

1. LIBROS Y DOCUMENTOS ENCONTRADOS, RELACIONADOS CON EL MAESTRO GUILLERMO URIBE HOLGUÍN (1880-1971)

La oportunidad que ofrece Guillermo Uribe Holguín de conocer su obra por medio de su Autobiografía, es significativa y de gran valor.⁶ Este documento de referencia obligada para el que quiera adentrarse en la obra del maestro es, además, de fácil y entretenida lectura. En sus capítulos podemos ver al maestro en facetas como estudiante, intérprete, compositor, director, gestor cultural, e incluso permite adentrarnos en su vida familiar y social. Es un documento sobre la vida musical colombiana contemporánea al compositor y posee entretenidas anécdotas que permiten conocer las opiniones y vivencias del Maestro. El escrito sorprende por su actualidad en muchos aspectos, a la vez que contiene temas y opiniones que generan reflexión. Hacia el final, las polémicas que rodearon la vida madura del compositor, hacen que su lectura sea más difícil. Este estudio encontró este texto especialmente ameno y valioso y lamenta que no se haya hecho una reedición del mismo.

En cuanto a referencias sobre los Trozos en su Autobiografía, podemos encontrar varios comentarios del maestro acerca de la escritura de la obra, que como es comprensible abarcó diversos periodos de creación. La referencia más amplia la encontramos en el siguiente comentario:

Para finalizar el acto, leyó Carvajal una comunicación con las firmas de todos los delegados músicos que representaban a sus naciones en la celebración del centenario⁷, dirigida al señor Director Nacional de Bellas Artes, pidiéndole en los términos más encomiásticos y comprometedores para mí, hiciera el Gobierno la publicación de mis “Trozos en el sentimiento popular”, declarando que esa colección de piezas, la cual “comprende los ritmos y aires populares de arte los más preciosos del sentimiento popular del país, es de tal calidad artística, que no debe seguir siendo ignorada en Colombia y en el extranjero”. La respuesta del señor Director Nacional de Bellas Artes decía que se haría la publicación pedida por los delegados y que consideraba la comunicación de éstos como un mandato que cumpliría gustoso. Esa obra mía, sobra decirlo, como casi la totalidad de mi producción continúa inédita,

⁶ URIBE HOLGUÍN, Guillermo. Vida de un músico colombiano. Bogotá: Librería voluntad, 1941.

⁷ Centenario de la fundación de la ciudad de Bogotá en 1938.

expuesta a perecer por los rigores del tiempo. Es muy probable que no se pierda nada si eso sucede.⁸

Afortunadamente este último comentario del maestro no se cumplió y existen en la actualidad dos ediciones de los Trozos Op. 22. La primera de ellas, la edición hecha por la Fundación Guillermo Uribe Holguín y el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias de Bogotá (1978), titulada *Obras para piano*.⁹ En esta edición, además de los Trozos Op. 22 No.1-6, podemos encontrar el Preludio Op. 10; Trozos en el sentimiento popular Op. 38 N° 29, Op. 38 N° 44, Op. 50 N° 12; y Tema y variaciones Op. 67 N° 5. Posteriormente el Colegio Máximo de las Academias Colombianas y el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, emprendió en 1991 la tarea de publicar el compendio completo de los Trozos,¹⁰ 53 años después del pedido de los miembros asistentes a la celebración del cuarto centenario de la fundación de Bogotá. Estas dos fuentes servirán para el análisis de los Trozos Op. 22 presentados en este trabajo¹¹.

El trabajo más actual acerca de la obra del maestro Uribe Holguín, fue hecho en 2009 por la profesora Martha Enna Rodríguez, como tesis de su Maestría en Historia de la Universidad de los Andes, publicada por la misma Universidad dentro de la serie Prometeo.¹² Este libro propone una refrescante visión de la obra Sinfonía *Del Terruño*, obra de suma importancia en el repertorio del compositor colombiano. La autora presenta además una mirada distinta al estudio tradicional del repertorio Colombiano que fue muy valiosa para el presente estudio. Hace además importantes reflexiones de la escuela de formación del Maestro, que deben ser tomadas en cuenta cuando se ejecuta alguna de sus obras.

Igualmente tenemos editados su Curso de Armonía¹³ en donde podemos ver al Maestro en su importante labor de pedagogo. Existen además valiosos artículos en revistas y periódicos. Uno de

⁸ IBID, p. 187.

⁹ URIBE HOLGUÍN, Obras para piano. Ob. Cit.

¹⁰ URIBE HOLGUÍN, Guillermo. 300 Trozos en el sentimiento popular para piano. Ob. Cit.

¹¹ Los manuscritos de los Trozos están bajo la custodia de la Fundación Guillermo Uribe Holguín en la ciudad de Bogotá, pero debido a problemas administrativos no fue posible acceder a este material.

¹² RODRIGUEZ MELO, Martha Enna. Sinfonía *Del Terruño* de Guillermo Uribe Holguín. Ob. Cit.

¹³ URIBE HOLGUÍN, Curso de armonía. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1989. 69p.

ellos, destacado, escrito en la Revista de las Indias ¹⁴(Págs. 351-357) pues allí el maestro emite sus opiniones acerca de su música y su postura frente al Nacionalismo y al Folclor colombiano.

El trabajo más importante que se ha escrito sobre los *300 Trozos en el sentimiento popular*, es el elaborado por la musicóloga colombiana Ellie Anne Duque (también referida como Eliana Duque).¹⁵ En este libro podemos encontrar un estudio detallado de la obra, con análisis formales y características generales. A pesar de que es poca la información que presta la musicóloga en cuanto a la interpretación pianística de las piezas, es uno de los únicos comentarios editados acerca de este aspecto de la obra, es por esto que hacemos una revisión especial sobre lo escrito.

La Profesora Duque titula el capítulo II de su libro: *Análisis de los 300 Trozos en el sentimiento popular*. Dentro de este capítulo como letra D, titula: *Algunas consideraciones sobre la interpretación*. Estas consideraciones ocupan una mínima parte del trabajo total de la musicóloga y son sólo un comentario dentro del amplio estudio. Se cita lo escrito en este capítulo:

Habiendo visto numerosos ejemplos musicales que ilustran el estilo de los Trozos, es posible hacer algunas anotaciones referentes a su interpretación. En general, cada Trozo tiene un encanto especial del cual se goza aún más en la medida en que se está familiarizado con los aires nacionales que emplea.

La ejecución de los Trozos no ofrece problemas serios de carácter técnico. Los pasajes de octavas y acordes paralelos son relativamente pocos; los acordes no exceden la extensión de una novena y rara vez se dan desplazamientos melódicos. Sin embargo, existen problemas de digitación que obedecen a la proximidad de las diversas notas de los acordes. Por lo tanto, se dan muchos casos de cruce de dedos que dificultan mantener un movimiento rápido. Esta misma agrupación cerrada de acordes hace que la actividad musical se concentre en la extensión media del teclado, sin que se llegue a explotar el contraste de colores que le son propios al instrumento.

La falta de publicaciones y ediciones de los Trozos constituye uno de los problemas más serios de la ejecución de los mismos. La escritura del compositor es difícil de descifrar y se presta para numerosas confusiones del contenido musical.

¹⁴ URIBE HOLGUIN, Guillermo 1880-1971. Cómo piensan los artistas colombianos. En: Revista de las Indias. Págs. 351-357.

¹⁵ DUQUE, Elli Anne. Guillermo Uribe Holguín y sus “300 trozos en el sentimiento popular”. Bogotá. 1980. (Citada 11 de febrero de 2010) <<http://www.lablaa.org/blaaavirtual/musica/trozos/indice.htm>>

Varios de los Trozos han sido presentados tanto en Colombia como en otras partes del mundo. La Fonoteca de la Radiodifusora Nacional de Colombia conserva algunas cintas de presentaciones realizadas en Colombia.¹⁶

Presentaremos algunos puntos para revisar de estas apreciaciones. La Profesora Duque comenta en el primer párrafo: “En general, cada Trozo tiene un encanto especial del cual se goza aún más en la medida en que se está familiarizado con los aires nacionales que emplea”. Esta consideración es válida, destacando el hecho de que el conocimiento de los aires nacionales, potencia el goce artístico de la obra. Igualmente se puede estar de acuerdo con el hecho, implícito en el párrafo, de que, sin embargo, se puede llegar a apreciar los Trozos sin conocer estos aires. Este caso no es único de la música del maestro Uribe Holguín y no lo es tampoco de la música colombiana. Bastaría pensar en cuántos de los oyentes que más disfrutaron de las Polonesas de Chopin, por ejemplo, conocen los aires nacionales de donde estas obras provienen.

En el siguiente párrafo se puede leer: “La ejecución de los Trozos no ofrece problemas serios de carácter técnico”. Es cierto que muchos de los verdaderos problemas de ejecución que presentan los Trozos (en el caso de este estudio, los agrupados en el Op. 22), son de carácter expresivo, más que de mecánico; e igualmente es cierto que la escritura de las piezas no sugiere una búsqueda del autor de crear una obra para el lucimiento. Sin embargo, como a la par de la escritura de este texto el autor del mismo se encuentra en el proceso de ejecución de los Trozos Op. 22, éste se ha encontrado con retos técnicos que requieren cuidado y mérito del pianista. Es posible que desde la partitura no sean claramente visibles estas dificultades, que se hacen evidentes y desafiantes a la hora de la interpretación. Los problemas a los que se refiere a continuación E. Duque de digitación, son claros y evidentes cuando el intérprete decide tocar la obra. Las observaciones acerca de los problemas técnicos de cada Trozo, se ampliarán más adelante, cuando se estudie con detalle cada uno.

¹⁶ IBID.

2. ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LOS TROZOS OP. 22 PARA PIANO (1927) DE LA SERIE “300 TROZOS PARA PIANO, EN EL SENTIMIENTO POPULAR” DE GUILLERMO URIBE HOLGUÍN (1880-1971)

2.1 TROZO OP. 22 NO. 1. *REGULARMENTE MOVIDO.*

El Trozo que abre el Op.22 es de carácter alegre, sugerido por el compositor también desde su indicación de tempo. La indicación metronómica en ambas ediciones es rápida¹⁷, pero el intérprete debe decidir si esto perjudica o no, el lirismo del primer tema. Su escritura brillante atrapa al oyente y sus juegos rítmicos y modulaciones, animan el Trozo. La clara distinción de su tema motívico facilita su audición. Su estructura armónica y rítmica cambiante lo hacen dinámico, con cambios súbitos que buscan sorprender. La indicación de compás 6/8 da pie a diversos cambios rítmicos, algunos de ellos mencionados más adelante. El carácter de este Trozo puede compararse con el de los números 3 y 5 de esta serie. Compuesto en Octubre de 1927 abre la serie con la tonalidad de La bemol mayor.

Escribe el maestro Luis Eduardo Agudelo Osorio, curador de la edición completa de los Trozos hecha en 1991, este comentario clarificador sobre el número uno:

El primero de los Trescientos Trozos en el sentimiento popular es concebido, por un lado, con las características estilísticas más importantes de la escuela francesa de comienzos del siglo XX; melodías fáciles escondidas en ambientes armónicos complejos con resolución tonal (o modal en algunos casos); enlaces de acordes paralelos en quintas, séptimas y octavas con significación tonal o a la manera de colorido, así como también, el uso de acordes de quinta aumentada, aún cercanos a las cadencias. Por otro lado, su caracterización en el sentimiento popular se justifica por el uso de una tonada sencilla, la métrica y el ritmo integrados en la melodía o el acompañamiento que de alguna manera recuerda la música de la región andina colombiana.¹⁸

Desde el primer compás, el intérprete deberá tener cuidado con el balance de las manos. El uso reiterado de escritura densa en la región central del instrumento hace especialmente delicado este

¹⁷ No fue posible establecer si las indicaciones metronómicas son del maestro Guillermo Uribe Holguín.

¹⁸ URIBE HOLGUÍN, Guillermo. 300 Trozos en el sentimiento popular para piano. Ob. Cit.

equilibrio. La indicación *piano* del primer compás, por ejemplo, debe respetarse, sin embargo, es claro que la mano derecha se sobrepondrá a la sonoridad de la mano izquierda. La figuración de los compases 1 y 2, por ser ésta la célula motívica principal, es recurrente en el Trozo.



Figura 1: Primeros compases del Trozo Op. 22 No. 1.

Elli Anne Duque propone una categorización de los motivos melódicos de los Trozos de la siguiente manera:

Estos motivos pueden clasificarse en dos grupos. El primero de ellos consta de melodías con características de tonadas: su extensión es de tipo vocal, sus relaciones modales son claras, el fraseo consta de reiteraciones, resoluciones y cadencias que logran el efecto de “preguntas y respuestas”. Forman el segundo grupo, melodías de tendencia motívica, las cuales no siguen el patrón clásico de pregunta y respuesta. Más atrevidas en su organización tonal que las del primer grupo, hacen mayor uso de disonancias.¹⁹

La melodía de este Trozo hace parte del primer grupo, ya que cumple a cabalidad con sus especificaciones. Su distribución es regular con una agrupación de ocho compases divididos en dos grupos de cuatro y su estructura es tonal. Formalmente este Trozo se encuentra en la categoría que Elli Anne Duque denomina variación continua. Citamos lo que dice la investigadora acerca de esta distribución formal:

Los Trozos que aparecen en forma de variación continua constan de secciones que no se repiten y que giran alrededor del motivo principal. Como regla

¹⁹ DUQUE, Elli Anne. Ob. Cit.

general, cada sección está encabezada por la idea principal, a la cual sigue un breve desarrollo.²⁰

En su estudio, Elli Anne Duque utiliza como ejemplo de esta distribución, específicamente el Trozo Op.22 No. 1 y hace el siguiente análisis:

En el Trozo núm. 1, dichas secciones se comportan de la siguiente manera:

Compases 1-7

Presentación de la célula motivo principal en La bemol mayor²¹;

Compases 7-19

Retorno de la idea principal, seguida de fragmentaciones de la misma en La bemol mayor. Al final de esta sección aparece un ritardando que prepara una tercera presentación del tema principal;

Compases 20-36

El tema principal reaparece en La bemol mayor y es interrumpido, en el compás 26, por patrones rítmicos no relacionados con la idea central²²; simultáneamente se da una transición a Si bemol mayor a través de Fa mayor;

Compases 37-41

Presentación del motivo en Si bemol mayor;

Compases 42-54

Repetición de la idea central en Si bemol mayor;

— interrupción rítmica y modulación a La bemol mayor por medio de su dominante Mi bemol, con interrupciones rítmicas y terceras paralelas;

Compases 54-74

Última presentación del motivo en La bemol mayor, y desarrollo de las ideas rítmicas presentadas en la tercera sección.²³

Reconocida la forma general del Trozo, consideraremos a continuación otros aspectos. El adorno del compás número uno, que hace parte de la célula motívica principal, presenta una dificultad técnica. La repetición de la nota Mi bemol y la necesidad de que se regrese a tiempo con la mano izquierda en el segundo Mi bemol, hacen que el intérprete deba tener cuidado en que el oyente

²⁰ IBID.

²¹ Figura 1.

²² Figura 6

²³ IBID.

pueda apreciar las tres notas consecutivas (Mi bemol, Fa, Mi bemol). Este adorno tiene interés rítmico y debe ser ejecutado lo suficientemente claro, para que sirva como una ayuda más de reconocimiento de la célula motívica principal. Para la correcta ejecución de este adorno se aconseja tener la mano lo más libre posible, con los dedos y muñeca relajados permitiendo que sea brillante y seguro. Igualmente se recomienda no levantar de manera brusca el primer Mi bemol (reacción que se tiene para buscar la repetición) y por el contrario usar los beneficios que el escape del mecanismo nos puede dar. La figura debe pensarse como un tresillo y debe anticiparse, esto facilitará la ejecución rítmica correcta.



Figura 2: Sugerencia para interpretar el adorno del primer compás en la mano derecha del Op.22 No. 1.

El silencio del comienzo en la mano derecha, es expresivo y de clara relación con el bambuco. Igualmente la terminación en corcheas de esta célula temática, está influenciada por este ritmo. El intérprete debe tener cuidado al ejecutar estas corcheas y hacer un pequeño énfasis en la primera, para dejar luego suelta y más suave la segunda; de esta manera podrá traer a la mente del oyente, si éste está familiarizado, el característico giro rítmico.

Proponemos al intérprete reconocer en este primer Trozo, las estructuras rítmicas básicas que lo componen.

La célula motívica principal tiene la siguiente estructura rítmica:

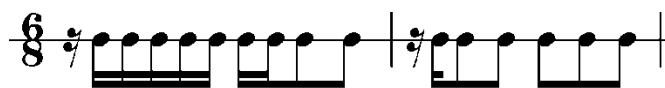


Figura 3: Estructura rítmica de la primera célula motívica del Op. 22. No. 1.

De la fragmentación de esta estructura, es de donde el maestro Uribe Holguín saca la mayoría de los elementos rítmicos de la pieza; sus variaciones y las diversas distribuciones de la escritura en 6/8, dan pie a variados juegos rítmicos.



Figura 4: Ejemplos de las variantes rítmicas usadas en el Op. 22 No. 1.

Estos juegos rítmicos se acentúan cuando la figura está distribuida en las dos manos lo que crea imbricaciones que dan dinamismo e interés a la pieza, como podemos ver en los siguientes ejemplos.



Figura 5: Ejemplos de las variantes rítmicas con imbricaciones usadas en el Op. 22 No. 1.

Una muestra de la destreza del compositor y de las múltiples opciones que propone en la escritura rítmica, es la división irregular del compás de 6/8. En el siguiente ejemplo vemos cómo la mano izquierda en el compás número 26, por medio de corcheas con puntillo, divide el compás en cuatro pulsos, mientras la derecha acentúa esta división con silencios y figuras en semicorcheas. Esta escritura aparece en variadas ocasiones durante el Trozo y podemos considerarla como contrastante con la figura de los compases 1-2 (Figura 1).

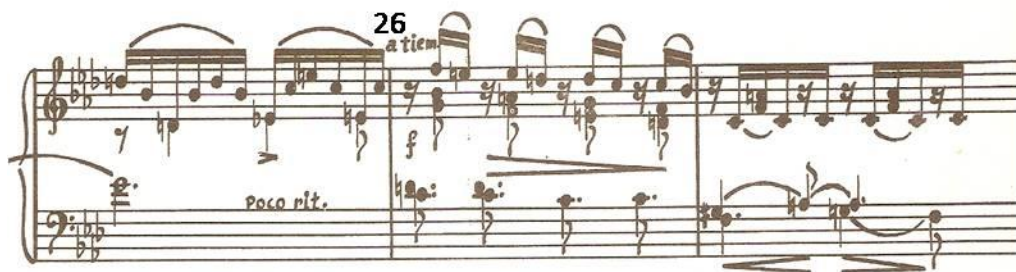


Figura 6: Compases 25 a 27 del Trozo Op. 22 No. 1.

La melodía en este Trozo presenta recorridos entre las tesituras que el intérprete debe notar. Entre el compás cinco y seis, por ejemplo. La melodía en el registro más agudo en la mano derecha (Sol, Fa, Sol, Si bemol, La bemol, Do) es repetida por esta mano en el siguiente compás, en las notas bajas. (Con excepción de la última nota Mi bemol, en vez de Do). Esto se repite varias veces durante la pieza, lo que le da un interés especial a este recurso.

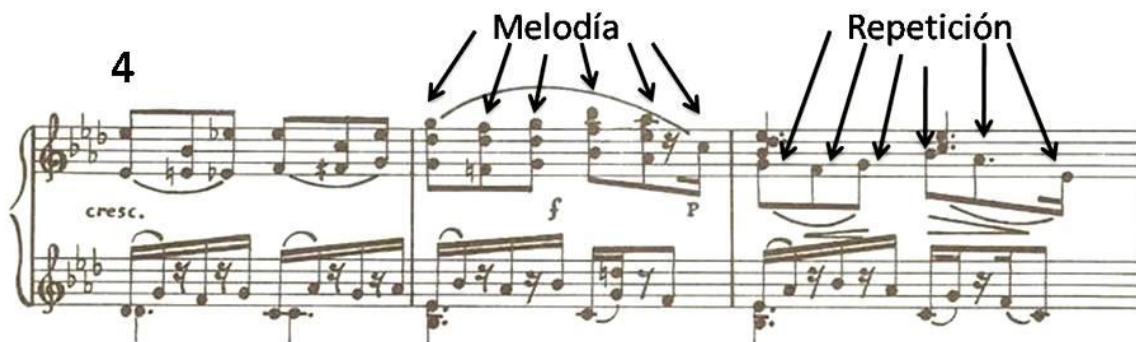


Figura 7: Compases 4 a 6 del Trozo Op. 22 No 1.

Igualmente podemos encontrar estos recorridos melódicos entre tesituras mucho más encubiertos y relacionados con el ritmo. Si tomamos por ejemplo los compases 59 al 63 (Figura 7) y transcribimos la melodía principal (Figura 8), nos daremos cuenta del manejo complejo que hace de esta herramienta compositiva. La interpretación de este pasaje debe hacer notar este recurso a la vez que pone en otro plano sonoro, al diseño rítmico.



Figura 8: Compases 59 a 64 del Trozo Op. 22 No 1.



Figura 9: Melodía extractada de los compases 59 a 64 del Trozo Op. 22 No 1. La armonía del maestro

Uribe Holguín responde a los conocimientos adquiridos en su formación académica. Elli Anne Duque en su estudio lo comenta de la siguiente forma:

El idioma armónico que utiliza Uribe Holguín es rico en colorido y hace uso repetido de sextas, segundas y séptimas adicionales, las cuales son a menudo el resultado de la yuxtaposición de tonalidades relacionadas por intervalos de terceras mayores. Maneja acordes disonantes con relativa libertad, y a menudo se dan ejemplos de bitonalidad, acordes de cuartas y segundas simultáneas. A pesar de sus incursiones en la armonía moderna, el compositor continúa haciendo uso de un marco tonal en donde las relaciones armónicas son un importante agente formal que provee de color a las ideas germinales rítmicas y melódicas.²⁴

Los puntos en donde aparecen estos desarrollos armónicos, pueden generar en el intérprete dudas sobre cuál debe ser la alteración que debe tocar, especialmente cuando comienza a leer la pieza. Como ejemplo de esto está el compás tres de este Trozo. En ambas ediciones encontramos una superposición de Mi natural y Mi bemol.

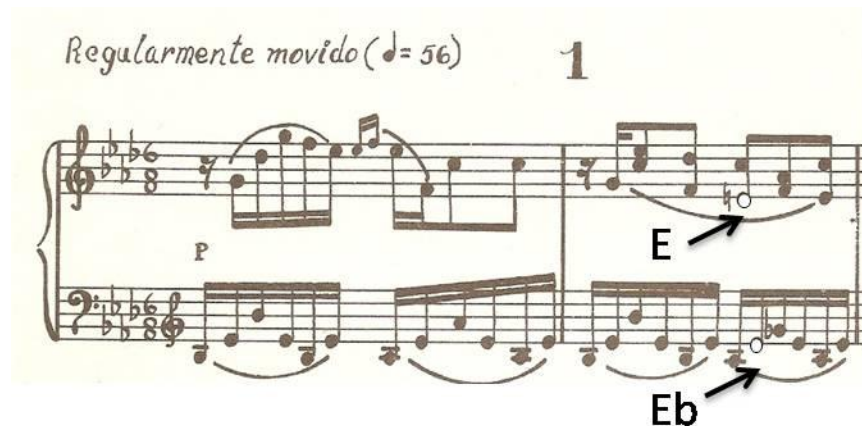


Figura 10: Compases 1 y 2 del Trozo Op. 22 No 1.

²⁴ IBID.

La dificultad del cruce de manos, mencionada ya en el capítulo 1, es una de las pruebas puestas al intérprete en este Trozo. El cruce de manos ocurre en varios pasajes y puede llegar a dificultar la continuidad melódica. Se debe tener paciencia y tino con estos pasajes, que con una correcta digitación y un adecuado uso del pedal derecho, pueden enmascarse para el público.

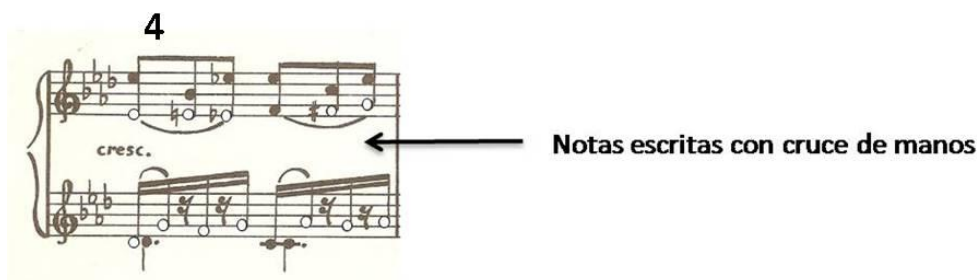


Figura 11: Compas 4 del Trozo Op. 22 No 1.

A continuación podemos ver algunas diferencias encontradas en las ediciones de este Trozo.

La primera discordancia entre las ediciones del Op. 22 No1 la encontramos en la falta de puntillo de la indicación metronómica en la edición de 1978. Es claro que la indicación se refiere al pulso del compás y no debe confundirse con un valor asignado a la negra.

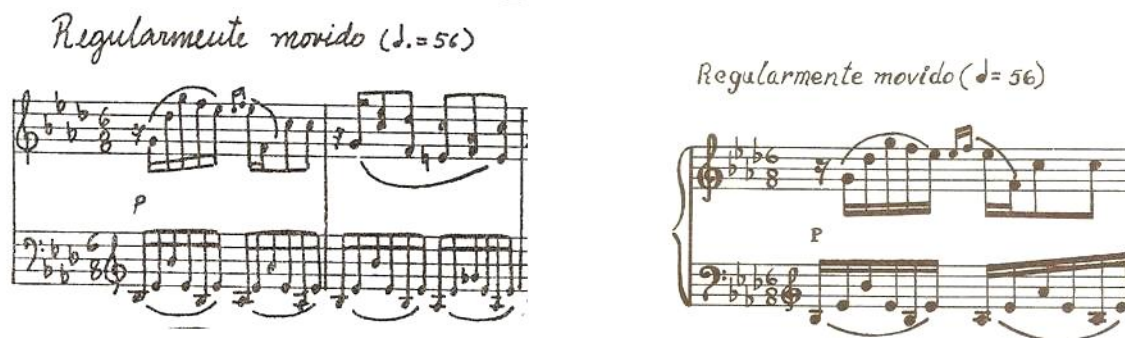


Figura 12: Comparativo entre los primeros compases de las ediciones del Trozo Op. 22 No. 1. (Edición de 1991 en la izquierda, edición de 1978 a la derecha).

La tabla a continuación, muestra otras diferencias.

Número de compás	Ubicación	Edición 1978	Edición 1991
9	Mano derecha, primera semicorchea luego del silencio.	La bemol	La natural
50	Mano izquierda voz intermedia, blanca, primer tiempo.	Aparece un re natural formando una tercera con el si bemol inferior.	No aparece
91	Mano izquierda voz intermedia, negra, primer tiempo.	Si bemol	Do bemol

Tabla 1: Diferencias entre las ediciones del Trozo Op. 22 No. 1.

2.2 TROZO OP. 22 NO. 2. CALMADO.

El carácter del segundo Trozo del Op. 22 concuerda nuevamente con su indicación de tempo. Es contrastante con su antecesor y cercano en su carácter a los Trozos número 4 y 6 de esta serie. Es lírico, pausado, con grandes pasajes armónicos que le otorgan gran colorido. El Trozo Op. 22 No. 2 está escrito en la tonalidad de Fa mayor, con cambios de armadura a Sol bemol mayor y a La bemol mayor. Es audaz en sus modulaciones con grandes cambios dinámicos. Tiene la indicación doble de compás 3/4 y 6/8. El intérprete se encontrará en esta pieza con el desafío de encontrar la sonoridad adecuada para la gran gama de colores armónicos que presenta. Fue compuesto el 6 de Noviembre de 1927.

En el Op. 22 No. 2 podemos ver al maestro Uribe Holguín como un buen representante de la educación francesa de principios del siglo XX, tradición que recibió en los años de instrucción en la Schola Cantorum de Paris bajo la tutela del maestro Vicent D`Indy (1851-1931). Las sonoridades de los acordes y la escritura para piano, emparentan este Trozo con las realizadas por los compositores de esta escuela²⁵. Si ahora el uso de estas sonoridades puede pasar desapercibido para el público lego, es importante notar que éstas eran nuevas para la música colombiana de la época y que demuestran el interés del maestro por utilizar recursos a él contemporáneos. Estos elementos aportarían luego grandes posibilidades de escritura para la siguiente generación de compositores de nuestro país.

Nuevamente el Investigador Luis Carlos Rodríguez nos ilustra con esta cita, conveniente para el entendimiento de este Trozo.

Con sus Trozos... comenzó el compositor a desarrollar un idioma nacionalista muy peculiar, caracterizado por fórmulas rítmicas y reminiscencias de melodías tradicionales. Pueden ser considerados como felices ejemplos de la pieza de carácter francesa de fines del siglo XIX y principios del XX. Son piezas seccionales, agrupadas bajo un título común y aunque no poseen un título propio, cada una de ellas aparece con indicaciones precisas de tiempo y dinámica que le imprimen un rasgo de individualidad. Los elementos de la música tradicional colombiana, tomados por el compositor en estas obras, no

²⁵ Para mayor información al respecto véase el capítulo 1.4. *La Schola Cantorum y Vicent D`Indy*, en *Sinfonía Del Terruño* de Guillermo Uribe Holguín, RODRIGUEZ, Martha Enna. Ob. Cit.

figuran como citas directas sino como sugerencias que llevan generalmente una reelaboración en lo melódico, armónico y rítmico.²⁶

La melodía de este Trozo es la que ayuda a su organización, pues es en ella en donde el compositor pone la responsabilidad del discurso musical. Esta melodía cumple con las características descritas en el capítulo 2.1²⁷ para catalogarla como parte de las melodías del segundo grupo. Como característica especial está su extensión mayor a la vocal, su armonía cercana a los usos modales y la ruptura del patrón de pregunta respuesta.

Formalmente este Trozo se encuentra, en la categoría de Forma ternaria (ABA´)

Sección A compases 1 al 29.

Compases 1-5

Presentación de la idea temática principal en Fa mayor (Figura 13).

Compases 6-11

Retorno de la célula motívica principal, seguida de la aparición de un segundo motivo melódico recurrente (Figura 14).

Compases 12- 15

Predominio de acordes cadenciales en torno a Fa mayor.

Compases 16-29.

Reaparición de las células motívicas principales con cadencia final al acorde de Fa mayor, este acorde con notas añadidas.

Sección B compases 29 al 76,

Compases 29-79.

Cambio de armadura a Sol bemol mayor. Aparición de la segunda célula motívica. Fragmentación y variación de la primera. Predominio de acordes con notas añadidas (sextas y segundas en su mayoría) y modulaciones armónicas por relaciones de terceras.

Sección A´ compases 77 a 108.

Cambio de tonalidad a La bemol mayor (Figura 15). Presentación de ambas células motívicas principales, con una extensión final. Cambio de armadura a Fa mayor (compás 87, Figura 18) haciendo uso de variaciones de la primera célula motívica principal.

²⁶ RODRIGUEZ, Ob. Cit.

²⁷ Capítulo 2.1. Página 14.

A continuación los dos motivos melódicos recurrentes. El primero de ellos presentado del compás 1 al compás 5 en la mano derecha.



Figura 13: Comienzo del Trozo Op. 22 No. 2.

El uso de terceras melódicas y bloques de acordes acompañando al movimiento melódico, hacen que pasajes como éste tengan un claro componente armónico. El maestro Guillermo Uribe Holguín utiliza profusamente el recurso de este tipo de terceras, que se consideran como un elemento de origen popular, pues es común en la música tradicional de muchos pueblos. En nuestro medio las encontramos en la canción popular, incluso en la contemporánea a nosotros. Es también un rasgo característico de este Trozo los acordes puestos en bloque que llegan a configurar pasajes enteros de la pieza.

El siguiente motivo recurrente está escrito en el compás 9. La figura de seis corcheas con *portatos*, sufrirá modificaciones y será contrastante con la figura motívica del comienzo.



Figura 14: compases 7 al 9 del Trozo Op. 22 No. 2.

Esta figura la encontraremos de manera especial, luego del cambio de armadura a sol bemol mayor. Esta sección de la pieza (B) es la más colorista, con acordes amplios e indicación de *piannissimo*.

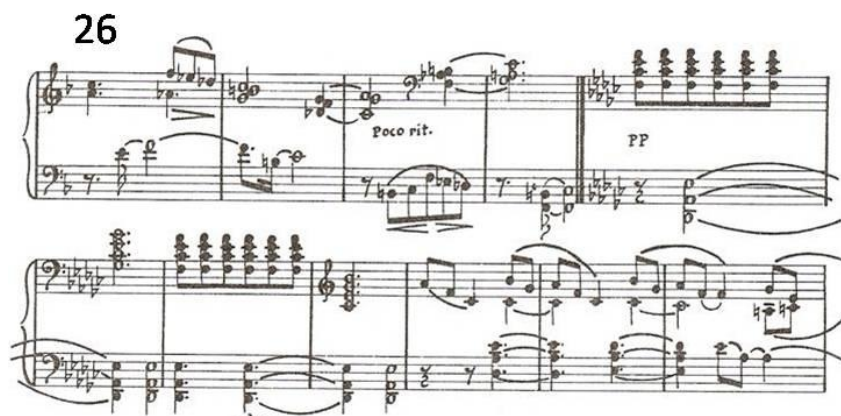


Figura 15: Compases 26 al 36 el Trozo Op. 22 No. 2.

El movimiento calmo de la pieza no impide que el maestro Uribe Holguín, proponga notables cambios rítmicos. Nuevamente proponemos al intérprete el reconocimiento de algunos de ellos. En el compás 2, en el segundo tiempo, podemos notar un juego rítmico entre las manos, emparentado con ritmos andinos colombianos.²⁸

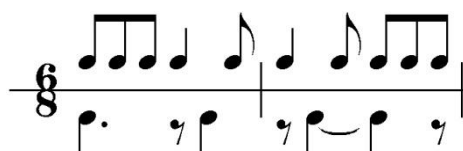


Figura 16: Ritmo extractado de los compases 2 y 3 del Trozo Op. 22 No. 2.

Es común también, el uso de la doble posibilidad de escritura advertida en el comienzo por la indicación de compás 3/4 6/8. Si tomamos el ritmo del pasaje mencionado anteriormente (Figura

²⁸ Un estudio más profundo podría indicar a cuál de los ritmos de esta región corresponde esta figuración. Por lo visto en esta serie, la mayoría de ritmos encontrados se relacionan con el aire de bambuco. Sin embargo, recomendamos al lector interesado en este rastreo consultar el capítulo III. *Manejo de elementos folclóricos*, de la investigación, antes citada, hecha por Ellian Duque. DUQUE, Elli Anne. Ob. Cit.

15), justo después del primer cambio de armadura, nos daremos cuenta cómo la mano izquierda divide este compás en tres pulsos (3/4), para luego dividirlo en dos (6/8).

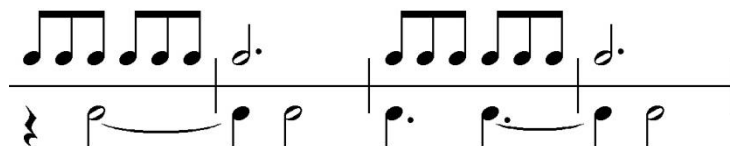


Figura 17: Ritmo extractado de los compases 31 al 34 del Trozo Op. 22 No. 2.

Veamos un ejemplo de cómo la escritura de este Trozo es cuidadosa con el uso de la articulación. La figura del compás 9 (Figura 14) aparece en el compás 83 con una clara diferencia en su articulación. Nuevamente aparece en el compás 85 con distinta articulación (difiere en esta ocasión la edición de 1991), para aparecer variada nuevamente una vez más en el 96.



Figura 18: Compases 77 a 99 del Trozo Op. 22 No. 2.

Es por esto que en la lectura de este Trozo debe tenerse especial cuidado, pues son múltiples los *portatos*, reguladores dinámicos, *staccatos* y ligaduras; símbolos expresivos que ayudan a la diversidad de la pieza, ya que su material motívico es austero.

Son comunes las discordancias entre las ediciones de este Trozo, especialmente en cuanto a reguladores dinámicos. Estas diferencias se encuentran desde el primer compás y será criterio del intérprete que peso deben tener a la hora de la ejecución. La tabla a continuación muestra otras diferencias distintas a las ya mencionadas, pues por su gran número no son acá citadas.

Número de compás	Ubicación	Edición 1978	Edición 1991
16	Mano derecha blanca segundo tiempo	Mi bemol	Fa natural
87	Mano izquierda primer tiempo	Fa	No aparece
91	Mano derecha primer tiempo	Mi bemol	Re bemol
100	Mano derecha, voz inferior segunda corchea segundo tiempo	Mi bemol	Mi natural

Tabla 2: Diferencias entre las ediciones del Trozo Op. 22 No. 2.

2.3 TROZO OP. 22 NO. 3. *RÁPIDO*.

Este Trozo es vivaz, de escritura virtuosa que pone a prueba las capacidades del intérprete. Como veremos más adelante, está emparentado en su escritura con los Trozos No. 1 y 5 de esta serie. Fue compuesto el 13 de Noviembre de 1927 en la tonalidad de Mi bemol mayor.

El número tres marca la mitad de la serie que podría interpretarse hasta allí de manera conveniente en un recital, si no se la quiere tocar completa. La distribución de los *tempi*, (moderadamente rápido, lento y rápido) es útil para la ejecución en público. También podrían buscarse otras distribuciones ya que la serie no es una estructura cerrada, aunque sí responde a una unidad como veremos posteriormente.

La melodía del Trozo Op. 22 No. 3 corresponde al segundo grupo mencionado en el capítulo 2.1.²⁹ Presenta además dos compases introductorios, característica recurrente encontrada por Elli Anne Duque en el estudio general de los 300 Trozos.³⁰ Su estructura formal es de variación continua, lo que reafirma la relación de este Trozo con el primero de esta serie.

Compases 1-3

Compases introductorios. A pesar de su carácter de antesala, su material melódico no es contrastante con el encontrado en las siguientes secciones (Figura 20).

Compases 4-7

Presentación de la célula motívica principal cuya característica principal son los arpeggios.

Compases 8-14

Aparición de una segunda célula motívica (compases 8 y 9, Figura 19) y variación de la primera célula motívica principal.

Compases 15-24

Aparición de una tercera célula motívica (compás 15, Figura 21) y variaciones de la primera célula motívica principal.

Compases 25-63

Variaciones y yuxtaposiciones de la célula motívica principal y la tercera célula motívica. Diversos usos de arpeggios ascendentes y descendentes. Trémolos para ambas manos y modulaciones por terceras (Ejemplo: La bemol mayor a Do mayor). Intensidad rítmica.

²⁹ Capítulo 2.1. Página 14.

³⁰ DUQUE, Elli Anne. Ob. Cit.

Compases 63-79

Última presentación de la primera y segunda células motivicas (Fa mayor). Juegos dinámicos y rítmicos que crean suspensión del movimiento del Trozo (compases 63 a 66, Figura 22).

Preparación por medio de dominantes secundarias de la cadencia final, preparada convencionalmente por el cuarto y quinto grados. Final en Mi bemol mayor.

La escritura de este tercer Trozo es generosa en síncopas, con pasajes rítmicos de alternancia entre las manos. Los cambios dinámicos son grandes y sin preparación. Es común la exigencia de pasar de *forte* a *piano* inmediatamente, como podemos ver, por ejemplo, en los compases 7 al 11:

Figura 19: Compases 5 al 11 del Trozo Op. 22 No. 3.

Debe tener cuidado el intérprete de este Trozo con los arpeggios, en especial con los ascendentes. Puede ser desafiante poder hacerlos parejos y claros hasta sus últimas notas. Estos arpeggios son el material distintivo de este Trozo y sirven de elemento unificador (ejemplo de esta escritura en los compases 7 y 10 de la Figura anterior).

Debemos mencionar también las figuras en semicorcheas de la mano derecha, encontradas a partir del segundo compás. Esta figura es de carácter andino y de delicada interpretación. Está relacionada con la escritura en cuartas que trataremos posteriormente y debe ser ejecutada por el intérprete de manera pareja. La dificultad de estas figuras cuando aparecen escritas con notas dobles, está en la digitación. Para el caso, por ejemplo, de las semicorcheas que aparecen en cuartas y quintas en el compás 5, la dificultad radica en la alternancia de los dedos 5^{to} y 4^{to} de la voz superior



Figura 20: Comienzo del Trozo Op. 22 No. 3.

Como mencionamos antes, también hay que cuidar la ejecución de las cuartas (ejemplo en el compás 17), que pueden generar tensión en la mano.

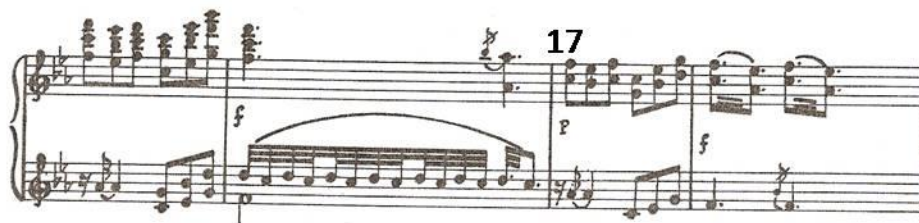


Figura 21: Compases 15 al 16 del Trozo Op. 22 No. 3.

Otro elemento distintivo, de gran efecto sonoro, son las fusas o trémolos (ejemplo en el compás 16 de la Figura anterior y compases 57 y 61 de la Figura 22). En algunas ocasiones se presentan en notas dobles y en otras con cruzamiento en posiciones que pueden ser incómodas para el intérprete (ejemplo en el compás 47, ver Anexo 1).



Figura 22: Compases 57 al 64 del Trozo Op. 22 No. 3.

Siempre será recomendable acercarse a estos pasajes buscando relajación y control del tempo. Si esto se logra, el público podrá apreciar un gran efecto musical.

Son cuatro agrupaciones rítmicas las que configuran esta pieza:

- Las semicorcheas (con agrupaciones en tres, la primera de ellas en silencio³¹ y en grupos de seis).
- La negra con puntillo o su equivalente (negras con ligaduras a corcheas).
- Las corcheas en agrupaciones ternarias.
- Los dosillos (como elemento binario de gran aporte).

La figura rítmica principal de este Trozo, la encontramos en el quinto compás (Figura 20) y permitirá, al oído avezado, observar su carácter popular:

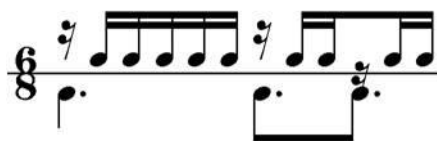


Figura 23: Ritmo extractado del compas 5 Trozo Op. 22 No. 3.

³¹ Elemento característico del ritmo del bambuco.

Nos sorprende otra vez el maestro Uribe Holguín con los variados elementos rítmicos que propone en este Trozo. Es esta cualidad la que sostiene la pieza, pues su material temático no es muy variado. Son de resaltar los cambios rítmicos propuestos por medio de dosillos y los usos diversos, recurrentes en toda la serie, de las posibilidades que ofrecen las agrupaciones de 6/8 (ejemplo compás 37).



Figura 24: Compases 36 al 43 del Trozo Op. 22 No. 3.

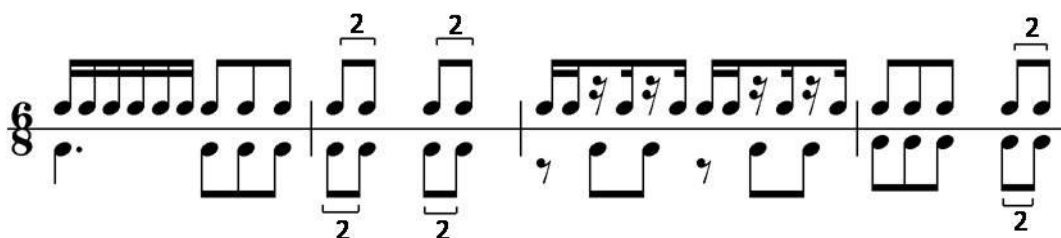


Figura 25: Ritmo extractado de los compases 37 al 40 del Trozo Op. 22 No. 3.

En la edición de 1979 encontramos en este Trozo notas aclaratorias al pie de página de algunas discordancias entre las ediciones. El intérprete podrá escoger cuales de ellas seguir.

A continuación otras diferencias distintas a las que se encuentran en la mencionada edición.

Número de compás	Descripción	Edición 1978	Edición 1991
1	<i>retenido</i>	Existe	No aparece
44	Ligaduras de las primeras corcheas de la mano izquierda.	Existen	No aparecen
59	Tercera corchea mano derecha voz superior.	Do natural	Mi bemol

Tabla 3: Diferencias entre las ediciones del Trozo Op. 22 No. 3.

2.4 TROZO OP. 22 NO. 4. *TRANQUILO*.

Contrasta el carácter de este Trozo luego del virtuosismo de su antecesor: es reposado y tranquilo. Compartirá con los Trozos No. 2 y No. 6, sus cualidades líricas y armónicas. Es cantábile con melodías reconocibles y exigencias coloristas. Fue compuesto el 12 de Noviembre de 1927. Está escrito en la tonalidad de Mi mayor con un cambio de armadura a Do mayor en su región central (lugar en donde ocurre una mayor movilidad armónica).

La indicación del tempo inicial *Tranquilo*, viene acompañada de una indicación metronómica. Esta indicación de negra equivalente a 42, no es lenta. Lo que nos dice esto, es que el intérprete no debe olvidar que la indicación en palabras hace una aclaración no sólo de la velocidad de ejecución de la pieza, sino también del carácter de la misma. Como veremos con cuidado más adelante, una de las características distintivas del Op. 22 No. 4 es su escritura meticulosa en las indicaciones interpretativas.

El Op. 22 No. 4 comienza con un compás que da el ambiente armónico y rítmico, compás introductorio que como mencionábamos atrás es una de las características recurrentes en la serie completa de los Trozos. Posteriormente, en el compás tres, encontramos la melodía que le servirá de hilo conductor. Invitamos al intérprete a utilizar la capacidad que tiene el instrumento de variar sus colores tímbricos, para de esta manera mostrar al público los diferentes estratos musicales que el compositor escribió. Esta melodía hace parte del primer grupo mencionado en el capítulo 2.1.³² Tiene un ámbito vocal y está escrita en la convención de pregunta-respuesta. A continuación el comienzo del Trozo y la melodía extractada desde el compás dos en adelante.

³² Capítulo 2.1. Página 14.

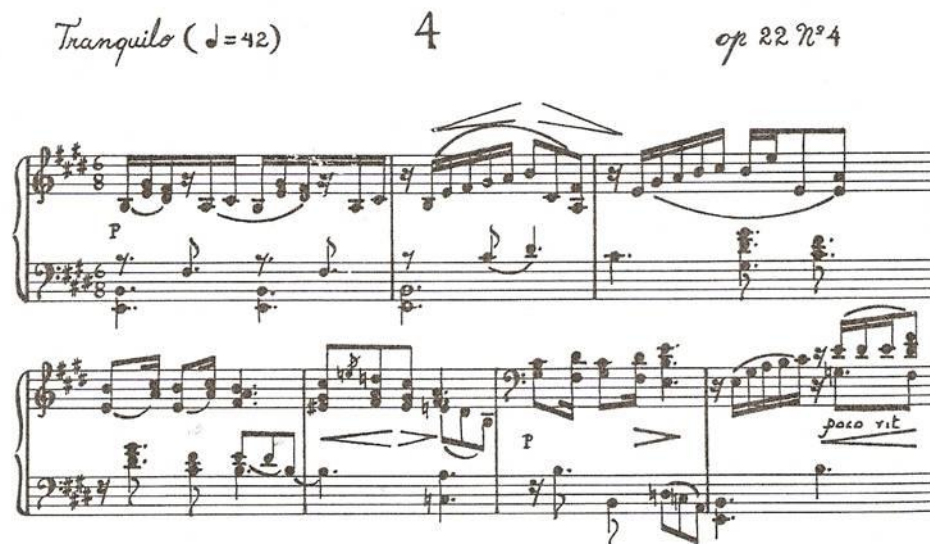


Figura 26: Comienzo del Trozo Op. 22 No. 4.



Figura 27: Melodía extractada de los compases 2 al 6 del Trozo Op. 22 No. 4.

Formalmente el Trozo presenta una estructura tripartita ABA'. Nuevamente Uribe Holguín opta por la forma de canción para este Trozo.

Sección A compases 1 al 24.

Compás 1

Compás introductorio (Figura 26).

Compases 2-6

Presentación de la célula motívica principal en Mi mayor (Figura 26).

Compases 7-24.

Variaciones de la célula motívica principal. Armonías dominantes con cambios dinámicos y rítmicos. Preparación por medio de dominantes secundarias y acordes menores con séptima (Do mayor con séptima, Re menor) al cambio de armadura de La menor.

Sección B compases 25-42.

Esta sección se caracteriza por cambios en los indicadores de compás. Es audaz en su armonía con uso de terceras formando escalas de tonos enteros (compás 28, Figura 29). Cambio al relativo mayor de esta sección, Do mayor y preparación de la tonalidad principal Mi mayor por medio de su dominante Si mayor.

Sección A` compases 42-48.

Compás 42.

Repetición del compás introductorio.

Compases 23-48.

Reaparición de la célula motívica principal suspendida por medio de un acorde de sol menor con sexta añadida. Preparación de la cadencia final por medio del sexto grado alterado, Do mayor y del Sol menor con sexta añadida. Final en Mi mayor.

La escritura de este Trozo no descuida su estructura rítmica. Como ejemplo de esto está la figuración del compás 4. Ésta es una ingeniosa forma de subdividir el 6/8 y demuestra la riqueza rítmica de los aires populares que el maestro estudió:

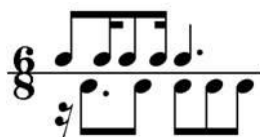


Figura 28: Ritmo extractado del compas 2 del Trozo Op. 22 No. 4.

El Trozo Op. 22. No. 4 es el más audaz de esta serie en el territorio armónico. Como mencionamos arriba, en los compases 28 y 30, nos encontramos con un pasaje en terceras que utiliza la escala de tonos enteros, que produce una sonoridad distinta a todas las presentes en los Trozos Op. 22. Este rasgo es uno de los que permite enlazar la escritura de Guillermo Uribe Holguín con la escuela impresionista y contradice en parte el comentario hecho por Elli Anne Duque, comentario sin embargo, explicativo de este tipo de relación:

En su artículo sobre Uribe Holguín, Guillermo Rendón ofrece ejemplos de las tendencias impresionistas del compositor, como lo son el uso de tonos adicionales y paralelismos. Sin embargo, no se pueden analizar los Trozos en el contexto único del impresionismo ya que no se hacen presentes muchas de las características principales de dicho estilo: Uribe Holguín no utiliza escalas pentatónicas, ni escalas de tonos enteros o notas de pedal extendidas. El

lenguaje armónico enriquecido, que emplea es producto de su escuela romántica y su admiración por los impresionistas.³³



Figura 29: Compases 27 al 32 del Trozo Op. 22 No. 4.

Son comunes, como mencionábamos también en otros Trozos, los cruces de manos. Pero esto no es un problema mayor pues el tempo del Op. 22 No. 4 facilita los cruzamientos.

A continuación se exponen algunas diferencias encontradas en las ediciones de este Trozo.

En la edición de 1978 falta el puntillo en la indicación del tempo al comienzo del Trozo (falta que también encontramos en el primero de esta serie) y como mencionamos arriba, falta importante por la posible confusión del valor de referencia en la escritura de 6/8.

³³ DUQUE, Elli Anne. Ob. Cit.

A continuación, otras diferencias encontradas distintas a las ya mencionadas.

Número de compás	Descripción	Edición 1978	Edición 1991
2	Reguladores dinámicos	Existen	No aparecen
4	Reguladores dinámicos	No aparecen	Existen
7	<i>poco rit.</i>	Existe	No aparece
9	<i>expresivo</i>	Existe	No aparece
15	<i>piano</i>	Existe	No aparece
16	<i>pianissimo</i>	Existe	No aparece
25	Acorde en la mano derecha primer tiempo.	Acorde de la menor.	Acorde de do mayor.

Tabla 4: Diferencias entre las ediciones del Trozo Op. 22 No. 4.

Hay un error en el compás 45 en la edición de 1978, segundo tiempo de la mano izquierda: no debe ser una semicorchea con puntillo sino una corchea con puntillo como aparece en la edición de 1991.

2.5 TROZO OP. 22 NO. 5. *MOVIDO*.

Sorprende este Trozo con la alegría rítmica de su carácter. Su elemento diferenciador es el cambio de compás propuesto en la alternancia de los indicadores de 3/4 y 7/8. Es contrastante con su antecesor y comparte su carácter con los Trozos No. 1 y No. 3 de esta serie. Está escrito en la tonalidad de La bemol mayor. Fue compuesto el 6 de noviembre de 1927.

5 Op. 22 No. 5

Movido (♩ = 52)

Figura 30: Comienzo del Trozo Op. 22 No. 5.

Este Trozo es otro ejemplo meritorio de cómo el maestro Uribe Holguín buscó innovar en su lenguaje compositivo, aplicándolo a la escritura de la música colombiana. Su escritura está emparentada con los ritmos rápidos de danza de la región andina de nuestro país. El comienzo de la pieza nos recuerda un llamado, tres golpes en acordes fuertes, seguidos del cambio a 7/8. Este elemento es de carácter cercano a la percusión y muy seguramente fue traído de un aire de danza popular (ver Figura anterior, 30).

La melodía de este Trozo hace parte de las del segundo grupo, según la clasificación hecha por Elli anne Duque mencionada en el capítulo 2.1.³⁴ Como sus compañeras de grupo, surge más de la danza que de la canción. Su estructura interna es cambiante e irregular y es una de las melodías de

³⁴ Capítulo 2.1. Página 14.

esta serie que está pensada específicamente para destacar las posibilidades del instrumento para la que fue compuesta. Nuevamente, como hemos observado en otros Trozos, formalmente el Op. 22 No. 5 presenta la forma tripartita ABA`.

Sección A compases 1 al 38.

Compases 1-6

Presentación de la célula motívica principal caracterizada por su fuerte carácter rítmico y la alternancia del compás de 3/4 y 7/8 (Figura 30).

Compases 7-38.

Variaciones de la célula motívica principal. Armonías dominantes. Distintas acentuaciones hacen que esta parte tenga un gran interés rítmico. Está dividida en dos secciones marcadas por un calderón en el último tiempo del compás 21. Final en La mayor.

Sección B compases 39-65.

Cambio de armadura a do mayor, que tiene una relación de tercera con respecto al acorde final de la sección anterior. Esta sección se caracteriza por una mayor estabilidad en el uso del compás de 3/4. En su mayoría su material motívico es nuevo, marcado por la aparición de una célula melódica característica (compás 39, Figura 33). Sólo al final reaparece la célula motívica principal (compases 60 a 65).

Sección A` compases 66- 99.

En esta sección reaparece la célula motívica principal, variada y ampliada. Igualmente podemos encontrar material de la sección B. Preparación de la cadencia final con gran despliegue pianístico. Modulaciones con dominantes y final en la tonalidad de La bemol mayor.

El intérprete se encuentra ante la dificultad técnica de desplazamientos rápidos de las manos en registros distantes y con constantes cambios de acentuación. Esta acentuación es muchas veces irregular y de gran efecto rítmico, como lo podemos ver en el compás 16 en donde los acentos de la mano derecha están puestos sobre la corchea débil de la agrupación de tres. La mano izquierda refuerza el efecto. Debe notarse también las ligaduras puestas sobre las corcheas aludidas que ayudan al efecto rítmico. Estas ligaduras “irregulares” las encontramos en pasajes similares durante toda la pieza:



Figura 31: Compases 16 al 20 del Trozo Op. 22 No. 5.

Los acentos de las corcheas en la mano derecha del compás 7 (Figura 29), son característicos y recurrentes en este Trozo. Debe tener cuidado el intérprete, pues figuras equivalentes no siempre aparecen con este símbolo como notamos en el compás 14, en donde no aparece la acentuación:

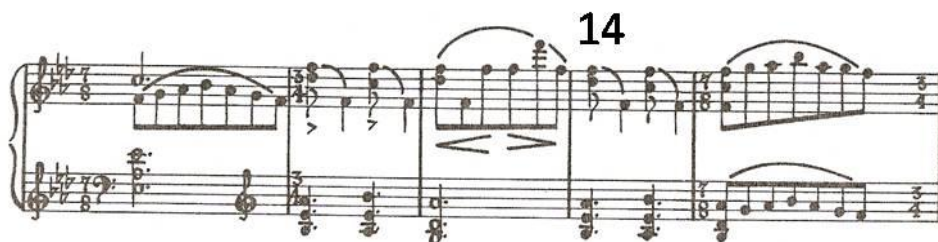


Figura 32: Compases 11 al 15 del Trozo Op. 22 No. 5.

Los unísonos escritos para ambas manos, son difíciles de controlar ya que debe ser prioritario que todas las notas suenen juntas. Esto se complica debido al tempo del Trozo (ejemplo en el compás 20 de la Figura 31). También recomendamos la superposición sutil de la dinámica de la mano derecha, para permitir una mejor audición melódica. En este Trozo se le exige al intérprete cambios súbitos de dinámicas, algunos de ellos antecedidos por puntos de reposo y calderones. Este aspecto sumado al carácter rítmico del Trozo, hacen que dentro de la serie Op. 22, el No. 5 tenga una personalidad única.

Es de notar también, los bruscos e inesperados cambios de tonalidad. Ejemplo de esto lo encontramos en los compases 37 a 39, en donde luego de un La bemol mayor, tenemos sin preparación la tonalidad de Do mayor (Figura 33). Más tarde en un pasaje equivalente (compases 64 a 66) pasaremos de Re bemol mayor a Fa menor (relaciones armónicas por terceras comunes en esta serie).

37

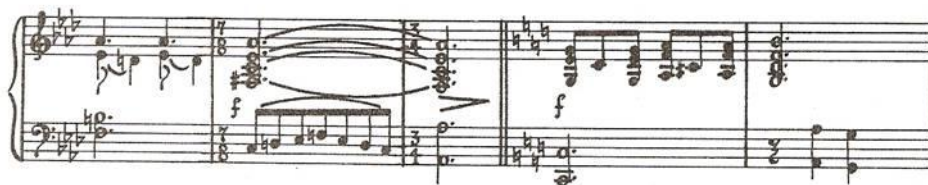


Figura 33: Compases 36 al 40 del Trozo Op. 22 No. 5.

Son dos agrupaciones rítmicas las que sostienen este Trozo. La primera de ellas marca la alternancia entre el 3/4 y el 7/8:



Figura 34: Ritmo extractado de los compases 1 y 2 del Trozo Op. 22 No. 5.

La segunda juega con las acentuaciones, desplazándolas:



Figura 35: Ritmo extractado de los compases 16 y 17 del Trozo Op. 22 No. 5.

A continuación se exponen las diferencias encontradas en las ediciones de este Trozo.

Número de compás	Descripción	Edición 1978	Edición 1991
9	Acentos ³⁵	Existen	No aparecen
38	Reguladores dinámicos	Existen	No aparecen
70	<i>Forte</i>	Existe	No aparece
75	<i>Forte</i>	Existe	No aparece

Tabla 5: Diferencias entre las ediciones del Trozo Op. 22 No. 5.

En la edición de 1978 existe un error en el cambio de armadura en compás 66, debe tener cuatro bemoles como aparece en el compás 68 (armadura de Fa menor/La bemol mayor).

³⁵ Estos acentos están escritos, además, de distinta forma en las dos ediciones. En la de 1978 aparecen cubriendo dos duraciones, en la de 1991 sólo como acentos de las primeras corcheas.

2.6 TROZO OP. 22 NO. 6. *MODERADO*.

Cierra el Op. 22 este Trozo con la tonalidad de La mayor. Está emparentado en su carácter con los Trozos No. 2 y 4 de esta serie. Es reposado y se apoya en una melodía cantáble y de fácil recordación. Como en el Trozo No. 2, el maestro Guillermo Uribe Holguín utiliza la doble marcación de compás 3/4 6/8, lo que le permite una variada agrupación interna de los compases. Fue compuesto el 24 de Noviembre de 1927.

Moderado (♩ = 116) 6 *op. 22 n.º 6*

Figura 36: Comienzo del Trozo Op. 22 No. 6.

De esta serie es el Trozo más austero en su material melódico, con sólo dos agrupaciones básicas. La primera de ellas la encontramos en el compás 1 que será contrastante con la que encontramos en el compás 23. La característica principal de esta segunda agrupación melódica, es su escritura en sextas y terceras.



Figura 37: Compases 18 al 28 del Trozo Op. 22 No. 6.

La primera melodía cumple a cabalidad las características que permiten catalogarla dentro del primer grupo de melodías propuesto en el capítulo 2.1.³⁶ Tiene una estructura interna conformada por tres grupos de cuatro compases, tienen un ámbito vocal y emparenta este Trozo con la canción.

Es un Trozo cuyas secciones no están claramente demarcadas y pueden pasar desapercibidas para el oyente lego. Sin embargo con una mirada más profunda, es posible deducir que hace parte de la forma variación continua.

Compases 1-6

Aparición de la célula motívica principal caracterizada por su cualidad cantábil en la tonalidad de La mayor (Figura 36).

Compases 6-13

Reaparición de la cabeza de la célula motívica principal con armonías dominantes y amalgamas rítmicas.

Compases 13-22

Aparición de una nueva célula motívica (compases 13 a 17, Figura 39) y de la cabeza de la célula motívica principal (primer compás de esa célula). Modulación a la tonalidad dominante Mi mayor.

Compases 23-36

Aparición de una tercera célula motívica (compás 23, Figura 37) y reiteración de la cabeza de la célula motívica principal.

³⁶ Capítulo 2.1. Página 14.

Compases 36-43

Aparición de la célula motívica expuesta en el compás 13 con suspensión del pulso por medio de indicaciones de *tenuto*.

Compases 44-58

Preparación por medio de la dominante a la tonalidad de La mayor (compás 45). Nueva célula motívica (compás 47) y cambio a La menor por medio de su tercer grado Do mayor. Reparición de la cabeza de la célula motívica principal.

Compases 59-71

Aparición de de la cabeza de la célula motívica principal. Armonía de La mayor con la aparición del tercer grado del menor, Do mayor. Terminación por movimiento ascendente con cadencia perfecta a La mayor.

Este Trozo se caracteriza por la alternancia de las melodías entre las voces y los recorridos de éstas entre los distintos timbres del instrumento. Sumado a esto, destacan las variadas distribuciones rítmicas dentro del compás.

Es además un Trozo con algunos amagos polifónicos, que invitan al intérprete a usar la posibilidad de estratificación sonora que permite el instrumento. Veamos un ejemplo de esto: A continuación extractamos la melodía del compás 1 en adelante (Figura 36), observando el recorrido entre las voces³⁷.



Figura 38: Melodía extractada del compás 1 al 5 del Trozo Op. 22 No. 6.

³⁷ Este ejemplo enlaza la escritura de este Trozo con el primero del Op. 22 analizado anteriormente.

Como es ya recurrente en la serie, Uribe Holguín no deja de sorprendernos con la diversidad de posibilidades rítmicas que encuentra en los compases de 3/4 6/8. El siguiente es un ejemplo de la ingeniosa forma de distribución del compás y para verlo con mayor claridad, posteriormente extractaremos su ritmo.

6

Figura 39: Compases 6 al 17 del Trozo Op. 22 No. 6.

7

Figura 40: Ritmo extractado del compás 7 al 12 del Trozo Op. 22 No. 6.

Es común en este Trozo el uso de los reguladores dinámicos como elemento expresivo. En este Trozo encontramos que estos reguladores tienen dos propósitos: El primero de ellos es el más literal, en donde se invita al intérprete a aumentar la dinámica. El segundo, el usado como expansión temporal de las figuras escritas bajo esta indicación. Es este último uso el que invita al intérprete a realizar un *rubato* con fines expresivos. Veamos un ejemplo de esto: Al final de este Trozo en el compás 64, encontramos un regulador que debe referirse a una extensión del tiempo, pues si fuera sólo un aumento en la dinámica sería poco probable hacerlo. Primero porque el

intérprete ya ha atacado la blanca de la derecha en la dinámica de piano y el *crecendo* sólo lo haría en la última corchea de este compás. Se le pide además que regrese a piano en el compás siguiente, lo que demuestra que este regulador tiene un uso en la distribución del tiempo, más que una ampliación dinámica. Ahora veamos, más adelante, el compás 71. Este regulador permite una lectura literal del símbolo, usado como preparación del acorde final.

62

The image shows a musical score for measures 62 to 71 of a piece. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo), along with the instruction *espressivo*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. A date, "Noviembre 24 de 1927", is handwritten in the lower right corner of the score.

Figura 41: Compases 62 al 71 del Trozo Op. 22 No. 6.

Sin embargo, siempre estará a cargo del intérprete decidir si estos reguladores tienen una u otra función, pues como vemos sus usos son diversos y proclives a la especulación.

A continuación se exponen las diferencias encontradas en las ediciones de este Trozo.

Número de compás	Descripción	Edición 1978	Edición 1991
1	<i>piano</i> expres.	Existe	No aparecen
10	Mano izquierda. Ligadura entre la blanca del primer tiempo y la siguiente corchea. ³⁸	Existe	No aparecen
20	Mano izquierda. Primera negra del compás que viene ligada con la blanca con puntillo anterior.	Existe	No aparece
28	Mano izquierda. Ligadura entre la blanca del primer tiempo y la siguiente corchea.	Existe	No aparece
62	<i>Expresivo</i>	Existe	No aparece

Tabla 6: Diferencias entre las ediciones del Trozo Op. 22 No. 6.

³⁸ Esta diferencia es importante puesto que modifica el ritmo de la mano izquierda. Una diferencia equivalente ocurre en otro lugar, en el compás 28 como se puede ver en la Tabla 6.