hexáfona. Esto sucede mientras, simultáneamente, el violonchelo realiza un motivo (C.1-2) construido sobre un pentacordio perteneciente a Re frigio (D-Eb-F-G-A). Esta característica de superposición se hace más clara entre los compases 5-6 donde contrabajo, violonchelos, fagotes y cornos, con diferentes planos sonoros dentro de la textura, se basan en una escala de tonos enteros completa, a la vez que el corno inglés interpreta el pentacordio frigio. Lo interesante de este pasaje es observar cómo GUH utiliza la superposición de diferentes colecciones de sonidos (Diatónica-Tonos enteros) en función de buscar sistematizar una atmósfera programática (Danza ritual).

Ilustración 120: Subconjunto perteneciente a la escala de tonos enteros vista en el segundo movimiento de Ceremonia Indígena (C.1-6)

Cornos

Subconjunto perteneciente a la escala de tonos enteros WT0

Fgt.

Vch.

Cbj.

Cor. ing.

Cornos

Escala de tonos enteros (WT 0) por medio de superposición de diferentes planos

3.2.1.2 Estructuras no triádicas

Hace parte de la exploración compositiva del impresionismo francés, la búsqueda de distintas formas de construir acordes con fines de color. Esta exploración no es ajena a GUH, quien utiliza conformaciones de acordes distintos a las de la tradición de la práctica común con las tríadas.

3.2.1.2.1 Acordes formados a partir de cuartas

Las conformaciones de acordes por cuartas o su inversión, las quintas, se pueden evidenciar de distintas formas en la música de GUH. En *vida de un músico colombiano*²¹⁰, Holguín realiza una reflexión respecto a la formación recibida en la academia, que consideraba insuficiente para su oficio de compositor. En forma de protesta a la formación recibida, GUH rompe las reglas de la armonía y contrapunto que le habían enseñado y decide ir en contra de lo aprendido. Él lo describe de la siguiente manera: *“Mis composiciones de esa época, si así pudieran denominarse, eran como una protesta viva contra las prohibiciones de escuela; jamás como entonces he escrito tantas quintas consecutivas ni tantas falsas relaciones cromáticas”*. Lo anterior corrobora que GUH exploró el sistema cuartal antes de recibir su formación como compositor en Francia.

GUH realiza una exploración armónica por medio del uso de acordes consonantes cuartales en el trozo No. 23 (Op. 32 No.17) entre los compases 21-24, donde utiliza conjuntos tetráfonos. Como parte del proceso de composición y la unidad motívica de una obra²¹¹, GUH recurre a la reiteración de grupos de sonidos con las siguientes características añadidas (ver ilustración 121):

- El uso de colecciones cuartales (mano izquierda) se realiza en una disposición cerrada.
- Los acordes cuartales formados contiene 4 factores o elementos.
- La organización del acorde se logra por segundas, como inversión del estado fundamental del acorde a partir de una superposición organizada de cuartas.
- Se considera consonante por mantener una estructura de cuartas justas.

²¹⁰ (URIBE, 2010 págs. 51-52)

²¹¹ Según Ellie Anne Duque, dentro de la clasificación que realiza de los *trozos del sentimiento popular*, las melodías que tiene tendencias motívicas dentro del discurso musical hacen parte de un segundo grupo y son contrarias a las del primer grupo, con características melódicas.

- La suma de los grados de los acordes cuartales forman tetracordios (4-23) que son subconjuntos de la escala pentáfona mayor (5-35). De esta manera la armonía cuartal tiene una estrecha relación con la pentafonía.

Ilustración 121: Armonía cuartal en el trozo No. 23 y su relación con la pentafonía (C.21-24)

The image shows a musical score for Piano in 3/8 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is titled "Colecciones cuartales (4-23)". It consists of two staves. The upper staff contains four measures of music, each with a half note chord and a quarter note melody. The lower staff contains four measures of music, each with a half note chord and a quarter note melody. Below the score, two arrows point to a diagram. The diagram shows a "Acorde Cuartal (4-23)" with "4 factores" (4 factors) in a treble clef. The notes are B-flat, E-flat, A-flat, and D. An arrow points from this chord to a "Escala pentáfona (5-35)" in a treble clef, which consists of the notes B-flat, E-flat, A-flat, D, and G.

Otro ejemplo donde se observa el uso de acordes cuartales consonantes se halla en el segundo movimiento de la décima sinfonía de GUH. Entre los compases 1-4, GUH logra un ambiente cuartal por medio de la figuración de un subconjunto de la escala pentáfona 4-23 (violines I), que contiene los sonidos de un acorde conformado por cuartas justas (B-E-A-D), siendo esta estructura armónica consonante desde la clasificación de armonía cuartal. Este tipo de patrón armónico se repite en varias secciones del segundo movimiento.

Ilustración 122: Colección cuartal en la Décima Sinfonía (C.1-4)

Vivo e animato

Fl.

Arpa
Cor.

Subconjunto pentafónico (4-23) = Acorde cuartal consonante

Cuerdas

Pizz.

En el trozo 34 del sentimiento popular²¹², GUH realiza una exploración interválica de cuartas y quintas justas. Lo interesante es que la suma de estos intervalos, interpretados por diferentes manos, con figuración rítmica cercana al bambuco, crea diversas sonoridades pluscuamtriádicas y no mantiene el orden superpuesto de las conformaciones cuartales. Este tipo de combinación resulta en la conformación de tétradas, más específicamente acordes de séptima en inversión, como la que se observa entre los compases 5-6.

Ilustración 123: Exploración interválica a partir de colecciones cuartales en el trozo 34 (C.1-8)

²¹² Op. 35 No.7 Compuesto en 1929.

Piano

Pno.

Quintas

Cuartas

iii2 ____ vi2 ____ iii2 ____ vi2 ____

Este tipo de práctica de exploración de intervalos realizada por GUH también se observa en el trozo 22²¹³, lo que quiere decir que el compositor utilizaba este recurso de manera sistemática. En esta composición, se mantiene una sonoridad predominantemente cuartal - quintal, en donde los intervalos de tercera son ornamentación de los intervalos de quintas justas. Esto quiere decir que el uso de intervalos consonantes imperfectos (terceras y sextas), son notas de figuración (bordantes) respecto a los intervalos perfectos. Este ejemplo tiene una estrecha relación con el trozo 34 en donde se observan únicamente acordes de séptima. Para visualizar mejor este ejemplo (Ver ilustración 124), las quintas están señaladas en rectángulos mientras que las cuartas en rombos:

²¹³ Op. 32 No. 16, compuesto en 1928.

Ilustración 124: Colecciones por cuartas y quintas en el trozo 22

Chord symbols: $bIII7$, $bIII4/3$, $i6/5$, $bIII7$, $iii7$

En el cuarto movimiento (Boda del Cacique) de *Ceremonia Indígena* (Op.88), GUH utiliza intervalos de cuarta y quinta como material sonoro de un ostinato que se repite de manera cíclica. Desde la perspectiva reposo y tensión interválica, el tritono (cuarta aumentada) entre el C y F#, crea un punto climático de actividad sonora mientras el intervalo E-A y su inversión A-E conservan un estado de pasividad sonora:

Ilustración 125: Exploración interválica en el cuarto Movimiento de *Ceremonia Indígena* (C.1-3)

Allegro Pesante

Tritono

Fagot

pizz.

Violonchelo

Reposo----->Tensión-->Reposo----->Tensión---->Reposo

3.2.1.3 Pedales

Pedal con armonías cromáticas:

En el trozo No. 35 (Op. 35 No.8) se observa con claridad el uso de un pedal (47-62) con una sonoridad resonante como es el intervalo de quinta y la duplicación de la fundamental a distancia de una octava superior. Duque denomina este pedal extendido de armonías cromáticas como un recurso expandido a partir de la Dominante²¹⁴.

Ilustración 126: Pedal sobre la dominante de Em, en el trozo No. 35 (C.47-62)

Em: Pedal sobre dominante...

Pedal Armonías diatónicas:

²¹⁴ DUQUE Op. cit., disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/trozos/2d.htm>

Otro tipo de pedal se puede observar en el trozo 23 (op. 32 No 16), entre los compases 64-68, donde se evidencia un pedal construido a partir de la superposición de quintas justas (F-D-G). Uno de los aspectos más relevantes de este ejemplo es que contiene únicamente material diatónico. Siendo estos cinco compases los últimos de este trozo, el objetivo del compositor es expandir y establecer la tónica y, como recurso GUH, utiliza este pedal que contiene diversas formas de acordes pluscuamtriádicos sobre la tónica.

Ilustración 127: Pedal sobre tónica en el trozo No. 23 (C.64-68)

Muy dulce

Pedal en I

Pedal por medio de figuración:

El ostinato que se observa en el trozo No. 24 (C. 16-20), es una forma de figurar la tónica por medio de la repetición periódica de un motivo en el bajo, diseñado entre el primer grado y el quinto, mientras que la armonía realiza un movimiento ascendente que se extiende hasta el registro agudo del piano buscando progresivamente la tónica.

Ilustración 128: Pedal figurado sobre tónica en el trozo No. 24 (C.16-20)

The image shows a musical score for piano in 3/4 time, key of D major. The right hand plays a melodic line with chords, and the left hand plays a bass line with a pedal point. A bracket under the first four measures of the left hand is labeled 'Pedal en I por medio de figuración'.

Pedal en I por medio de figuración

3.2.2 Relaciones armónicas

3.2.2.1 Parafonía

En la música de GUH se observan los dos tipos de parafonía, tanto diatónica como cromática.

3.2.2.1.1 Diatónica

En el trozo No. 19 de los 300 trozos en el sentimiento popular (C.5-9), la línea melódica está apoyada por medio de una parafonía diatónica dentro del ámbito modal de la eólico. El recurso que utiliza GUH tiene mucha relación con el carácter “sentimental” ya que la melodía gruesa define más claramente el carácter lírico y cantable. La parafonía se organiza a partir del doblaje de la octava más una sexta inferior (triada sin quinta) que se mantiene durante todo el pasaje:

Ilustración 129: Parafonía diatónica vista en el trozo No. 19 (C.5-9)

Parafonía diatónica

Sentimental

La Eolico:

Otra parafonía diatónica, similar al ejemplo anterior, se halla en el trozo No. 20 (C.80-86), donde la melodía gruesa realizada en relación con estructuras triádicas se mantiene de manera homogénea durante este fragmento. Cabe destacar que esta parafonía tocada en la mano derecha tiene dos momentos: El primero, entre los compases 80-82, donde la estructura constante se realiza en relación con acordes en primera inversión o estado basal de tercera, y el segundo, donde la estructura se basa en acordes triádicos en estado de fundamental. A diferencia del trozo No. 19, este fragmento tiene más características tonales a pesar del uso del acorde napolitano en el compás 80:

Ilustración 130: Parafonía diatónica vista en el trozo No. 20 (C.80-86)

Parafonía diatónica

Estructuras triádicas sobre acordes
en primer inversión

Estructuras triádicas sobre acordes
en estado fundamental

Am: \flat II2 i iv9 V \flat VI v vii \flat /iv

3.2.2.1.2 Cromática

Algunos ejemplos de parafonía cromática basada en intervalos se encuentran en las siguientes obras:

En el primer Ballet criollo (C.49-51), se observa el uso de un parafonía cromática a partir de intervalos de tercera mayor. Esto sucede en las flautas y el piccolo, que ejecutan una contramelodía construida a partir de una escala cromática descendente, mientras que los violines llevan la melodía. El acompañamiento, en este fragmento, se organiza en relación con un acorde semidisminuido que se mantiene durante todo el fragmento, claro ejemplo de la cantidad de planos sonoros que utilizaba GUH:

Ilustración 131: Parafonía cromática observada en el primer Ballet criollo (C.49-51)

Parafonía cromática (3M)

Picc.
Fl.

Contra melodía

Melodía

Vln. I/II

Vla.
Cor.

Acompañamiento

Fgt.
Vch.

Acorde semidisminuido (Eø7)

En el trozo No. 23 (c.32-36), la melodía está doblada inferiormente por medio de intervalos de cuarta justa. Al mantenerse esta estructura interválica, las relaciones diatónicas se debilitan por las alteraciones y, como resultado, se forma un paralelismo cromático. A pesar de lo anterior, este tipo de parafonía cromática no debilita la relación con la tonalidad de Ab ya que la melodía se mantiene dentro de una escala pentáfona y no altera la armadura de tonalidad.

Ilustración 132: Parafonía cromática vista en trozo No. 23 (C.32-36)

Parafonía cromática (Cuartas justas paralelas)
Melodía sobre escala pentáfona mayor de A \flat

Ab: I I₆ I I

En el preludio Op. 48 No.4 de GUH (C.20-22), hay un pequeño fragmento donde la melodía es doblada por quintas justas y octavas inferiores. Al mantenerse estas relaciones estrictamente, estamos hablando de una parafonía cromática:

Ilustración 133: Parafonía cromática a partir de quintas paralelas en el preludio Op. 48 No.4 (C.20-22)

Parafonía cromática (quintas paralelas)

F:

Parafonía cromática basada en acordes:

En el primer movimiento de *Ceremonia Indígena* (Himno a Zúa), en el numeral tres (Ver ilustración 134), se observa una parafonía cromática construida en relación con una conjunto cordal triádico mayor (3-11) como contramelodía. Al mantenerse la parafonía por medio de estructuras constantes de acordes mayores, la relación con algún tipo de centro tonal se debilita y se crea una atmósfera vaga desde el punto de vista de la centralidad tonal pero variada desde una perspectiva cromática.

Ilustración 134: Parafonía cromática a partir de triadas mayores en *Ceremonia Indígena* (Núm. 3)

Parafonía cromática basada en triadas mayores (3-11)

Estructuras constantes

En esta misma obra y a partir del numeral 4, GUH utiliza una parafonía superpuesta a un sistema predominantemente diatónico. Igual que en el ejemplo anterior, el paralelismo se realiza en relación con estructuras triádicas mayores pertenecientes a un conjunto 3-11 con una organización interválica basada en acordes de 6/4. Los violines la utilizan directamente en el numeral 4, mientras que las trompetas reutilizan este recurso a partir del tercer compás.

Ilustración 135: Parafonía cromática dentro de un fragmento diatónico observada en *Ceremonia Indígena* (Núm. 4)

The musical score is in 4/4 time and consists of five staves. The top staff is for Clarinet (Cl.) and Flute (Fgt.), the second for Flute (Fgt.), the third for Trumpet (Tpt.), the fourth for Strings (Cuerdas), and the fifth for the lower strings of the string section. The score illustrates chromatic parallelism (parafonía cromática) based on major triads (3-11 structure). The Flute part (top two staves) shows a melodic line with chromatic movement. The Trumpet part (third staff) features a series of chords that move chromatically while maintaining a major triad structure. The String part (bottom two staves) provides a harmonic accompaniment with similar chromatic movement. Labels 'Parafonía cromática (3-11)' are placed above the Flute and Trumpet parts to indicate this technique.

Observando los tipos de parafonía cromática basada en acordes, predomina el uso de la tríada mayor como estructura casi constante.

3.2.2.2 Mediantes cromáticas

Dentro de la obra de GUH, se observan algunos fragmentos que contienen mediantes cromáticas

Relación de medianas cromáticas entre secciones

En el trozo No. 24 (C.27-32), se observa una relación de mediate cromática bemol superior entre la tónica D mayor y el bIII (F). Esto sucede de manera contrastante entre secciones ya que la tónica cierra una sección después de realizar un movimiento armónico completo entre el V₉-I, para posteriormente empezar en Fa mayor la siguiente sección. Este contraste es reafirmado por la figuración rítmica. En la sección de tónica (D Mayor), el bajo realiza un ostinato, imitando la figuración característica del joropo (3/4), mientras que, en la sección contrastante (F Mayor), realiza una figuración de corcheas con una identidad rítmica en 6/8.

Ilustración 136: Relación de mediate cromática vista en el trozo No. 24 (C.27-32)

The musical score for Illustration 136 is presented in a grand staff with two systems. The top system is in treble clef and the bottom system is in bass clef. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score shows a sequence of chords: D: I, V9, I, V9, I, followed by a chromatic mediant relationship to bIII (F major). An arrow points from the final I chord to the bIII chord, labeled "Relación de tercera Cromática". Above the bIII chord, the text "Mediante cromática superior bemol" is written. The bass line features a characteristic joropo ostinato pattern in the first section and a corchea pattern in the second section.

En este mismo trozo (no. 24), entre los compases 81-83, se observa otro tipo de relación entre una mediate cromática inferior bemol (Bbm) con la tónica axial (D). Este contraste armónico no lo realiza entre secciones como en el fragmento anterior, sino que aparece dentro de una misma frase. Es interesante observar el diseño rítmico de este fragmento donde, tanto la mano derecha como la izquierda, imitan un patrón característico del bambuco:

Mediantes cromáticas

Pedal en tónica

3.2.3 Movimientos armónicos

3.2.3.1 Movimientos armónicos por relación de terceras:

En el primer movimiento de *Ceremonia Indígena* (4 antes de numeral cuatro), la relación armónica de la progresión i_7 -iii $_7$ -v $_7$, se realiza a partir de intervallos de tercera. Es interesante observar, en este fragmento, que todos los acordes mantienen la misma estructura tetrádica de séptima menor mientras que la mano derecha realiza una parafonía sobre tríadas mayores:

Ilustración 139: Movimiento armónico por terceras en *Ceremonia Indígena* (Núm. 4)

Movimiento armónico por relación de terceras ➔

C: iii7 v7 iii7 i7 iii7

Estructuras tetrádicas de acordes menores con séptima menor

Movimiento armónico con relación de segundas: En el primer movimiento de *Ceremonia Indígena*, es evidente el uso de movimientos armónicos por segundas. Las relaciones de los acordes se complementan por medio de un parafonía diatónica donde las voces realizan el movimiento en la misma dirección.

Ilustración 140: Relaciones armónicas por segunda visto en el primer movimiento de *Ceremonia Indígena*

Relaciones armónicas por segundas ➔

La: i bVII bVI bVII (i=vi) vii I vii I vii vi vii I ii iii ii

3.2.3.2 Cadencias

3.2.3.2.1 Cadencia auténtica

El modelo de cadencia V-I, perteneciente a la práctica común, tiene sus variantes por parte del compositor GUH.

En la ilustración 141, el último movimiento de la Suite para violín y piano Op. 13, la cadencia final utiliza el enlace $vii\flat_{4/3}$ en resolución hacia la tónica. Este tipo de cadencia contrapuntística no tiene una conducción de voces característica de la práctica común. El bajo realiza un movimiento desde el grado 4 hacia el 1 de la tonalidad, siendo éste un movimiento usual en una cadencia plagal y nó en la auténtica. Las demás voces resuelven por movimiento directo, lo cual no es usual en el modelo clásico.

Ilustración 141: Cadencia Auténtica en el el último movimiento de la Suite para violín y piano Op. 13

Gm: iii vii \flat _{4/3} I

Cadencia auténtica por medio del uso de dominante con novena mayor: En el Preludio Op. 49 no. 1 (1933), la estructura de la dominante ($V_{9,13}$) contiene dos tensiones que son idiomáticas del lenguaje impresionista. Lo interesante de este ejemplo es que la resolución la realiza hacia un acorde formado por quintas²¹⁵, siendo éste un $I_{9,6}$ en donde se omite la tercera del acorde.

²¹⁵ Si se organiza esta tónica por quintas tendría la secuencia G-D-A-E, siendo esta un colección tetracordal perteneciente a un conjunto cuartal 4-23.

Ilustración 142: Cadencia Auténtica por medio de acordes pluscuamtriádicos en el Preludio Op. 49 no. 1

Acorde por quintas (4-23)

Piano

G: V9,13 I7,13 I9,6,omit3

Cadencia auténtica por medio del uso de dominante con novena menor: En el trozo No. 20 Op. 32 No. 14, la cadencia final realiza la progresión desde una dominante con novena menor hacia una tónica en la tonalidad de Fa mayor. La resolución descendente de la novena menor hacia el quinto grado de la tónica es particular de la práctica común. Sin embargo, la dominante es un acorde pluscuamtriádico que contiene, además de la novena menor, la decimotercera y hace omisión de la tercera, lo cual no es una particularidad de la práctica común.

Ilustración 143: Cadencia Auténtica que utiliza la dominante con novena menor en el trozo No. 20

Piano

F: V7,b9,13,omit3 I

3.2.3.2.2 Semicadencia

En el trozo No. 34 (Op. 35 No. 7), la semicadencia en el compás 43 se realiza mediante la prolongación de la dominante, enlazada por un acorde contrapuntístico (vii^o)_v/V, vale decir, superpuesto sobre un pedal en la dominante:

Ilustración 144: Semicadencia vista en el trozo No. 34

A: V viio/V V

Prolongación de Dominante

3.2.3.2.3 Cadencia plagal

La composición de GUH *Hay un instante en el crepúsculo*, hace uso exclusivo de acordes pluscuamtriádicos en la cadencia final. La progresión armónica realiza, en primera instancia, una prolongación sobre el iii (iii⁷-vi⁷-iii⁴/3), siendo éste un tónico terciario²¹⁶. Después de la prolongación sobre el tercero, se observa la cadencia plagal IV₇-I₇, muy similar al estilo armónico de Satie en la *Gimnopedía* No.1. Si se reduce este ejemplo a un nivel estructural mayor, quedaría como resultante la progresión: iii₇-IV₇-I₇.

²¹⁶Concepto de YEPES. Op. cit., en donde el iii grado es una tónica terciaria.

Ilustración 145: Cadencia plagal vista en *Hay un instante en el Crepúsculo*

Mezzo-Soprano

bria-go en a-ro-mas deal-gun jar-dín que hay más allá

Piano

G: iii7 vi7 iii4/3 IV7 I7

iii

iii7-IV7-I7 (Cadencia plagal)

En el Preludio Op. 48 No. 4, la cadencia plagal utiliza acordes de séptima y se encuentra la progresión I₂-IV₇-I. La melodía contiene los grados de la escala pentáfona, siendo este un rasgo observado en la música de Debussy y Ravel.

Ilustración 146: Cadencia plagal en el Preludio Op. 48 No.4

Piano

D: I₂ IV_{9,omit3} IV₇ I

I-IV-I (Cadencia plagal)

La obra programática *Ceremonía Indígena*, Op.88 (III Mov.) contiene una cadencia plagal que se realiza desde una subdominante secundaria (ii_{4/3}) y resuelve sobre un acorde de tónica I_{6,9} que pertenece a una estructura cuartal 5-35, siendo ésta una colección pentáfona (G#-C#-F#-B-E).

Ilustración 147: Cadencia plagal en *Ceremonía Indígena* Op.88

The musical score is in E major (three sharps) and 2/4 time. It consists of two systems: 'Maderas' (Woodwinds) and 'Cuerdas' (Strings). The woodwinds part starts with a half note chord in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and a half note in the fourth measure. The strings part provides harmonic support with chords in the first and second measures, and a half note in the fourth measure. The cadence is marked with Roman numerals: E: ii4/3, Iadd9, and I,6,9.

3.2.3.2.4 Cadencia con relación de tercera

Las cadencias con relación de tercera son un recurso particular del estilo impresionista musical y GUH utiliza este tipo de cadencia de diversas formas.

Cadencia de relación de tercera por medio de medianas cromáticas:

En el Trozo No.14 (op.32 No. 8), la progresión bVI-I (S" - T) que se observa en los últimos dos compases es una cadencia con relación cromática de tercera. El bVI (Gb), es una medianta cromática si la relacionamos con la tónica (Bb), una relación más plausible que interpretarla como T" - T, es decir, tónica terciaria antes de la principal.

Ilustración 148: Cadencia con relación de tercera en el trozo No.14

Bb: $\underline{\text{bVI} \quad \text{I}}$
Relación de tercera

Cadencia de relación de tercera por medio de medianas relativas:

Como se observa en la ilustración 149, en el Trozo No.19 (Op. 32 No.13), la relación entre los acordes F y Am es diatónica ya que el bVI₇ hace parte de la tonalidad menor, con una funcionalidad s⁷ - t

Ilustración 149: Cadencia con relación de tercera en el Trozo No.19

Am: $\text{bVI}7 \quad \text{i}$

3.2.3.2.5 Cadencias modales

Analizando los últimos tres compases del cuarto movimiento de *Ceremonia Indígena* (Op. 88), la progresión que empieza desde un iv y se mueve hacia un IV

realiza una fluctuación modal desde el modo eólico (Dm) hacia el dórico (D) en donde resuelve hacia la tónica. Posterior a esta progresión y en el último pulso del penúltimo compás, se observa un dominante menor v, siendo este acorde esencial para el contexto modal y que, incluso, resuelve a una tónica que está modificada por tercera de Picardía (I).

Ilustración 150: Cadencia modal en *Ceremonia Indígena*

Am: iv — IV i — v I (Tercera de Picardía)

Eólico → **Dórico**

Como se evidencia en la ilustración 151, en la obra para piano y voz *Ruinas*²¹⁷, la cadencia dominante menor - tónica pertenece a un contexto modal eólico.

²¹⁷ GUH compuso esta obra dentro del ciclo de “Quince canciones sobre texto de Rafael Pombo y León de Greiff” (Op. 45) siendo este último el autor del poema “Pequeño lied de amor”, insumo literario de *Ruinas*.

Ilustración 151: Cadencia en modo Eólico observada en *Ruinas*

Voz

y qué - ma - me en tu mi - ra - da fe - brill!

Piano

Fm: v9sus4, V,6 i7,11

Cadencia Eólica

3.2.3.2.6 Cadencias lineales

En la Suite para violín Op.13, desde el compás 90 hasta el 94, las voces extremas realizan un movimiento divergente en donde la melodía hace un movimiento ascendente por medio de arpeggios, mientras que el bajo desciende de manera cromática con objetivo en el cuarto grado de la tonalidad:

Ilustración 152: Cadencia Lineal observada en la Suite para violín Op.13

Violin

Ascenso arpegiado

Piano

Descenso cromático

Gm: viø2 ivadd9 i iv I

En el trozo No.6 (Op. 22 No. 6), los últimos dos compases contienen una cadencia lineal divergente en donde se utiliza únicamente material diatónico en la tonalidad de La mayor:

Ilustración 153: Cadencia lineal en el trozo No.6

A: vi4/3 viiø6/5 I

3.2.4 Armonía Modal

La obra de GUH tiene como característica el manejo del lenguaje modal. Esto se puede evidenciar parcialmente dentro de la composición musical. A continuación, se explicarán algunos fragmentos musicales y el tratamiento armónico que realiza GUH.

Relación modal por medio de acorde primarios: Considerando la *tónica* modal y los acordes que contengan el grado característico como primarios, y la relación entre éstos como la que establece la modalidad desde una perspectiva armónica, a continuación se mostrarán algunos fragmentos que tienen las características anteriormente descritas.

En el trozo No.40 (op.35 No.13), la relación entre los acordes primarios I-bVII₇ es suficiente para establecer un modo mixolidio (c.38-44). Teniendo en cuenta que el grado melódico característico de este modo es el b7 (ver círculos), y su manifestación armónica se encuentra en el acorde bVII (ver cuadrados), la

progresión y su relación con la tónica modal son factores determinantes para crear una atmósfera modal en mixolidio (Ver Ilustración 154).

Ilustración 154: Fragmento en Mixolidio en el trozo No.40 (C.38-44)

C Mixolidio: I \flat VII $\frac{6}{5}$ I \flat VII $\frac{6}{5}$ I 7 IV I \flat VII 7 I \flat VII 7 IV

Acordes primarios (Grado característico)

Otro ejemplo de relaciones armónicas modales (Ver ilustración 155) entre grados primarios se observa en el mismo trozo (40). Entre los compases 29-31, la armonía realiza el movimiento i-bII $\frac{4}{4}$. Teniendo en cuenta que el grado característico del modo frigio es \flat 2 y que su representación armónica se ubica usualmente sobre el bII (ver cuadrados), este acorde primario y la relación inmediata con la tónica modal tienen como resultado el establecer una atmósfera puramente modal dentro del contexto del frigio. También se evidencia el uso de la dominante menor \flat v $_2$ que se clasifica como un acorde secundario al contener el grado característico del modo (\flat 2), a la vez que conecta de nuevo con la tónica modal.

Ilustración 155: Fragmento en modo Frigio en trozo No.40 (C.29-31)

G Frigiano: i bII sus4 i v2 i bII sus4

En el Trozo No.154 (op.50 No.8), la progresión modal $i_7-bVI_2-iv_7-i_7$ contiene únicamente acordes primarios pertenecientes al modo de La Eólico. Los acordes que contienen los grados característicos son el bVI_2 y el iv_7 , ya que incluye el $b6$, grado melódico que crea el color característico del modo eólico. Este movimiento armónico establece y prolonga la tónica modal:

Ilustración 156: Fragmento en modo Eólico en el trozo No. 154

A Eólico: i7 bVI2 iv7 i7 bVI2

i7

En el trozo No.158 (Op. 50 No.12), se evidencia otro procedimiento para definir una relación modal. En este caso, el pedal de tónica que mantiene una relación proclive hacia el Bb, suficiente para dar unidad a los acordes primarios $i-bVII_7$, siendo este último el que contiene el grado característico del modo eólico:

Ilustración 157: Fragmento en modo Eólico en el trozo No.158

Bb Eólico: i bVII7 i bVII7 i

Pedal en tónica

En síntesis, los ejemplos anteriores, pertenecientes a los 300 trozos en el sentimiento popular, sus relaciones modales y clasificación de acordes, se resumen en la tabla 25.

Tabla 25: Clasificación de los acordes primarios y secundarios dentro de los trozos anteriormente descritos

Composición	Modo	Acordes primarios		Acorde(s) secundarios
		Tónica modal	Acorde(s) con el grado característico	
Trozo 40	Mixolidio	I	bVII ₇	IV
Trozo 40	Frigio	i	bII _{sus4}	v2
Trozo 154	Eólico	i ₇	bVI ₂ /iv ₇	No hay
Trozo 158	Eólico	i	bVI ₇	No hay

Modulación modal: En el primer movimiento del ya citado *Ceremonia Indígena* (ocho antes del numeral 5), se evidencia un caso concreto de modulación modal. El pedal sobre la nota la sirve como punto referencial para el movimiento entre

modos y la señal primaria del modo se encuentra en el grado característico presente en las líneas melódicas. De esta manera (ver ilustración 158), y con el punto referenciado en La, la melodía comienza a utilizar los grados característicos de los modos eólico (b6), dórico (6) y frigio (b2). Esta transformación modal es progresiva y similar a un cambio *en dégradé* en el color del modo (Ver ilustración 183), transformándose desde un modo brillante a uno oscuro y viceversa:

Ilustración 158: Modulación modal en *Ceremonia Indígena*

The musical score illustrates a modal modulation in 4/4 time, centered on a pedal point in La. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Ob. Fgt. I, Fgt., and Cuerdas. The second system includes parts for Cornos and Vch. The modal sequence is indicated by arrows below the staves: La: Eólico → Dórico → Frigio → Eólico → Dórico. A specific note in the Fgt. I part is circled, and another in the Vch. part is also circled. The text 'Pedal en La (Tónica modal)' is written below the modal sequence in both systems.

Ilustración 159 *Degradé* entre oscuro y brillante observada en *Ceremonia Indígena*



Fluctuación modal: Cuando el centro modal se modifica - y el tipo de modo - estamos hablando de fluctuación modal. Esto se puede observar en el primer movimiento de *Ceremonia Indígena* en el numeral uno. Mientras que el arpa y las violas mantienen un constante movimiento con relación de segundas, y las maderas interpretan la melodía por medio de relevos, aparecen dos parentescos modales entre el La eólico y el Do lidio. De manera que este movimiento entre las tónicas de los modos y la transformación del modo es el principio fundamental de la fluctuación. Un recurso interesante, visto en este fragmento, es el uso de un acorde que relaciona los dos modos (acorde común desde una perspectiva tonal), en este caso el la menor, que es el centro modal (La eólico) y se convierte en el sexto grado menor (vi) del do lidio:

Ilustración 160: Fluctuación modal observada en *Ceremonia Indígena* (Núm.1)

Ob. Fl.

Cor. Ing. Cor. Tpt.

Arpa Vla.

i bVII bVI bVII (i=vi) vii I vii I vii vi vii I ii iii ii

La eólico → Do Lidio

4. CONCLUSIONES

La importancia del análisis musical y su aplicación en obras de compositores Colombianos del siglo XX, ha tenido un significativo incremento en la última década, cuando cada vez más se exponen diferentes productos académicos que nos acercan cada vez más de manera objetiva y tangible a la comprensión de diferentes aspectos de la música compuesta entre nosotros. Sin embargo el aparato epistemológico usado durante gran parte del siglo XX ha sido la perspectiva y conocimiento “eurocentrista” de nuestras propias músicas. GUH no se aleja de esta visión y la aplica, no solamente al currículo del Conservatorio Nacional, sino que parte de su lenguaje y estilo musical adquirido, refleja las costumbres, conocimientos y características sociales del mundo “Europeo”, y específicamente de la perspectiva adquirida en su años en París. Este proceso de colonización epistemológica, social, económica, religiosa es el punto de referencia para la creación de la naciente Republica como una patria centralista, que busca su identidad nacional en los valores del modelo “Europeo”, de la cual la música no escapa. Teniendo en cuenta estos principios, GUH comienza el proceso creativo de su obra, y observa con claridad que la música Nacional debe ser un legado de nuestros colonizadores, llevando estos principios inclusive a enfrentamientos con otros reconocidas figuras de la música Nacional como fueron Emilio Murillo y Pedro Morales Pino.

Uno de los resultados de este proyecto es demostrar la influencia del impresionismo musical en el lenguaje musical y los materiales, tanto melódicos como armónicos, en la obra del maestro GUH. Aunque este documento se aproxima a estos elementos musicales que hacen parte del estilo musical del impresionismo, cabe señalar que se evita precisamente una perspectiva estética, siendo este campo subjetivo dentro del análisis musical. Este trabajo ha tenido un enfoque inmanente dentro del análisis y además es comparativo ente los materiales utilizados por compositores del impresionismo y la obra de GUH. Para

lograr estos resultados comparativos, el marco teórico de este proyecto es extenso y específico en cada uno de los aspectos armónicos y melódicos del Impresionismo Musical, revisando así aspectos de su historia, origen y sus diferentes teorías aplicadas al análisis de fragmentos de compositores del Impresionismo. Al tener un marco teórico tan minucioso como nos fue dable, pensamos más fácil el lograr una visión clara de los materiales melódicos y armónicos que se pueden hallar en la música de GUH.

Dentro de los resultados obtenidos como producto, se evidencia entonces que la melodía de las obra en GUH utiliza varios materiales melódicos similares a los del Impresionismo musical en los que se destacan la pentafonía, las escalas hexatónicas y las modales. Estas colecciones de sonidos son el principal insumo sonoro para la creación de la obra de GUH, el cual innova y se aleja de varios principios tonales de los compositores de ese período. Aunque el discurso musical y el tematismo recurrente para la creación musical no sean similares a los del Impresionismo, los materiales sonoros utilizados sí hacen parte del estilo y lenguaje Impresionistas. Otro resultado obtenido se encuentra en el aspecto armónico, donde es evidente que los materiales sonoros utilizados por el Impresionismo como acordes pluscuamtriádicos, sistemas cuartales, terceras cromáticas, pedales, movimientos armónicos y cadenciales, son similares en la música de GUH.

El medio sonoro más común de los fragmentos anteriormente visitados, se encuentra más claramente en las composiciones solistas y de cámara por ser éstas un medio efectivo y auténtico de la expresión del compositor. En contraposición, la música sinfónica de GUH tiene una tendencia estilística en los valores adquiridos por la *Schola*, donde el modelo sinfónico era Cesar Frank y su influencia de la música Sinfónica Alemana, con lo que se aleja de la exploración tímbrica y orquestal de los compositores Impresionistas. También se observa un claro uso de los materiales melódicos y armónicos del impresionismo en las composiciones de carácter programático, en donde GUH es más espontáneo en la

búsqueda de color. Además de lo anterior, se evidencia un mayor uso del lenguaje impresionista en aquellas obras que contiene elementos de la música Colombiana, donde GUH realiza un contraste entre el discurso tradicional popular y la sonoridad Impresionista²¹⁸.

Como conclusión general, y teniendo en cuenta los argumentos a favor y en contra de la influencia del Impresionismo musical en la obra de GUH que se expusieron en la Introducción de este trabajo, es evidente que no, solamente él, el medio musical académico colombiano recibía entonces una influencia directa del entorno musical que se vivía a principios del siglo XX en Francia, del que ni siquiera el mismo d'Indy se escapa, por lo cual varios compositores formados en la *Schola* como Albéniz, Turina y Satie, utilizan elementos y recursos compositivos impresionistas.

Para terminar, esta investigación ha querido contribuir al conocimiento y preservación de la música del maestro GUH, el compositor más importante e influyente dentro del medio musical Colombiano durante la primera mitad del siglo XX. Esto hace justicia a su extensa obra, la que no ha sido difundida de manera sistemática ya que los procesos interrumpidos en la construcción de una conciencia colectiva entre patria y memoria afectan, no solamente los valores culturales y artísticos, sino que también se reflejan en los sociales y políticos.

Es importante que futuras investigaciones en el campo de la Teoría y la Musicología se encarguen de seguir difundiendo y preservando la música de nuestros compositores colombianos y se encaminen a dar soluciones a este problema de memoria colectiva que aqueja a nuestra Patria. La creación de una antología sobre la música del siglo XX en Colombia es un punto de partida para que los estudiantes de música se acerquen y conozcan de primera mano las

²¹⁸ Esto se puede evidenciar principalmente en algunos fragmentos de los 300 trozos y los Ballets Criollos.

referencias más importantes de los músicos “que hicieron patria” y que están cayendo en el olvido.

BIBLIOGRAFÍA

ALDWELL, Edward y SCHACHTER, Carl. *Harmony And Voice Leading*. Boston : Schirmer; 4 edition, 2010. 736 pág. 0495189758.

ALSINA, Pep y SESÉ. *La Música y su Evolución*. Barcelona : Graó, 2006. 192 pág. 84-7827-110-4.

APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 1971 : s.n.

ATLAS, Allan. *Música del Renacimiento*. s.l. : Akal, 2002. 812 Pág. 978-84-460-1208-5.

BALSACH, Lloeng. *Application of virtual pitch theory in music analysis*. En: *Journal of New Music Research*, 1997, Vol. 26.

BENJAMIN, Thomas, HORVIT Y NELSON. *Techniques and Materials of Music: From the Common Practice Period Through the Twentieth Century*. s.l. : Thomson Schirmer, 2007. 320 pág. 0495189774.

BENWARD, Bruce. *Music in Theory and Practice*. s.l. : Wm. C. Brown Company Publishers, 1982. 407 pág. 0-697-03424-0.

BRUSCIA Kennet, GROCKE Denise. *Guided Imagery and music: The Bonny Method and Beyond*. Gilsum : Barcelona Publishers, 2002. 591 pág. 1-891278-12-6.

CASABLANCAS, Benet. *El humor en la música*. s.l. : Edition Reichenberger, 2000. 417 pág. 3-931887-86-3.

COOKE, Mervyn. *Britten and the Far East*. s.l. : The Boydell Press, 1998. 299 pág. 0851158307.

COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composers*. s.l. : Cengage Learning, 1997. 272 pág. 0028647378.

DAY-O'CONNELL, Jeremy. *Debussy, pentatonicism, and the Tonal Tradition*. En: *Music theory Spectrum*, 2009, Vol. 31. No. 2. Pág. 225-261. 1533-8339.

DER MERWE, Peter Van. *Roots of the Classical, The popular origins of Western Music*. New York : Oxford University Press, 2004. 576 pág. 0-19-816647-8.

DON, Gary. *Brilliant Colors Provocatively Mixed: Overtone Structures in the Music of Debussy*. En: Music Theory Spectrum-University of California Press, 2001, Vol. 23, No. 1. Pág 61-73.

DUQUE, Ellie Anne. *Guillermo Uribe Holguín-Músico*. Bogotá: Revista Escala. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional. Bogotá: Abril, 1986. Año 1.16 pág. 0120-8012.

DUQUE, Ellie Anne. Biblioteca Virtual, Luis Angél Arango. [En línea] disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/trozos/inicio.htm>.

DUQUE, Ellie Anne. Compositores Colombianos. [En línea] Disponible en: http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0011_1.html.

FORTE, Allen. *Debussy and the Octatonic*. En: Blackwell Publishing, 1991, Vol. 10, No. 1/2. Pág. 125-169.

GAULDIN, Robert. *A practical approach to sixteenth-Century counterpoint*. Long grove : Waveland press, inc., 1985. 312 pág.

GERSTLE, Andrew y MILNER Anthony. *Recovering the Orient*. s.l. : Routledge, 1995. 250 pág. 3718656876.

GREEN, Douglass. *Form in tonal music*. s.l. : Holt, Rinehart, and Winston, 1979. 336 pág. 0030202868 .

GUZMÁN NARANJO, Alberto. *Historia Crítica de las Teorías de la música y los modelos de Análisis Musical*. Cali: Universidad del Valle, 2007. 228 pág.

HOPPIN, Richard. *La música medieval*. Madrid : Akal Música, 2000. 576 pág. 84-7600-683-7.

KAHAN, Sylvia. *In search of New Scales, Prince Edmond de Polignac, Octatonic Explorer*. Rochester : University of Rochester Press, 2009. 398 pág. 1071-9989.

KIM, Jung-Ah. A Study of Franz Liszt's Concepts of changing Tonality as exemplified in selected "Mephisto" Works. Disertación para Doctorado. Dallas: University of North Texas, 1999. 74 Pág.

KOPP, David. *Chromatic transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 292 pág.

KOPP, David. *Pentatonic Organization in Two Pianos Pieces of Debussy*. En: Journal of Music Theory, Vol. 41, No. 2. Pág. 261-287.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. s.l. : Prentice Hall, 2005. 320 pág. 013193080X.

LANGEVELD, Joost. *Escuchar y mirar-Teoría de la Música*. Madrid : Ediciones Akal, 2002. 136 pág. 84-460-1599-4.

LENDVAI, Erno. *Béla Bartók Análisis de su Música*. Huelva : Idea Books, S.A, 2003. 128 pág. 84-8236-257-7.

LEWIN, David. *Some Instances of Parallel Voice-Leading in Debussy*. En: Jounarls Digital Publishing-University of California Press, Vol. 11. No. 1, Special Issue: Resolutions II. Pág. 59-72.

MENANTEAU, Alvaro. *¿Influencia del Jazz?* En : ASPM-AL, 2008. 8 pág.

MC. CARTIN, Brian. *A Geometric Property of the Octatonic Scale*. No. 49, En: International Mathematical Forum, 2007, Vol. 2. Pág. 2417 - 2436.

MAYFIELD, Connie. *Theory Essentials*. Boston : Schimer Cencage Learning, 2003. 448 pág. 1-133-30818-X.

MUELLER, Richard. *Javanese Influence on Debussy's fantasies and beyond*. En: University of California Press, 1986, Vol. 10, No.2.Pág. 157-186.

OWEN, Harold. *Modal and tonal counterpoint*. New york : Schimer books, 1992.400 pág.

PANKHURST, Thomas. *Tonalityguide.com*. [En línea] Liverpool Hope University. disponible en: <http://www.tonalityguide.com/tkvoiceleading.php>.

PARKS, Richard. *The music of Claude Debussy*. s.l. : Yale University Press, 1989. 366 pág. 0300044399, 9780300044393.

PEROZZO, Carlos. *Gran Enciclopédia de Colombia*. [En línea] Biblioteca Luis Ángel Arango, 2004. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/uribguil.htm>.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Madrid : Real Musical, 1985. 291 pág. 84-387-0141-8.

RANDEL, Don Michael. *The Harvard Concise Dictionary of Music*. s.l. : Harvard University Press Reference Library/Belknap, 1999. 757 pág.

RETI, Rudolph. *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad. Estudio de algunas tendencias manifestadas en el siglo XX*. Madrid: Rialp S. A., 1965. 231 pág.

RENDÓN, Guillermo. *Maestros de la música: Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)*. En: *Música* No. 51, marzo-abril, 1975. Pág. 4-5.

RODRÍGUEZ, Martha Enna. *Sinfonía del terruño de Guillermo Uribe Holguín. La obra y sus contextos*. Bogotá : Ediciones Uniandes, 2009. 978-958-695-434-1.

ROIG-FRANCOLI, Miguel. *Understanding Post-Tonal Music*. s.l. : McGraw-Hill Higher Education, 2008. 400 pág. 007293624X.

ROMÁN, Alejandro. *El Lenguaje Musivisual*. s.l. : Visión Libros, 2008. 293 pág. 9788498861785.

SCHILLINGER, Joseph. *The Schillinger System of Musical Composition*. s.l. : Da Capo Press, 1978. 767 pág. 0306775220.

SCHOENBERG, Arnold. *Composition with Twelve Tones*. [aut. libro] Leonard Stein. *Style and Idea*. Berkely : University of California Press, 1984.

SCOTT, Derek. *Orientalism and Music Style*. En: *The Musical Quarterly-Oxford University Press*, 1998, Vol. 82. No.2. Pág. 309-335.

SOMER, Avo. *Chromatic Third-Relations and Tonal Structure in the Songs of Debussy*. En: *University of California Press, Vols. Music Theory Spectrum*, Vol. 17, No. 2. pág 215-241.

TARUSKIN, Richard. *Oxford History of Western Music*. New York : Oxford University Press, 2010. 1248 pág. 978-0-19-538481.

TYMOCZKO, Dmitri. *Scale Networks and Debussy*. En: *Journal of Music Theory*, 2004, Vol. 48.No. 2. Pág. 219-294.

TRIBIÑO, Jorge Arturo. Repositorio institucional-Universidad Eafit. Monografía para Maestría. [En línea] 2011. Disponible en: http://repository.eafit.edu.co/bitstream/10784/247/1/JorgeArturo_Tribi%C3%B1oMaby_2011.pdf.

ULEHLA, Ludmila. *Romanticism through the Twelve-Tone Row*. s.l. : Advance Music, 1994. 534 pág.

URIBE, Guillermo y BARREIRO, Carlos. *Vida de un Músico Colombiano*. Bogotá : Fundación Editorial Epígrafe, 2010. 234 pág. 978-958-98087-1-9.

WALKER, Alan. *Franz Liszt, The Weimar Years*. New York : Cornell University Press, 1993. 656 pág. 0801497213.

VÄISÄLÄ, Olli. *Prolongation of Harmonies Related to the Harmonic Series in Early Post-Tonal Music*. En: Duke University Press, 2002, Vol. 46. No. 1/2. Pág. 207-283.

YEPES, Gustavo. *Cuatro Teoremas sobre la música tonal*. Medellín : Universidad Eafit, 2011. 84 pág. 1692-0694.

YEPES, Gustavo. El sistema tonal funcional. Inédito. 312 pág.

WIKIPEDÍA Escalas Octatónicas [En línea] 2013. Disponible en: http://en.wikipedia.org/wiki/Octatonic_scale#History.

ANEXO 1

Catálogo cronológico de las obras de Guillermo Uribe Holguín²¹⁹

Obra	Año de composición	Instrumentación	Opus
<i>Ave Verum</i> , fuga para dos voces con armonio u órgano	1905	Voz y Piano	Op.2 No.1
<i>Ancien Noel</i> para dos voces con armonio u órgano	1905	Voz y Piano	Op.2 No.2
<i>Victimae Paschali</i>	1905	Coro Mixto y Orquesta	Op.5
Seis Canciones	1906	Voz y Piano	Op.4 Nos. 1-6
Sonata a <i>Émile Chaumont</i>	1909	Violín y piano	Op.7
Cuarteto	1914	Violín, Viola, Violonchelo y Piano	Op.8 No.1
Sinfonía No.1 ²²⁰	1914	Orquesta	Op.11
<i>Il passa</i>	1915	Voz y Piano	Op.9 No.1
<i>Odelette</i>	1915	Voz y Piano	Op.9 No.2
Preludio "A mí Lucía"	1915	Piano	Op.10
Cuarteto No.1	1920	Cuarteto de cuerdas	Op.12
Suite ²²¹		Cuarteto de cuerdas	Op.13
<i>Te Deum</i>	1920	Coro Mixto, tenor solista y orquesta	Op.14 No.1

²¹⁹ Catalogo basado en DUQUE, Ellie Anne. Compositores Colombianos. Universidad Nacional Virtual. Consultado (19.11.2012).

Disponibile en: http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0011_4.html

²²⁰ Revisada en 1947

²²¹ Con dedicatoria a Remo Bolognini.

<i>Tantum Ergo</i>	1921	Coro Mixto y orquesta	Op.14 No.2
Sinfonía No.2 ²²²	1924	Orquesta	Op.15a
Sonata No.2	1924	Violín y piano	Op.16
Cuarteto No.2	1924-1926	Cuarteto de cuerdas	Op.19
Sonata	1924	Viola y Piano	Op.24
Tres preludios	1926	Piano	Op.20 Nos.1-3
<i>Requiem</i> para solistas	1926	Coro Mixto y Orquesta	Op.17
Marcha Triunfal ²²³	1926	Tenor solista y orquesta	Op.18
Tres Danzas ²²⁴	1926	Orquesta	Op.21
<i>Motu perpetuo</i>	1927	Violín y piano	Sin Op.
Las Golondrinas	1927	Voz y piano	Op.23 No.1
Canción ²²⁵	1927	Voz y piano	Op.23 No.2
Sonata No.3	1927	Violín y piano	Op.25
Marcha Fúnebre ²²⁶	1928	Orquesta	Op.26 No.1
Marcha Festiva	1928	Orquesta	Op.26 No.2
Nocturno ²²⁷	1928	Voz y piano	Op.27 No.1a
Segundo Nocturno	1928	Voz y piano	Op.27 No.2

²²² También conocida como “Sinfonía del terruño”.

²²³ Revisada en 1940.

²²⁴ Revisada en 1940.

²²⁵ Revisada en 1946

²²⁶ Revisada en 1945

²²⁷ A la memoria de Lucía Gutiérrez

Impresiones	1928	Piano	Op.28
Serenata	1928	Orquesta	Op.29
Dos trozos	1828	Violonchelo y piano	Op.30 Nos.1-2
300 trozos en el sentimiento popular (7-27)	1928	Piano	Op.32 Nos. 1-28
Cantares ²²⁸	1929	Orquesta	Op.33
Carnavalesca	1929	Orquesta	Op.34
300 trozos en el sentimiento popular (28-55)	1929	Piano	Op.35 Nos.1-28
Seis Canciones ²²⁹	1930	Voz y piano	Op.36 Nos.1-6
300 trozos en el sentimiento popular (56-100)	1930	Piano	Op.38 Nos.1-48
Sonata No.4	1930	Violín y piano	Op.39
Bajo su ventana	1930	Orquesta	Op.40 No.1
Voz heroico	1930	Chelo y piano	Op.40 No.2
300 trozos en el sentimiento popular (101-109)	1930	Piano	Op.41 Nos 1-9
Himno	1932	Barítono, coro Mixto y Orquesta	Op.42
Suite Típica	1932	Orquesta	Op.43
Las garzas	1932	Voz y piano	Op.44
Preludios	1933	Piano	Op.48
Preludios	1933	Piano	Op.49

²²⁸ Revisada en 1939

²²⁹ Dedicada a Luis Macías

300 trozos en el sentimiento popular (147-165)	1934	Piano	Op.50 Nos.1-37
300 trozos en el sentimiento popular (110-146)	1935	Piano	Op.47
300 trozos en el sentimiento popular (166-183)	1935	Piano	Op.52
Preludios	1936-1937	Piano	Op.53 Nos.1-2
300 trozos en el sentimiento popular (184-209)	1936	Piano	Op.55 Nos.1-26
Preludios	1936-1938	Piano	Op.56 Nos.1-4
Sonatina ²³⁰	1937	Piano	Op.57
300 trozos en el sentimiento popular (210-250)	1937	Piano	Op.58 Nos.1-41
Sonata No.5	1937	Violín y Piano	Op.59
Suite No.2	1937	Violín y Piano	Op.60
Cuarteto No.3	1937	Cuarteto de cuerdas	Op.63
Concierto para Violín y Orquesta ²³¹	1938	Violín solista y orquesta	Op.64
Preludios ²³²	1938	Piano	Op.67 Nos. 1-4
300 trozos en el sentimiento popular (251-260)	1938	Piano	Op.68 Nos.1-10
300 trozos en el sentimiento popular (261-275)	1938	Piano	Op.70 Nos.1-15
300 trozos en el sentimiento popular (275-300)	1938-1939	Piano	Op.71 Nos.1-25

²³⁰ Revisada en 1955

²³¹ Revisada en 1964

²³² Con dedicatoria a Nicolás Slonimsky

Bochica	1939	Orquesta	Op.73
Furaneta	1943	Orquesta, solistas v vocales y coro mixto	Op.76
Prometeo encadenado	1945	Coro Mixto, 2 recitadores y Orquesta	Op.77
Voz Heroico ²³³	1946	Violonchelo y Piano	Op.61
Hay un instante en el Crepúsculo	1947	Voz y piano	Op.80 No.2
Pasillo Montañés	1947	Piano	Op.81 No.1
Bambuco rondino	1947	Piano	Op.81 No.2
Bambuco	1947	Piano	Op.81 No.3
Fantasia folclórica	1947	Dos pianos	Op.81 No.4
Sinfonietta Campesina	1949	Orquesta	Op.83
<i>Anarkos</i>	1949	Recitador y orquesta	Op.84
Amor de ti señor	1949	Voz y piano	Op. 85 No.1
Cuarteto de Cuerdas No.4 ²³⁴	1950	Cuarteto de cuerdas	Op.86
Concierto a la manera antigua	1951	Piano	Op.62
Cuarteto No. 5	1951	Cuarteto de cuerdas	Op.87
Tres bocetos sinfónicos	1951	Orquesta	Op.115 No.2
Divertimento	1953	Flauta, Arpa y Cuarteto de Cuerdas	Op.89
Cuarteto No.6	1953	Cuarteto de cuerdas	Op.90

²³³ Con dedicatoria a Bogumil Sykora Sonata

²³⁴ Con dedicatoria al cuarteto Bogotá

Cuarteto No.7	1954	Cuarteto de cuerdas	Op.93
Ceremonia Indígena	1955	Orquesta	Op.88
Sinfonía No.3	1955	Orquesta	O.91 No.1
Bolívar	1955	Orquesta	Op.92 No.2
Pequeña Suite		Violín, Viola y Flauta	Op.96
Coriolano	1955	Orquesta	Op.97
Sinfonía No.5	1956	Orquesta	Op.100
Sinfonía No.6	1956	Orquesta	Op.101
Villanesca	1957	Piano y Orquesta	Op.31
Trío	1957	Violín, Viola y Violonchelo	Op.95
Sinfonía No.7	1957	Orquesta	Op.102
Sinfonía No.8 ²³⁵	1957	Orquesta	Op.103
Homenaje a Simón Bolívar	1958	Soprano y tenor solistas, coro mixto y Orquesta	Op.106
El Renacuajo Paseador	1958	Coro mixto	Op.107b no.1
La revista	1958	Coro mixto	Op.107b no.2
<i>Menuet</i>	1958	Voz y Piano	Op.107 no.2
Conquistadores	1958	Orquesta	Op.108
Sinfonía No.9	1959	Orquesta	Op.110
Cuarteto No.8	1960	Cuarteto de cuerdas	Op.111
Sinfonía No.10	1960	Orquesta	Op.112
<i>Tocatta</i>	1960	Flauta, Clarinete, Fagot,	Op.113

²³⁵ Revisada en 1958

		dos Cornos y piano	
Cuarteto No.9	1960	Cuarteto de cuerdas	Op.114
Seis canciones	1961	Voz y piano	Op.1 Nos.1-6
Cuarteto No.10	1961	Cuarteto de cuerdas	Op.116
Sinfonía No.11	1961	Orquesta	Op.117
Cuatro canciones sobre texto de José Asunción Silva	1961	Voz y piano	Sin Opus
Concierto para Clave y Orquesta	1962	Clavicémbalo solista y orquesta	Op.99
Concierto para Viola y Orquesta	1962	Viola solista y orquesta	Op.109
Concierto para Violonchelo y Orquesta	1962	Violonchelo solista y orquesta	Op.118
Doce canciones	1962	Voz y Piano	Op.120 No.1-12
Para el clavicémbalo	1962	Clave	Op.121 No.1
Seis Trozos	Sin fecha	Piano	Op.3
<i>Suite Paroles Cacheés</i>	Sin fecha	Piano	Op.6
Canción de <i>Laurean</i>	Sin fecha	Voz y Piano	Op.8 No.3
Nocturno	Sin fecha	Piano	Op.11
Transcripción de la Sinfonía del Terruño	Sin fecha	Dos pianos	Op.15b
Trescientos trozos en el sentimiento popular	Sin fecha	Piano	Op.22 Nos.1-6
Nocturno	Sin fecha	Tenor solista y Orquesta	Op.27 No.1b

Crepuscular ²³⁶	Sin fecha	Orquesta de Cuerdas	Op.28 No.6b
Quinteto No.1	Sin fecha	Quinteto con Piano	Op.31
Trozo en el sentimiento popular No.8	Sin fecha	Orquesta	Op.32 No.2b
Trozo en el sentimiento popular No.12	Sin fecha	Orquesta	Op.32 No.8b
Trozo en el sentimiento popular No.19	Sin fecha	Orquesta	Op.32 No.13b
Trozo en el sentimiento popular No.62	Sin fecha	Orquesta	Op.38 No.7b
Obra desconocida	Sin fecha	Chelo y Piano	Op.40 No.1
15 Canciones sobre textos de Rafael Pombo y León de Greiff	Sin fecha	Voz y Piano	Op.45 Nos.1-16
Bailarinas	Sin fecha	Piano	Op.46
Trozo en el sentimiento popular No.126	Sin fecha	Orquesta de cuerdas	Op.46 No.17b
Día de los difuntos	Sin fecha	Piano	Op.51 No.1
Tres Bosquejos ²³⁷	Sin fecha	Guitarra	Op.51 No.2
Suite	Sin fecha	Piano	Op.54 Nos.1-7
Trozo en el sentimiento popular No.30	Sin fecha	Orquesta de Cuerdas	Op.55 No.3b
Preludio ²³⁸	Sin fecha	Orquesta de Cuerdas	Op.56 No.1
<i>Impropria</i>	Sin fecha	Barítono solista, Coro	Op.65

²³⁶ De la suite para piano Op.28

²³⁷ Obra dedicada al guitarrista Colombiano Gentil Montaña

²³⁸ Del preludio para piano Op.56 No.1

		Mixto y Orquesta	
Quinteto No.2	Sin fecha	Quinteto con Piano	Op.66
Seis canciones	Sin fecha	Voz y Piano	Op.69
Canción de paz	Sin fecha	Coro Mixto y tenor solista	Op.72 No.1
El día de la siembra	Sin fecha	Coro Mixto	Op.72 No.2
Trío No.1	Sin fecha	Violín, Voz y piano	Op.74
Sonata No. 6	Sin fecha	Violín y Piano	Op.75
Tres Ballet Criollos	Sin fecha	Orquesta	Op.78 Nos.1-3
Concierto para Violín y Orquesta ²³⁹	Sin fecha	Violín Solista y Orquesta	Op.79
Pequeña Suite ²⁴⁰	Sin fecha	Guitarra	Op.80 Nos. 1
Misa	Sin fecha	Coro masculino y Coro de Niños	Op.82
Sonata No. 7	Sin fecha	Violín y Piano	Op.91 No.2
Sinfonía No. 4	Sin fecha	Orquesta	Op.98
Concertino	Sin fecha	Orquesta de cuerdas	Op.104
Obra sin localizar	Sin fecha	Voz y Piano	Op.107a No.1
<i>La Lyre d'Orphée</i>	Sin fecha	Voz y Piano	Op.107 No. 3
Escena Cómica	Sin fecha	Violín y Viola	Op.108 No.2
Trío No.2	Sin fecha	Violín, Violonchelo y	Op.115

²³⁹ Revisada en 1964

²⁴⁰ Obra dedicada al guitarrista español Andrés Segovia

		Piano	No.1
Belleza sin amor	Sin fecha	Voz y Piano	Sin Opus

ANEXO 2

Extracto del reportaje realizado por Guillermo Rendón a GUH²⁴¹.

GR.

-¿Cuál es su obra preferida, si es que tiene preferencia por alguna de ellas?

UH.

-Es muy difícil decidirse-nos dice-. Mi obra *Furaneta* reúne una gran orquesta, solistas y coro. Nunca pudo ser ejecutada. No disponemos de una sala adecuada para acomodar siquiera la orquesta. Necesita más de ciento treinta ejecutantes. La obra, con texto en castellano y en prosa, con su primer acto en forma de concierto, tiene ritmos maravillosos. No tiene Arias. Es una cosa semejante a *Pelléas et Mélisande* de Debussy y a *Salomé* de Duckas (sic) pero en sentido (forma y expresividad). Mi tristeza más grande es morirme sin conocerla.

GR.

-¿Cómo define su estética?

UH.

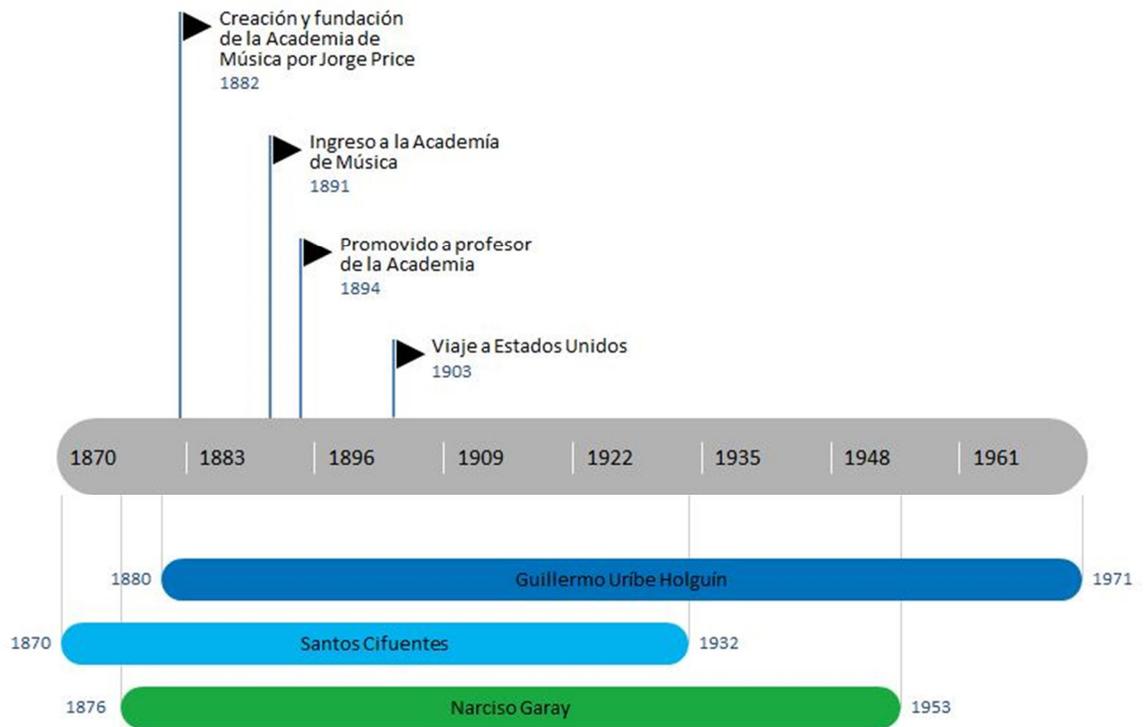
-Como de influencia moderna francesa del impresionismo, pero temáticamente me he independizado. Todo, la vida, la forma, la lengua, la religión -dice- nos la dio España. En mi tierra me llamaban Francés, pero en Francia cuando salía con Manuel Falla y Turina nos decían los “tres españoles”. Pero los ritmos españoles –continúa- todos desenvueltos en compases de 3/4=6/8 producen unos choques muy interesantes y característicos, Es esta característica la que yo empleo en mis obras, por ejemplo en los Trozos en el sentimiento Popular. Nunca utilicé sus giros melódicos.

²⁴¹ Entrevista observada en: DUQUE, Ellie Anne. Guillermo Uribe Holguín-Músico. En: Revista Escala. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional. Bogotá: Abril, 1986. Año 1, Pág. 15.

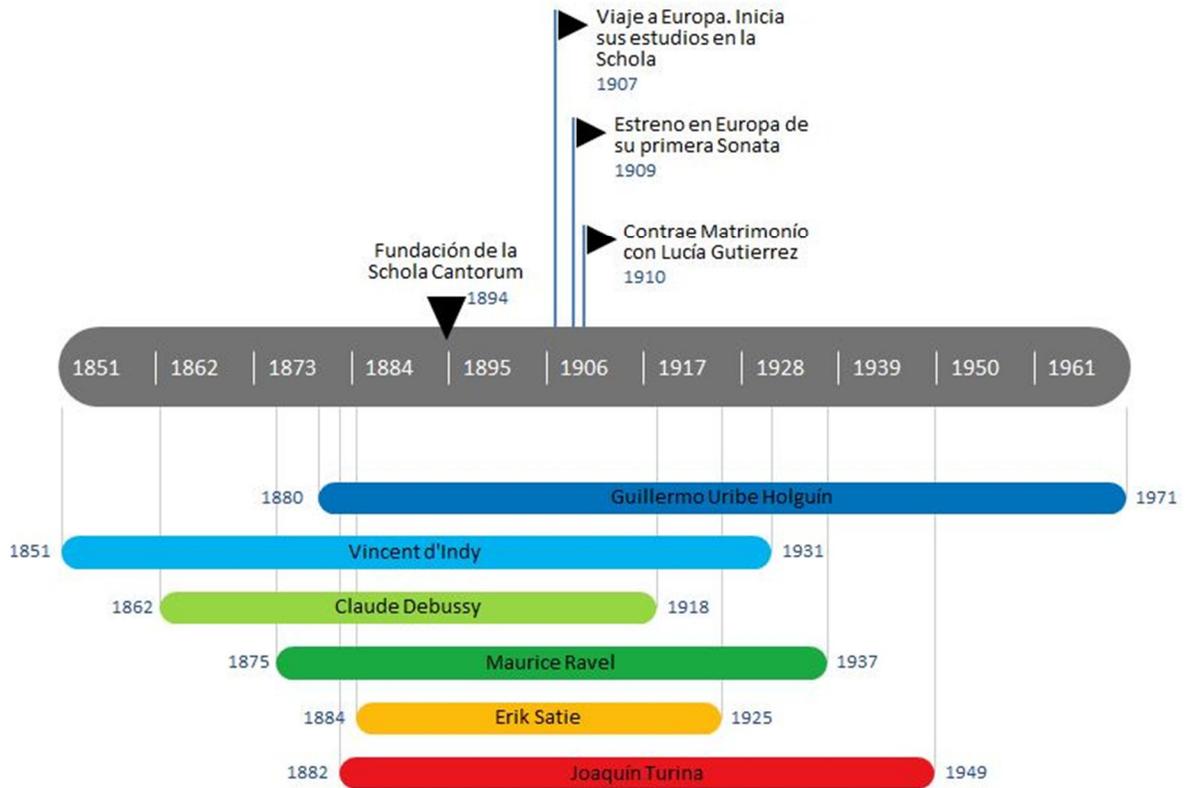
ANEXO 3

Líneas de tiempo de la vida de GUH.

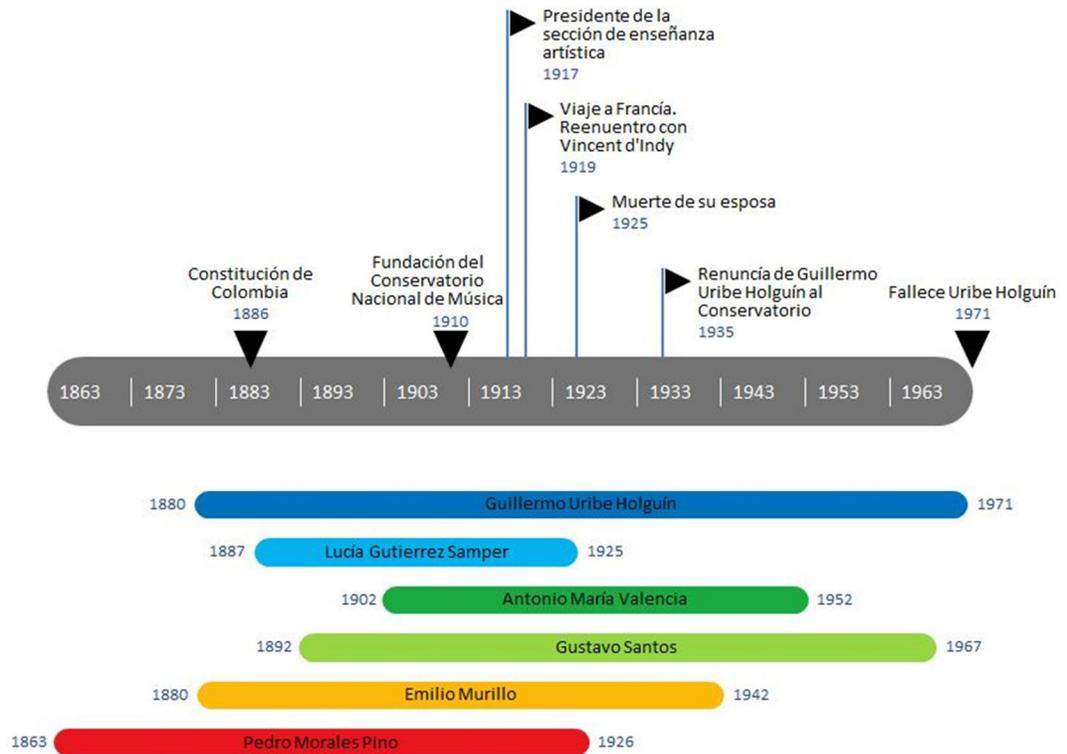
Guillermo Uribe Holguín, sus primeros años en Bogotá, su formación y contexto (1880-1906)



Estudios en la Schola, una nueva perspectiva Musical (1907-1910)



Regreso a Colombia: Al frente del Conservatorio Nacional (1910-1935)- Renuncia al Conservatorio: Periodo de mayor producción musical. Sus últimos años (1935-1971)



ANEXO 4

Entrevista al maestro Luis Eduardo Agudelo²⁴².

1. ¿Qué trabajos previos académicos ha realizado usted acerca del compositor Guillermo Uribe Holguín?

Se hizo análisis del 80% de la obra del Maestro Guillermo Uribe Holguín. Se pasó a limpio en escritura musical manual, tomando como base diversos originales facilitados para este trabajo. Entre las obras figuran especialmente: 1. Toda la obra para piano; 2. Los 300 Trozos en el Sentimiento Popular; 3. Toda la obra para voz y piano; toda la obra para música de cámara; 4. Los 3 ballets criollos; 5. La Undécima sinfonía. 6. La sinfonía Campesina; 7. El poema Sinfónico Los conquistadores; 8. Tres bocetos sinfónicos. (Todo este trabajo se encuentra en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias)

2. ¿Considera usted que este compositor tiene alguna tipo de influencia directa del impresionismo musical Francés?

Sí. El Maestro Guillermo Uribe Holguín durante sus estudios de composición con D'Indy y otros compositores franceses desde 1907 en la Schola Cantorum. Es importante aclarar que el estilo de composición de la Schola pudiera estar encuadrada en el Neoclasicismo, pero el mismo Uribe siente la proximidad del estilo impresionista en su entorno; Roussel, Magnard, Satie, Varese, Falla, sus discípulos. Guillermo Rendón (1975) dice: "El impresionismo francés y la escuela de Franck, fueron decisivos en su faz técnica..."

3. ¿Qué aspectos melódicos, armónicos y estilísticos generales del impresionismo musical observa usted en la obra del compositor Guillermo Uribe Holguín?

Solamente queda revisar las obras compuestas por esta época para encontrar cada uno de los aspectos musicales propios del estilo. El mismo Rendón (op.cit.) dice: "el empleo del cromatismo, fina melodía y modulación constante, sonoridades tenues..", características del estilo. Mas cuidadosamente podemos encontrar el empleo de acordes en secuencia de quintas-cuartas-séptimas en el propio estilo de Debussy y de éste especialmente los acordes aumentados.

²⁴² Entrevista realizada el 12 de diciembre de 2012, realizada por correo electrónico.

4. ¿En cuáles obras (opus) se puede percibir la influencia del impresionismo musical?

En las obras para voz y piano: opus 1 No. 1; opus 1 No. 3; opus 1 No. 5; en los Nocturnos de Silva opus 27.No. 1 y 2. A través de los 300 Trozos; En la obra para piano solo; en los mismos Ballets criollos. En los Cuartetos de cuerda. En las sinfonías.

5. ¿En dónde se pueden encontrar esas obras (ubicación Física)?

Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Bogotá.

6. Desde su perspectiva, y conociendo el propósito de esta investigación, ¿cuál cree que es la importancia, impacto en la comunidad académica y alcances teóricos de la misma?

Me referiré por lo tanto a la importancia que tiene todo estudio que parte de dar a conocer la obra de un compositor colombiano que puede ser –si se estudia a fondo- el más grande de la primera mitad del siglo XX. No desconociendo los aportes tenidos por otros compositores: Antonio María Valencia o Adolfo Mejía y otros más, la obra de Guillermo Uribe Holguín no solo comprende toda clase de géneros y estructuras sino el tratamiento estilístico que el compositor fue adquiriendo y desarrollando desde su base en el impresionismo y simbolismo francés. La incursión por los elementos folklóricos, fue una constante suya sin desconocer cada uno de los aspectos musicales que los colocaba en un ámbito universal de la música: es algo que muchas veces se desconoce cuándo se trata de un Concurso en donde se presenta un bambuco, una guabina con elementos modernizantes que ya desde 1915 o 1920 presentaban la “modernización” de los aires folklóricos colombianos.

Solo falta el interés de estudiosos para darle la posición que merece Uribe Holguín en la historia de la música colombiana.