

# ESCALA / I.I.E.

UNIVERSIDAD NACIONAL

## GUILLERMO URIBE HOLGUIN • MUSICO •

- 1880** (17 de marzo). Nace en Bogotá
- 1891** Ingresa a la Academia Nacional de Música.
- 1895** Instructor de violín de la misma academia.
- 1903-05** Viaje a Nueva York.
- 1907-10** Viaja a París becado por el gobierno colombiano a estudiar en la Schola Cantorum con Vincent d'Indy.
- 1909** Estreno en París de su Sonata Op. 7 para violín y piano dedicada a Emile Chaumont y editada luego por Bouwens van der Boijen et Cie., en 1910.
- 1910** (24 de febrero) Matrimonio con Lucía Gutiérrez Samper. Regreso a Colombia. Asume dirección de la Academia Nacional de Música que convierte en Conservatorio. Dirección de la Orquesta del Conservatorio, más tarde Orquesta Sinfónica Nacional.
- 1924** Compone la Sinfonía No. 2 Op. 15, *Del Terruño* primera de sus composiciones de estilo nacionalista.
- 1925** (9 de junio). Muere doña Lucía Gutiérrez.
- 1926** Requiem Op. 17 para solistas coro mixto y orquesta. A la memoria de su esposa.
- 1933** Condecorado como Caballero de la Legión de Honor por el gobierno francés.
- 1935** Se retira de la dirección del Conservatorio y la Orquesta por serias discrepancias con otros músicos profesores de la institución y con la Dirección Nacional de Bellas Artes.
- 1939** Condecorado con la Cruz de Boyacá.
- 1940** Condecorado con la Medalla Cívica del General Santander. Declarado Director Honorario de la Orquesta Sinfónica Nacional y profesor honorario de la Universidad Nacional a la cual fue adscrito el Conservatorio.
- 1940** Compose su única ópera *Furatena*.
- 1962** Año de su última composición, *Doce canciones* Op. 120.
- 1971** (26 de junio) Fallece.
- 1975** Los herederos del maestro fundan, junto con el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, la Fundación Guillermo Uribe Holguín.

## su momento en América Latina

Los compositores latinoamericanos nacidos a fines del siglo XIX y a comienzos del XX asumieron la difícil tarea de ubicarse dentro de los contextos europeos existentes y forjar una semblanza musical para sus países y culturas. En la mayoría de los casos, los logros fueron asombrosos. Con una herencia modesta de música de salón, gusto por la ópera italiana, música religiosa y música para bandas, surgen figuras tan destacadas como las de Heitor Villalobos (1887-1959), Carlos Chávez (1899-1978), Silvestre Revueltas (1899-1940), Domingo Santa Cruz (1899), Camargo Guarnieri (1907), Amadeo Roldán (1900-1939), Alberto Ginastera (1906-1983), Roque Cordero (1918) y Juan Orrego Salas (1919), entre otros. Pocos nacieron en territorio europeo (caso del cubano José Ardevol y los peruanos Andrés Sas y Rodolfo Holzmann, por ejemplo), algunos adelantaron estudios en Europa y Estados Unidos, mientras otros capitalizaron las oportunidades que les brindaba su propia región y se asociaron con colegas para realizar sus ideas y forjar su estética.

Muchos de ellos, ciertamente Guillermo Uribe Holguín, se convirtieron en auténticos líderes culturales. Dirigían conservatorios, fundaban y dirigían orquestas y llegaron a ocupar lugares de importancia dentro de la vida político-cultural de sus países. Iniciaron revistas y dieron importantes pasos en el campo de la investigación musical, tanto en lo histórico como en lo popular. Nunca se había exigido tanto de un músico.

La periodización, un tanto anquilosada de la historiografía musical tradicional, reserva un capítulo ambiguo y poco dicente para todos aquellos que no encajan en las principales corrientes de la música europea: el capítulo del nacionalismo. Con esta descripción generalizada se pretende agrupar obras tan disímiles como las producidas por los compositores mencionados. Algunos obedecieron los cánones del nacionalismo europeo del romanticismo, sobre todo los seguidores de los consejos y ejemplos de los músicos españoles. Tal sería el caso de Antonio María Valencia (1904-1952) y Uribe Holguín. Otros, de manera muy desprevenida y al igual que cualquier compositor, simplemente escucharon y analizaron lo que les era conocido, propio y extranjero, extrayendo todo lo posible de ser manipulado. Esa es la enseñanza valiosa de Silvestre Revueltas, Heitor Villalobos y Amadeo Roldán. Hay en estas generaciones auténticos estudiosos de las tradiciones populares y quienes, como Segundo Luis Moreno (1882-1972) y José Siqueira (1907) que sistemáticamente reflejan el estudio del quehacer popular en su propia obra. Manuel M. Ponce (1882-1948) y Adolfo Mejía (1905-1973) se desarrollaron con gracia y maestría en el mundo de la música popular y en el de las elaboraciones más sofisticadas; *Estrellita* de Ponce y *Cartagena* de Mejía se colocan junto a sus mejores intentos sinfónicos. Ninguno perdió su origen de vista ni lo quiso ignorar. Abundan en sus obras referencias a su cultura, sobre todo en el repertorio de canciones y composiciones para piano. *Doce tonadas de carácter popular chileno*, compone Pedro Humberto Allende (1885-1959) -discípulo de D'Indy en la Schola Cantorum de París- mientras que, Uribe Holguín, alumno de la misma escuela, se



### Portada

GUILLERMO URIBE HOLGUÍN

1-Guillermo Uribe Holguín.  
Colección Fundación  
Guillermo Uribe Holguín.

embarcaba en los *300 Trazos en el sentimiento popular*. Suites de danzas, ciclos de canciones, ballets, óperas y sinfonías sobre temas nacionales, son las formas por medio de las cuales se manifiestan las búsquedas y los reconocimientos de sus raíces musicales.

No resultó fácil para estos compositores asumir un lenguaje musical moderno. Sin embargo, la influencia de Stravinsky y los nuevos sistemas teóricos postulados a partir del dodecafonismo, alcanzaron a ser factores determinantes en la obra de muchos de nuestros compositores. El mexicano Julian Carrillo (1875-1965) hizo el periplo completo del romanticismo al dodecafonismo; por su parte, otro mexicano, Silvestre Revueltas respondía sin dudar a las politonalidades y explosiones rítmicas de Stravinsky, a la vez que emprendía sus propias exploraciones, como en el caso de *B x radio*, obra de 1933. Los más cercanos al legado africano abrazaban con gusto y creatividad la liberación rítmica que caracteriza y define la música de nuestro siglo. Los descubridores de nuevas sonoridades encontrarían en los instrumentos autóctonos otras alternativas para la producción del sonido, tal es el éxito de las primeras composiciones significativas de Carlos Chávez.

Guillermo Uribe Holguín, decano de la música colombiana de comienzos de siglo, no se aventuró más allá de lo establecido por el post-romanticismo europeo e incluyó algunos tintes impresionistas en su escritura armónica. Su vida y obra retratan el despertar de la actividad cultural moderna en Bogotá, encerrada en el altiplano andino y asomándose tímidamente al resto del mundo, en los albores de un nuevo siglo. Su estilo tradicional, su retención hacia el nacionalismo, fueron el producto de todo este ambiente tímido y apenas informado. Uribe Holguín recibió el impacto de Beethoven, Wagner, Debussy y Stravinsky de un mismo golpe. El atonalismo propuesto por la escuela de Viena nunca fue tenido en cuenta por este tardío explorador de la música, aferrado a las enseñanzas históricas del siglo XIX.



### sobre su vida

En 1941, el ya famoso compositor Guillermo Uribe Holguín publicó su autobiografía, *Vida de un músico colombiano*<sup>2</sup>, la cual aparece no sólo como un simple recuento anecdótico de su vida y carrera, sino como una justificación a su retiro definitivo de las actividades musicales públicas en Colombia. La holgada situación económica de la cual gozó el compositor, le permitió recluírse durante los treinta años que siguieron a la publicación de su autobiografía y consagrarse a su familia, a los negocios cafeteros y a su ocupación favorita: la composición musical.

Uribe Holguín nació en Bogotá el 17 de marzo de 1880. A los once años comenzó sus estudios en la Academia Musical y en un lapso de cuatro años logró asimilar cuanto allí se le ofrecía. Su talento excepcional hizo que en el mismo liceo se convirtiera en instructor de violín a la edad de quince años. Los primeros pasos como compositor fueron dados al teclado, mientras entretenía familiares y amigos improvisando pasillos en las veladas sociales propias de su época y posición social.

A comienzos del siglo el gusto musical bogotano se hallaba dominado por la zarzuela, la ópera y las obras de compositores pre-clásicos poco recordados hoy en día como Pinsutti, Dellinger y Gabussi, lo cual Uribe Holguín quiso modificar con la consecución de nuevas partituras, en especial reducciones sinfónicas y música de cámara.

La imperiosa necesidad de ampliar sus conocimientos musicales lo llevó a Nueva York en 1903. Allí se encontró, por primera vez frente a las maravillas de una orquesta sinfónica, el espectáculo de la ópera y agrupaciones de cámara de indudable calidad. En particular, se sintió atraído por la música y la técnica de dirección de Richard Strauss, por la presentación de *Parsifal* y por la maestría del Cuarteto Kneisel. Y aunque tenía intenciones de residir en Nueva York, problemas familiares lo obligaron a abandonar la ciudad sin haber logrado sobreponerse a la timidez que le impidió presentar sus composiciones ante el público y los críticos norteamericanos.

Su regreso a Bogotá, en 1905, se vio marcado por la decisión de conformar una nueva orquesta sinfónica; a pesar de haber comenzado su empeño con pocos músicos y contados instrumentos, logró una base sólida para la que hoy en día es la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia<sup>3</sup>.

En 1907 abandonó el país de nuevo, con una beca que le otorgó el gobierno colombiano para estudiar violín y composición en la Schola Cantorum, que a la sazón dirigía Vincent d'Indy (1851-1931).

Lograr un diploma de composición en la Schola requería la asistencia a cursos durante seis o nueve años. Sin embargo, el diploma secundario de *élève titulaire de composition* podía obtenerse después de dos a cinco años de estudio. Uribe Holguín, según indican los registros de la Schola, elaborados por el propio d'Indy<sup>4</sup>, logró completar en tres años, los requisitos para este último. Armand Parent fue su maestro de violín y más tarde, en Bruselas, tendría oportunidad de recibir algunas lecciones del afamado violinista César Thomson.

Existía una verdadera competencia entre la Schola Cantorum y el Conservatorio de París, representada en los



2. Portada de la autobiografía del maestro.

estilos divergentes de sus dos directores, d'Indy y Debussy. Aunque se admiraban mutuamente, sus alumnos se encargaron de forjar una polémica que llevó a tensionar las relaciones entre los dos compositores<sup>4</sup>. Durante diez años scholistas e impresionistas se enfrentaron en una guerra fría producto de la discusión de la teoría de d'Indy, según la cual la armonía sería el resultado del contrapunto. Uribe Holguín estuvo en París en los momentos más acalorados de esta controversia; participó activamente refutando los ataques lanzados por Jean Marnold y Emile Vuillemoz contra d'Indy. Sus escritos en el *Mercur de France*, *Le Courier Musical* y *L'Occident* dieron a conocer el nombre de este colombiano en el medio musical de París.

Pero desgraciadamente, su participación en la disputa le impidió conocer a Debussy o estudiar su música. Pensaba Uribe Holguín que un encuentro con el compositor sólo podría llevar a mayores disgustos. Años más tarde, movido por un serio interés en el impresionismo, se arremetería de no haberlo conocido y de no haber establecido contacto con las tendencias más avanzadas de la música moderna.

No hace Uribe Holguín mayores comentarios sobre las razones que lo llevaron a la Schola Cantorum. Admite haber sido admirador de d'Indy y haberse sentido profundamente conmovido cuando lo conoció personalmente el día del examen de admisión a la Schola. Se podría especular que Uribe Holguín se sentía atraído por el prestigio del que la Schola gozaba en el mundo hispánico: Isaac Albéniz y Joaquín Nin habían sido profesores allí; Usandizaga uno de sus alumnos y Turina, su compañero de estudios.

Por otra parte, recordemos que d'Indy perpetuaba una tradición sinfónica sobre la cual anota N. Demuth:

Vincent d'Indy es el verdadero padre de los sinfonistas franceses tardíos, y no sólo los franceses, porque contaba con alumnos de otras tierras; el número de estudiantes suramericanos que vino a la Schola es absolutamente sorprendente.

Es lógico que por tal razón Uribe Holguín buscara la instrucción de un maestro como d'Indy, ya que la magia de la música sinfónica apenas comenzaba a vivirse en Colombia, más de un siglo después de su plenitud europea.

En general Uribe Holguín consideró su permanencia en Europa un éxito: sus composiciones recibieron una calurosa acogida por parte de d'Indy y de sus compañeros. La primera sonata para violín y piano Op. 7 se ejecutó en tres ocasiones. Publicada por Alphonse Leduc, fue objeto de críticas muy favorables.

En París conoció a la mujer que sería su esposa, Lucía Gutiérrez Samper, pianista que se convirtió en su compañía y fuente de inspiración aún después de su temprana muerte en 1925.

Realizó muchos viajes en esos tres años, de los cuales recordaría de manera especial la asistencia al Festival Mozart de Munich y el Festival Wagneriano de Bayreuth. Años más tarde su contacto con la música de Wagner se reflejaría en su única ópera *Furatena* de 1940, con su propio libreto e inspirada en mitología indígena.

Estableció una sólida amistad con los españoles Joaquín Turina, Manuel de Falla y Felipe Pedrell. Este último, figura decisiva en la escuela musical nacionalista española, ejerció una gran influencia sobre Uribe Holguín y fue a instancias suyas y frente a las posibilidades de dar nuevos giros al movimiento musical de su país, por lo que regresó a Colombia en 1910, el primero de 25 años de intensos labores<sup>6</sup>.

El entonces ministro de Instrucción pública lo nombró director de la Academia Nacional de Música, la cual atravesaba uno de sus momentos más críticos. Dos reformas inmediatas introdujo Uribe Holguín en su afán de fijar nuevas metas y emplear otros métodos: elevó la Academia a nivel de Conservatorio y estableció un estricto sistema de exámenes de admisión. Fundó además la *Revista del Conservatorio*, la cual escasamente sobrevivió un año, pues no logró mayor circulación ni suficiente apoyo financiero.

Sus actividades no se limitaron a la dirección del Conservatorio. Además de velar por las bandas militares de la ciudad y su música religiosa, asumió por segunda vez, la dirección de la Orquesta del Conservatorio<sup>7</sup>. El repertorio escogido para sus audiciones reflejaba sin duda, el gusto de su director: obras populares de los barrocos y clásicos, piezas del romanticismo francés y ejemplos de diversos estilos nacionales europeos. La lista de obras interpretadas bajo la batuta de Uribe Holguín aparece a manera de apéndice en su autobiografía. En 1922 la orquesta tuvo la capacidad de acompañar a renombrados solistas como por ejemplo, a Ignaz Friedman, Claudio Arrau, Joseph Matza, Efreim Zimballist y Leopoldo Premyslav.

Hasta 1924 rechazó la posibilidad y la validez de incorporar elementos propios de la tradición musical popular colombiana en su lenguaje musical. Aparte de algunos patrones rítmicos, Uribe Holguín consideró, hasta entonces, que la música colombiana era pobre y carecía de

interés armónico y melódico. Su desdén inicial por la música tradicional lo colocó en una posición poco favorable ante los críticos contemporáneos, quienes se encontraban ansiosos porque se emulara la obra de otros compositores latinoamericanos, en especial aquella de los mexicanos y brasileños. El mismo Uribe Holguín comenzó a experimentar con un estilo nacional. En 1924 compuso la *Sinfonía No. 2 Op. 15 "Del Terruño"*, en donde hace uso de melodías y ritmos colombianos y desde ese momento en adelante incorpora expresiones populares en su obra. Muchas de sus canciones fueron inspiradas de textos de poetas colombianos; se basó en la mitología indígena para la composición de *Furatena* y sus dos poemas sinfónicos *Bochica* y *Ceremonia indígena*; exploró ritmos de danza en sus *Tres ballets criollos* y sus *300 Trozos en el sentimiento popular*, como también en otras piezas orquestales. El uso repetido de elementos musicales colombianos le ganó el título del más grande compositor nacionalista colombiano<sup>8</sup>, de cuya validez dudaba el mismo compositor.

A partir de 1930, con la llegada de Antonio María Valencia (1904-1952) a Bogotá, se inició un debate acalorado en torno a la marcha del Conservatorio<sup>9</sup>. Las sugerencias de Valencia estaban encaminadas hacia la reducción del número de cursos y la duración de los mismos, requeridos para lograr cualquier diploma otorgado por el Conservatorio. Valencia proponía que los programas fueran cortos, eficientes e iguales para todo el alumnado. Uribe Holguín creía en la instrucción flexible e individual en donde cada estudiante progresara a su propio ritmo, sin límites de tiempo para llenar los requisitos. Valencia reaccionaba a las exigencias de un instituto más grande y moderno.

Las críticas aumentaron y tuvieron eco en la recién formada Dirección Nacional de Bellas Artes a la cual estaba adscrito el Conservatorio. Como resultado de estas críticas el compositor renunció a sus cargos de director del Conservatorio y de la orquesta. Cesó su participación activa en la vida musical del país y se retiró lastimado y amargado, sentimientos que actuaron como catalizadores de su autobiografía.

El trabajo y la dedicación del compositor no pasaron desapercibidas. El mismo año de su retiro fue condecorado con la Cruz de Boyacá, el mayor honor para un civil en Colombia. Se le condecoró también con la medalla cívica del General Santander, se le nombró director honorario de la Orquesta Sinfónica y profesor honorario de la Universidad Nacional a la cual se añadiría el Conservatorio. En Francia, había sido condecorado como caballero de la Legión de Honor.

La labor pionera de Uribe Holguín puede compararse con aquella de Alberto Williams (también alumno de la Schola) en Argentina, Manuel M. Ponce en México, P. Humberto Allende en Chile y Alberto Nepomuceno en Brasil.

En 1975 los familiares del compositor y el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias reunieron sus esfuerzos para crear la Fundación Guillermo Uribe Holguín, encargada de conservar y hacer conocer su obra.

3- Portada del Curso de Armonía.

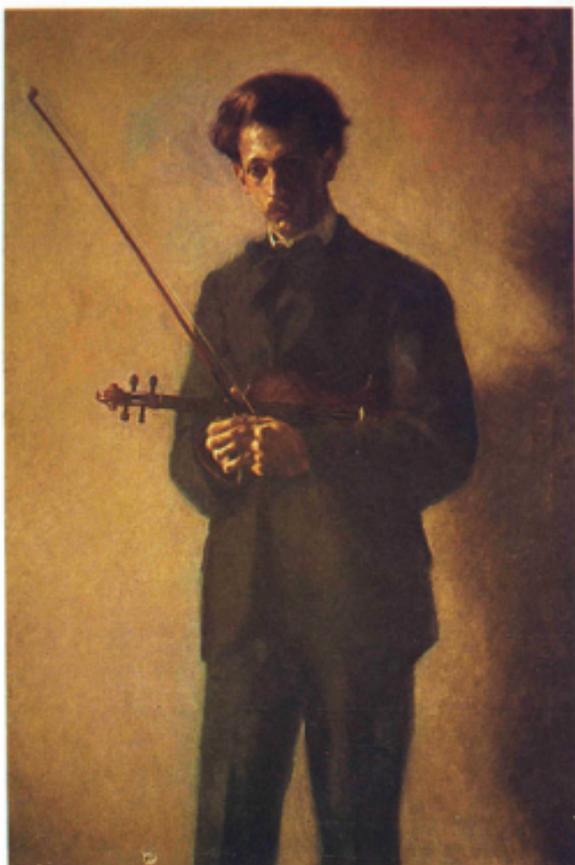
4- Oleo del maestro por Eugenio de la Zerda (Colección Guillermo Uribe Holguín).

GUILLERMO URIBE HOLGUÍN

## CURSO DE ARMONIA



EDITORIAL MIRREVA, S. A. - BOGOTÁ



### descripción general de su obra

Uribe Holguín compuso un número sorprendente de obras. Su última creación figura como Opus 120, conformado por doce canciones con textos poéticos franceses. La compuso en 1962, año en el cual una seria afección visual le impidiera continuar componiendo.

Otto Mayer Sierra divide la obra del compositor mexicano Manuel M. Ponce en tres grupos característicos que describen igualmente la obra de otros compositores latinoamericanos de comienzos de siglo y en especial, la de Uribe Holguín. Estos son: un primer grupo en donde los elementos folklóricos se mezclan con las tempranas técnicas pianísticas del compositor; un segundo grupo en donde un ambicioso lenguaje orquestal desplaza los elementos folklóricos que asumen un papel alusivo; un tercer grupo en

el cual el compositor intenta utilizar un estilo universal y cosmopolita. Mayer Sierra anota que las obras del tercer grupo aparecen siempre "demasiado tarde" cuando las técnicas utilizadas pierden su vigencia en Europa<sup>10</sup>.

Una vez decidido Uribe Holguín a incluir aires colombianos en sus composiciones, comenzó a desarrollar un idioma nacionalista más peculiar, caracterizado por fórmulas rítmicas y reminiscencias de melodías. A lo largo de su obra para piano este estilo predomina en los *Trozos* y en las piezas que conforman las óperas 81 y 82. En las obras orquestales el compositor solía asignar un título descriptivo a aquellas basadas en aires nacionales. Tal es el caso de la *Sinfonía No. 2 'Del Terrazo'*; *Tres danzas* Op. 21, *Joropo, Pasillo y Bambuco*; *Suite Típica* Op. 43; *Tres ballets criollos* Op. 78; *Sinfonietta campesina* Op. 83

Sus obras no inspiradas en aires populares llevan un sello indiscutible: una sólida estructura formal expresada a través de una instrumentación exuberante. Los intentos que se han realizado por definir su estilo dentro de marcos tan diversos como el impresionismo, el post-romanticismo francés y el nacionalismo americano, nos dan la medida de la variedad de su obra. Estos tres estilos influyeron en el artista de manera determinante y prácticamente simultánea pues, mientras se iniciaba en los rigores de la composición junto a su maestro d'Indy, vivía el ambiente del París impresionista y prestaba atención a la voz del español Felipe Pedrell, quien a más de un latinoamericano alentó en la búsqueda de una identificación nacional a través de la elaboración musical. A continuación se incluye un breve análisis de su *Tercera sinfonía*, para describir su estilo más "cerebral" y característico.

En ella se presentan con claridad algunas de las características más usuales de su estilo. Por una parte, consta de cuatro movimientos, de los cuales el lento ocupa el tercer lugar, procedimiento usual en sus sinfonías restantes y en sus cuartetos para cuerda. La sinfonía se inicia con un solo de la flauta, una melodía muy fluida a manera de introducción, de carácter modal (una escala frigia incompleta sobre sí) y que se dirige hacia sol mayor, la tonalidad central de la sinfonía:



5- El cuarteto, óleo de Eugenio de la Zorra, Gregorio Silva, violoncello; Leopoldo Carreño, segundo violín; Uribe Holguín, primer violín; Lucía Gutiérrez, primer violín; al piano (Colección Fundación Guillermo Uribe Holguín).



Una vez transcurrida esta sección de introducción se inicia la presentación de dos temas cuyo carácter contrastante, desarrollo y recapitulación conforman el marco de una forma sonata. El primero de ellos, en sol mayor, presenta características rítmicas y melódicas a manera de células, y que se prestan mucho para ser desarrolladas:

**Ejemplo No. 1**  
Guillermo Uribe Holguín,  
*Sinfonía No. 3, I movt., cc. 1-5*

**Ejemplo No. 2**  
Guillermo Uribe Holguín,  
*Sinfonía No. 3, I movt., cc. 16-22*



El segundo en sol menor, es muy explicativo de la armonía típica de Uribe Holguín:

**Ejemplo No. 3**  
Guillermo Uribe Holguín,  
*Sinfonía No. 3* 1<sup>o</sup> mov., cc. 57-62

Los temas contrastantes son desarrollados inmediatamente después de su presentación, y por esta razón no se da una sección separada de desarrollo en el sentido clásico. Una vez presentado y desarrollado el segundo tema, en sol menor, se da una sección de recapitulación que incluye el solo inicial de la flauta, el tema primero en re mayor, la dominante, y el segundo sol mayor. El movimiento termina sobre un acorde de sol mayor con una sexta bemolada el cual sugiere que para Uribe Holguín la tonalidad es una referencia de colorido.

A lo largo de la *Tercera Sinfonía* la instrumentación juega un papel importante en el establecimiento de un climax sonoro y en la variedad que se observa en las repeticiones formales. El segundo y el tercer movimiento de esta sinfonía se inician con solos en las maderas que sirven de lazos de unión de la obra. El solo del fagot, al comienzo del segundo movimiento, guarda cierto parentesco con el del inicio de la sinfonía:

**Ejemplo No. 4**  
Guillermo Uribe Holguín,  
*Sinfonía No. 3*, 2<sup>o</sup> mov., cc. 16

La forma de este segundo movimiento es ternaria, sencillamente se alternan dos ideas, la anteriormente presentada y:



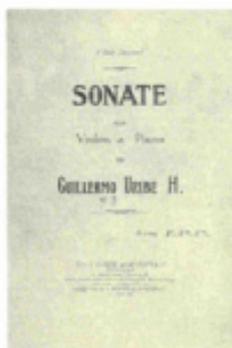
La armonía es, sin duda, la idea central del Adagio en el que predominan las sensaciones de color armónico y no el movimiento rítmico o melódico:

**Ejemplo No. 5**  
Guillermo Uribe Holguín,  
Sinfonía No. 2, II movt., cc. 70-77

**Ejemplo No. 6**  
Guillermo Uribe Holguín,  
Sinfonía No. 3, III movt., cc. 1-4

Cuando Uribe Holguín hace uso de aires tradicionales, se remite, primordialmente, a los ritmos andinos de pasillo, bambuco, torbellino y guabina y al golpe del joropo llanero. Emplea incesantemente los compases alternados de 3/4 y 6/6 (hemíola), figura muy común en la música criolla latinoamericana; capta giros melódicos característicos y juega con la progresión armónica característica del torbellino: V- I-IV-V.

Uribe Holguín ejerció una influencia considerable sobre los compositores colombianos, no sólo desde su podio de director, sino como profesor de composición durante 25 años en el Conservatorio Nacional de Música. Sus métodos rígidos y tradicionales desalentaron a algunos. Sin embargo, creó escuela, según lo atestigua la obra de uno de sus alumnos y seguidores más aventajados, Fabio González Zuleta (1920).



6- Portada de la Sonata para violín y piano Op. 7.  
(Colección Fundación Guillermo Uribe Holguín).

## trozo en el sentimiento popular no. 19 Guillermo Uribe Holguín Op. 32 No. 13

Moderado  $\text{♩} = 104$

*p*

*p* *Sentimental* *poco f*

5

10

15

20

*p* *poco f*

*p*

Musical score system 1, measures 25-29. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 25 features a piano (*p*) dynamic. Measure 26 features a forte (*f*) dynamic. Measure 27 features a piano (*p*) dynamic. Measure 28 features a piano (*p*) dynamic. Measure 29 features a piano fortissimo (*pp*) dynamic.

Musical score system 2, measures 30-34. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 30 features a piano (*p*) dynamic. Measure 31 features a piano (*p*) dynamic. Measure 32 features a piano (*p*) dynamic. Measure 33 features a forte (*f*) dynamic. Measure 34 features a forte (*f*) dynamic.

Musical score system 3, measures 35-39. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 35 features a piano (*p*) dynamic. Measure 36 features a piano (*p*) dynamic. Measure 37 features a piano (*p*) dynamic. Measure 38 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 39 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical score system 4, measures 40-44. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 40 features a forte (*f*) dynamic. Measure 41 features a piano (*p*) dynamic. Measure 42 features a piano (*p*) dynamic. Measure 43 features a piano (*p*) dynamic. Measure 44 features a piano (*p*) dynamic.

Musical score system 5, measures 45-49. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 45 features a piano fortissimo (*pp*) dynamic. Measure 46 features a piano fortissimo (*pp*) dynamic. Measure 47 features a forte (*f*) dynamic. Measure 48 features a piano (*p*) dynamic. Measure 49 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical score system 6, measures 50-54. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 50 features a piano (*p*) dynamic. Measure 51 features a piano (*p*) dynamic. Measure 52 features a piano (*p*) dynamic. Measure 53 features a piano (*p*) dynamic. Measure 54 features a piano (*p*) dynamic.

55

Musical score for measures 55-59. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef starts with a fermata over the first measure. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines.

60

Musical score for measures 60-64. The melody continues with a fermata over measure 60. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes.

65

Musical score for measures 65-69. The melody has a fermata over measure 65. The bass line includes a *mf* dynamic marking in measure 68.

70

Musical score for measures 70-74. The melody has a fermata over measure 70. The bass line includes a *CRAC.* marking in measure 72.

75

Musical score for measures 75-79. The melody has a fermata over measure 75. The bass line includes a *f* dynamic marking in measure 75 and a *p* dynamic marking in measure 78.

80

Musical score for measures 80-84. The melody has a fermata over measure 80. The bass line includes a *f* dynamic marking in measure 81 and a *p* dynamic marking in measure 83.

85

rit.

Detailed description: This system contains measures 85 through 88. The music is written for piano in a 2/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the final measure of the system.

A Tempo

90

*p* *poco f*

Detailed description: This system contains measures 90 through 94. The tempo is marked 'A Tempo'. The right hand consists of block chords, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include piano (*p*) and poco forte (*poco f*).

95

*poco f* *p*

Detailed description: This system contains measures 95 through 99. The right hand continues with block chords, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include poco forte (*poco f*) and piano (*p*).

100

*f*

Detailed description: This system contains measures 100 through 104. The right hand features block chords, and the left hand has a more active eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is present.

105

*poco f* *p*

Detailed description: This system contains measures 105 through 109. The right hand has block chords, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include poco forte (*poco f*) and piano (*p*).

110

*p*

Detailed description: This system contains measures 110 through 114. The right hand has block chords, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present.

115

Musical score for measures 115-119. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains chords in measures 115 and 116, followed by a dynamic marking of *fp* in measure 117. Measures 118 and 119 feature melodic lines with slurs and accents. The lower staff begins with a bass clef and contains chords in measures 115 and 116, followed by a melodic line in measure 117 and chords in measures 118 and 119.

120

Musical score for measures 120-124. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains chords in measures 120 and 121, followed by a dynamic marking of *f* in measure 122. Measures 123 and 124 feature melodic lines with slurs and accents. The lower staff begins with a bass clef and contains a melodic line in measure 120, followed by chords in measures 121, 122, 123, and 124.

125

Musical score for measures 125-129. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains chords in measures 125 and 126, followed by a dynamic marking of *f* in measure 127. Measures 128 and 129 feature melodic lines with slurs and accents. The lower staff begins with a bass clef and contains a melodic line in measure 125, followed by chords in measures 126, 127, 128, and 129.

130

Musical score for measures 130-134. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains melodic lines with slurs and accents in measures 130, 131, and 132, followed by a dynamic marking of *pp* in measure 133. Measure 134 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *pp*. The lower staff begins with a bass clef and contains chords in measures 130, 131, 132, 133, and 134.

135

Musical score for measures 135-139. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains melodic lines with slurs and accents in measures 135, 136, 137, 138, and 139. The lower staff begins with a bass clef and contains chords in measures 135, 136, 137, 138, and 139.

140

Musical score for measures 140-144. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains melodic lines with slurs and accents in measures 140, 141, 142, 143, and 144. The lower staff begins with a bass clef and contains chords in measures 140, 141, 142, 143, and 144. A dynamic marking of *fp* is present in measure 140, and a *dim.* marking is present in measure 141.

## LISTADO DE OBRAS

## OBRA LIBRO

Obras 76 *Fernán (1943). Tragedias de la arena y la madra. Libros del compositor.*

## MÚSICA DE CÁMARA

*Para cinco*  
Obras 127 no. 1  
*Para guitarra*  
Obras 51 no. 2  
80 no. 1  
*Para piano*  
Obras 9  
10  
13  
22 no. 1-3  
22 no. 1-6  
300 (obra en el movimiento popular no. 1-6, también con el título de 28 Ranchos)  
38  
32 no. 1-21  
35 no. 1-28  
35 no. 1-45  
41 no. 1-9  
40  
47 no. 1-37  
49 no. 1-4  
49 no. 1-3  
Obras 50 no. 1-19  
31 no. 31  
52 no. 1-16  
53 no. 1 (20)  
54 no. 1-7  
55 no. 1-26  
56 no. 1-4  
57  
58 no. 1-41  
67 no. 1-4  
68 no. 1-10  
70 no. 1-13  
71 no. 1-25  
81 no. 1  
no. 2  
no. 3  
no. 4  
*Para dos y piano*  
80 no. 1-3  
80 no. 1  
no. 2  
81  
*Para conjuntos vocales*  
Obras 87  
Obras 87  
80  
108 no. 20  
113  
8 no. 1  
*Cuarenta y cinco cantos*  
12  
19  
83  
86  
87  
90  
93  
111  
114  
118  
*Para dos y piano*  
81 no. 4  
176  
*Quinto con piano*  
91  
85  
*Seis*  
94  
85 no. 11  
105 no. 11  
*Para cuatro y piano*  
2-4  
*Para cuatro y piano*  
Sexteto  
7  
13  
16  
23  
28  
35

80  
89  
93  
95 no. 20  
*Para cinco y piano*  
1 no. 1-6  
2 no. 1  
no. 2  
4 no. 1-6  
8 no. 3  
9 no. 1  
10 no. 1  
23 no. 1  
no. 2  
27 no. 1-4  
36 no. 1-6  
44  
49 no. 1-16  
69  
80 no. 2  
90 no. 1  
107 no. 1  
no. 2  
no. 3  
103 no. 1-13  
No Obras  
No Obras  
*Para cinco y guitarra*  
72 no. 1  
no. 2  
82  
107 no. 1  
no. 2  
*OBRAS PARA ORQUESTRA*  
*Para coro y voces solistas con orquesta*  
9  
14 no. 1  
no. 2  
17  
19  
27 no. 1b  
27  
42  
43  
44  
64  
106  
*Para instrumentación solista y orquesta*  
Obras 27  
62  
64  
79  
89  
109  
118  
*Para orquesta sinfónica*  
21  
28 no. 1  
no. 2  
39  
39 no. 2b  
no. 10b  
no. 13b  
33  
34  
38 no. 7b  
48 no. 1  
43  
73  
73 no. 1-3  
81  
88  
95 no. 23  
97  
108  
115 no. 23  
*Sinfonías*  
11  
17a  
95 no. 10  
99  
100  
101  
102  
103  
110  
111  
112  
117  
*Para orquesta de cámara*  
34 no. 1b  
35 no. 2b  
36 no. 1b  
47 no. 17b  
109  
*Sonatas*  
Sinfonía no. 1 (1934, revisada 1947)  
Sinfonía no. 2 (Del Tercero) (1934)  
Sinfonía no. 3 (1935)  
Sinfonía no. 4  
Sinfonía no. 5 (1936)  
Sinfonía no. 6 (1936)  
Sinfonía no. 7 (1937)  
Sinfonía no. 8 (1937, revisada 1946)  
Sinfonía no. 9 (1938)  
Sinfonía no. 10 (1939)  
Sinfonía no. 11 (1940)

## Para orquesta de cámara

Oryzopelido (De la Suite para piano Op. 10)  
Tercer movimiento popular no. 20  
Prólogo Del Prologo para piano Op. 14 no. 11  
Tercer movimiento popular no. 126  
Completos.

NOTA: Todas las obras son y/o, como aquellas que aparecen con paréntesis, han sido arregladas por el autor para ser tocadas y desplazadas como aparecen en las partituras del compositor.

### escritos acerca del compositor y su obra

A pesar de que la música de Uribe Holguín apenas se conoce, su nombre aparece en los diccionarios musicales de mayor importancia en Europa y América (ver bibliografía). Generalmente, estas referencias son cortas y extraen información sobre la vida del compositor de su autobiografía, ofrecen una descripción general de su obra, un análisis superficial de su estilo con referencias bibliográficas incompletas o ausentes.

Durante muchos años la fuente secundaria más completa sobre el compositor fue un artículo publicado en 1938 por el musicólogo uruguayo Curt Lange<sup>11</sup>, en el cual se da un análisis estilístico muy breve y un catálogo de obras, hoy en día sin vigencia.

En 1970 el crítico colombiano Hernando Caro Mendoza escribió un artículo similar que incluye un catálogo completo de la obra de Uribe Holguín<sup>12</sup>. Este catálogo se basa en una lista de obras elaborada por el mismo autor, sin fechas y con algunas discrepancias.

Tal vez el artículo más completo sobre Uribe Holguín sea el escrito por el compositor colombiano Guillermo Rendón en 1966. El artículo fue revisado en 1975 y publicado por la revista *Música de la Casa de las Américas de La Habana*<sup>13</sup>. Rendón abstrae los episodios, biográficos significativos, transcribe conversaciones, analiza brevemente los aspectos más sobresalientes de las tendencias impresionistas de su obra y reproduce el catálogo rudimentario del propio Uribe Holguín.

El catálogo personal del compositor fue publicado en 1955 en el primer volumen de la colección *Compositores de América* editado por la Unión Panamericana<sup>14</sup>. En la versión abreviada de la *Historia de la música colombiana* del presbítero José Ignacio Perdomo, el autor dedica un pequeño capítulo a Uribe Holguín en donde hace una descripción global de las obras, basada en el catálogo de la colección *Compositores de América* anteriormente mencionada<sup>15</sup>.

Fuera de estos artículos y catálogos, existen breves comentarios sobre la vida del compositor y su importancia en el desarrollo de la música en Colombia, en el siglo XX. Aparecen en forma de homenajes y más tarde, necrologías y carecen de análisis musical. El nombre del compositor figura en diversos artículos sobre la música latinoamericana escritos por N. Slonimsky, A. Copland y G. Chase. Debo remitir a los lectores a la publicación que hiciera la autora de este fascículo en 1980 y que estudia en detalle los 300 Trozos.

Además de su autobiografía, Uribe Holguín publicó un texto sobre armonía y varios artículos periodísticos defendiendo su gestión y su posición frente al nacionalismo musical. La gran mayoría de sus 120 óperas permanece en manuscrito y de las pocas obras que han salido a imprenta, algunas son reproducciones facsimilares, no editadas de sus manuscritos.



### TESTIMONIOS

De su reportaje con Guillermo Rendón<sup>17</sup>.

GR

— ¿Cuál es su obra preferida, si es que tiene preferencia por alguna de ellas?

UH

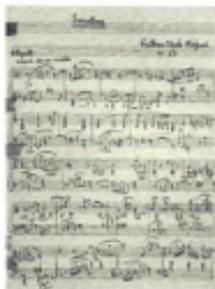
— Es muy difícil decidirse —nos dice—. Mi obra *Furatawa* reúne una gran orquesta, solistas y coro. Nunca pudo ser ejecutada. No disponemos de una sala adecuada para acomodar siquiera a la orquesta. Necesita más de ciento treinta ejecutantes. La obra, con texto en castellano y en prosa, con su primer 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 Dukas (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 de 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.



7. Sonatina para piano Op. 57 (1937)

manuscrito del compositor. (Colección Fundación Guillermo Uribe Holguín).



8. Guillermo Uribe Holguín. (Colección Fundación Guillermo Uribe Holguín).

## BIBLIOGRAFÍA

A lo largo de la elaboración de este estudio, he querido recoger la bibliografía más importante y pertinente a la obra y persona de Guillermo Uribe Holguín.

La bibliografía sobre el compositor está dividida en dos grupos: fuentes primarias y fuentes secundarias. Como fuentes primarias figuran los escritos del compositor mismo, sus obras publicadas y los manuscritos sucesivos. Como fuentes secundarias se incluyen diversos artículos escritos por colombianos y extranjeros sobre Uribe Holguín, como también notas publicadas en enciclopedias y catálogos.

No se han incluido notas críticas sobre la ejecución de sus obras.

### A. FUENTES PRIMARIAS

1. Artículos que figuran en revistas, periódicos y boletines:

URIBE HOLGUÍN, GUILLERMO. *Cinco jóvenes de artistas colombianos. Cuarta de nacionalidad musical en Revista de las Indias*, Vol. 33, No. 96, mayo, 1947, págs. 351-357.

\_\_\_\_\_ De la cultura musical en Colombia, en *Boletín de Programas de la Radiofonía Nacional de Colombia*, No. 181, agosto 1958, pág. 46-47.

\_\_\_\_\_ *Defensa de una escuela*, en *El Cultural* (Bogotá), 1912.

\_\_\_\_\_ *La música nacional, en El Nuevo Tiempo* (Bogotá), 13 de enero 1906.

\_\_\_\_\_ *Nacionalismo en la música*, en *El Espectador* (Bogotá), 8 de agosto de 1905.

\_\_\_\_\_ *Nota biográfica, en Boletín de Programas de la Radiofonía Nacional de Colombia*, No. 164, marzo, 1958, pág. 38.

### 2. Libros:

URIBE HOLGUÍN, GUILLERMO. *Curso de armonía*, Bogotá, Editorial Minerva, 1939.

\_\_\_\_\_ *Vida de un músico colombiano*, Bogotá, Editorial Voluntad, 1941.

### 3. Partituras publicadas:

URIBE HOLGUÍN, GUILLERMO. *Tres canciones de Guillermo Uribe Holguín*, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1975.

\_\_\_\_\_ *Prólogo Op. 56, No. 1*, Bogotá, Patronato de Artes y Ciencias, 1975.

\_\_\_\_\_ *Governanta indígena, Op. 88*, Washington, Panamerican Union, 1938.

\_\_\_\_\_ *Ray un instante en el campesino, Op. 80, No. 2*, en *Revista de las Indias*, Vol. 32, No. 100 (1947).

\_\_\_\_\_ *Las garzas, Op. 44*, en *Boletín Latinoamericano de Música*, suplemento, Vol. IV, t. IV (octubre, 1938).

\_\_\_\_\_ *Nepesin, en Colombia ilustrada*, t. 4, Vol. 13 (1967).

\_\_\_\_\_ *Prólogo for Piano, Op. 45, No. 1, Vol. 12, No. 4*, New York: New Music.

\_\_\_\_\_ *Sonata for Violin and Piano, Op. 7, No. 1*, Paris: Alphonse Leduc.

### B. FUENTES SECUNDARIAS

CHASE GILBERT. *A Guide to the Music of Latin America*, Washington, Pan American Union, 1952.

CARDENOSO, HERNÁNDEZ, Guillermo Uribe Holguín, en *Revista de la División de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional de Colombia*, No. 5 (septiembre, 1970), págs. 117-146.

*Catálogo de las obras del compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín, en Compositores de América*, Vol. 1, Washington, Pan American Union, 1955.

CLIFLAND AARON. *The Composers of South America, en Modern Music*, Vol. 18, No. 2 (Jan-Feb., 1942), págs. 75-82.

DE GREY, OTTO. *Homage to Uribe Holguín, en el Tiempo* (Bogotá), 27 de mayo, 1960.

\_\_\_\_\_ *Los últimos días de Uribe Holguín, en Revista Tinta*, No. 22 (octubre, 1971).

\_\_\_\_\_ *Ocho años de Uribe Holguín, en Boletín de Programas de la Radiofonía Nacional de Colombia*, año 18, No. 189 (enero, 1960) págs. 86-88.

DUQUE, ELLIE ANNE. *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 Trozos en el sentimiento popular*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1980, Imprenta Patriótica.

LANGE, FRANCISCO CLARE. *Guillermo Uribe Holguín, en Boletín Latinoamericano de Música*, año IV, t. IV (octubre, 1938), págs. 757-790.

MEYER SIESSA, OTTO. *Música y músicos de Latinoamérica*, México, D.F., Editorial Adorno, 1947.

PIKHO TIVAN, ANDRÉS. *La cultura musical en Colombia, en Historia Extensa de Colombia*, Vol. XX, t. 6, Bogotá, Ed. Lerner, 1966.

\_\_\_\_\_ *Los grandes de la cultura musical en Colombia, en Revista Musical Chilena*, No. 65 (mayo-junio, 1953), págs. 47-56.

PERDADO ESCOBAR, JOSÉ HENRÍQUEZ. *Historia de la música en Colombia*, 2a edición, Biblioteca de Historia Nacional, Bogotá, Ed. ANC, 1963.

RENDÓN, GUILLERMO. *Maestro de la música*, Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), en *Musica*, No. 50, enero-febrero, 1975, págs. 2-16, No. 51, marzo-abril, 1975, págs. 2-21.

SANDEZ REYES, RAJÓ. *Guillermo Uribe Holguín, vida de un músico colombiano*, Bogotá, Casa Colombiana Americana, 1963.

\_\_\_\_\_ *Guillermo Uribe Holguín, en Lámpara*, No. 79, Vol. XVII, págs. 14-23.

SLOPINSKY, NICOLAS. *Music Since 1900*, 4th ed., New York, Charles Scribner's Sons, 1971.

\_\_\_\_\_ *The Colombian Composer His Status Today, en Musical America*, Vol. 59, No. 3, febrero 10, 1938, pág. 116.

\_\_\_\_\_ *South American's Contribution of Composers, en Musical America*, Vol. 61, No. 13, febrero 10, 1940, págs. 280-287.

## NOTAS

1. Guillermo Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano* (Bogotá, Editorial Voluntad, 1941).
2. En 1930 el músico inglés Enrique Price fundó la sociedad Filarmónica que trabajó por espacio de diez años y fue seguida por la Unión Musical en 1933 y la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia en 1950.
3. Vincent d'Indy, *La Schola Cantorum* (Paris, Librairie Boind et Gay, 1927) pág. 234.
4. Más detalles en León Vallas, *Vincent d'Indy* vol. 2 (Paris, A. Michel, 1946-1950), págs. 56-61.
5. Norman Denon, *Musical Trends in the 20th Century* (London, Rockliff, 1952), pág. 9.
6. Uribe Holguín, *Vida de un músico*, pág. 73.
7. La recién fundada Sociedad de Conciertos Sinfónicos del Conservatorio estuvo entre 1910 y 1935, año en el cual cambió de nombre al de Orquesta Sinfónica Nacional.
8. Tal es la descripción que hace Karl Pabst en su nota "Guillermo Uribe Holguín", *Musik im Deutschen und Ungarisch* (Kassel, Bärenreiter, 1960) cols. 1174-1175.
9. Andrea Pardo Triver, "Los problemas de la cultura musical en Colombia", en *Revista Musical Chilena*, 65 (mayo-junio, 1959), págs. 48-49.
10. Otto Meyer Sieisa, *El estado presente de la música en México* (Washington, Pan American Union, 1946), pág. 35.
11. Francisco Carr Lange, "Guillermo Uribe Holguín", en *Boletín Latinoamericano de Música*, año IV, vol. IV (octubre, 1938), págs. 757-790.
12. Hernando Caro Mendota, "Guillermo Uribe Holguín, en *Revista de la División de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional de Colombia*, marzo 5 (septiembre, 1970), págs. 117-146.
13. Guillermo Rendón, "Maestro de la música: Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)", en *Musica*, mayo, 50 (enero-febrero, 1975), págs. 2-16, junio, 51 (marzo-abril, 1975), págs. 2-21.
14. "Catálogo de las obras del compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín", en *Compositores de América*, vol. 1 (1955), pág. 89-90.
15. *Los Actos* (Bogotá: El Nuevo Tiempo); Guillermo Uribe Holguín y sus 300 Trozos en el sentimiento popular, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1980, Imprenta Patriótica.
17. Guillermo Rendón, en *Musica*, págs. 14-15.

### ELLIE ANNE DUQUE

Profesora asociada del Instituto de Investigaciones Estéticas, es musicóloga de las Universidades de Indiana y California (UCLA). Autora de numerosos artículos y publicaciones sobre música colombiana. En 1980 publicó un trabajo extenso sobre *Los 300 Trozos en el Sentimiento Popular de Guillermo Uribe Holguín*.

### ESCALA/IEE

Revista Escala  
Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional  
Bogotá, Colombia, Año 1 - Abril 1986 - ISSN - 0120-8012  
Licencias: 890 Min. Gobierno - 272 de Adgopul.

**directora** Ironee Pini.

**comité editorial** Germán Rubiano C. • Juan Carlos Parguila V. • Fernando Montenegro L. • David Sierra C.

**tema** Guillermo Uribe Holguín - música - Autor: Ellie Anne Duque • Fotografías: David Romero.

**agenciadoras**  
Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

**diseño e impresión** ESCALA  
calle 30 no. 17-70 - operador: 2878200 - bogotá.

**OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN**

**Luis Angel Restrepo - grabador • Sergio Trujillo Magallon -  
pintor • Gastón Lelargo - arquitecto • Guillermo  
Wiedemann - pintor • Alberto Wills Ferrer - arquitecto**