



ACTA DE SUSTENTACIÓN TRABAJO DE GRADO II

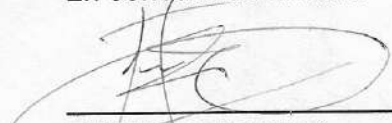
El día 14 de junio de 2023 se reunieron en el Conservatorio del Tolima, los estudiantes Andrea Liceth Buitrago Rubiano COD 5220181006 y Daniel Mauricio Villarreal Rodríguez COD 5220191030; como jurados estuvieron presente los docentes Eugenio Zamora y Diego Castro, junto con la comunidad académica para la sustentación del trabajo de grado titulado *"Edición Crítica del Concertino para cuerdas Op. 104 del compositor Guillermo Uribe Holguín"*.

Finalizada la sustentación, los jurados evaluaron el trabajo, y tras su deliberación otorgaron la siguiente calificación:

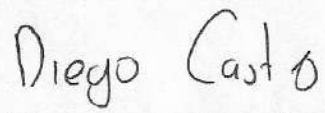
Nota Sustentación: 4.6

Observaciones:

En constancia firman:



EUGENIO ZAMORA
Jurado Lector



DIEGO CASTRO
Jurado de Sustentación

VIOLADO MIRENIFICACION

Fecha de Entrega 17/11/2023

I. Identificación de Documento y Autor

Nombre de autor(es) Andrea Lisseth Buitrago Rubiano, Daniel Flavio Villarreal Rodríguez
 Correo electrónico 5220181006@conservatoriodeltolima.edu.co, 5220191030@conservatoriodeltolima.edu.co

Facultad	<u>Educación y Artes</u>		
Programa:	<u>Maestro en Música</u>		
Tipo de Documento	<u>Cedula de ciudadanía: 1005690728, 1007831866</u>		
Tesis	<input checked="" type="checkbox"/>	Informe de Investigación	<input type="checkbox"/>
Libro	<input type="checkbox"/>	Otro	<input type="checkbox"/>
Especificaciones	Descriptorios (palabras clave)		

II. Autorización de publicación, permiso de consulta y uso de obra en el repositorio

Los autores o titulares del derecho de autor confieren al Conservatorio del Tolima una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integra en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

- a) Estará vigente a partir de la fecha en que se incluye en el repositorio, por un plazo de 5 años, prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo dos meses antes de la correspondiente prórroga.
- b) Los autores autorizan al Conservatorio del Tolima para publicar la obra en el formato que el repositorio lo requiera (impreso, digital, electrónico o cualquier otro conocido o por conocer) y conocen que dicha publicación tendrá circulación mundial por medios virtuales.
- c) La autorización se hace a título gratuito, por lo tanto se renuncia a recibir emolumento alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia Creative Commons con que se publica.
- d) Los autores declaran que se trata de una obra original sobre la que tienen los derechos que autorizan y que asumen total responsabilidad por el contenido de su obra ante el Conservatorio del Tolima y ante terceros. En todo caso el Conservatorio del Tolima se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.
- e) Los autores autorizan a Conservatorio para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.
- f) Los autores aceptan que el Conservatorio del Tolima pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.
- g) Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, diferente del Conservatorio del Tolima, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

Con base en este documento, se autoriza la publicación electrónica, consulta y uso de su obra por el Conservatorio del Tolima y sus usuarios de la siguiente manera:

- a. Se otorga una licencia especial para publicación de obras en el repositorio institucional del Conservatorio del Tolima que forma parte integral del presente documento y de la que ha recibido una copia.
Si autorizo No autorizo
- b. Se autoriza para que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados por usted en los literales a, y b, con la Licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Colombia cuyo texto completo se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/>

Si autorizo No autorizo en constancia de lo anterior,

Autores:
 Nombre: Andrea Lisseth Buitrago Rubiano Firma: Andrea B. c.c. 1005690728
 Nombre: Daniel Flavio Villarreal Rodríguez Firma: Daniel Villarreal c.c. 1007831866
 Nombre: _____ Firma: n. _____ c.c. _____

Ibagué, 05 Junio del 2023

Señores

COMITÉ DE INVESTIGACIÓN

Facultad de Educación y Artes- Conservatorio del Tolima
Ciudad.

Señores Comité:

Por medio de la presente se remite concepto y calificación del trabajo de grado “Edición Crítica del Concertino para cuerdas Op. 104 del compositor Guillermo Uribe Holguín” de los estudiantes Andrea Liceth Buitrago Rubiano y Daniel Mauricio Villareal Rodríguez.

Concepto

Pertinencia, sistematicidad y coherencia

El trabajo investigativo orientado al rescate de una obra nacional, siempre será pertinente, siendo una investigación formativa que contribuye a preservar la cultura y al desarrollo de la misma en nuestro país. Esta se desarrolló de forma sistemática y coherente integrando y desarrollando la idea de investigación a través de los objetivos, marco teórico y metodología para llegar a un buen término en el informe y los resultados de investigación.

Rigor metodológico

La metodología fue pertinente en la medida en que permitió el desarrollo y terminación de la investigación, sin embargo, se debió realizar algunas entrevistas más a personas especializadas en edición y que hubieran tenido proximidad en la interpretación de la obra.

Aporte y originalidad

Si bien la idea de este proyecto no es del todo original, se destaca el hecho de trabajar sobre la obra de un compositor colombiano y por el rescate de una obra que se prestaba a la ambigüedad en la interpretación, por el hecho de estar manuscrita y por las fallas que pudo tener el editor. A demás, esta edición crítica es un aporte valioso al repertorio para cuerda frotada, al dejar la partitura general y partes individuales de la obra editadas y revisadas a través de un proceso investigativo.

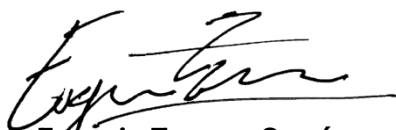
Recomendaciones y correcciones pendientes

- Se deben realizar las correcciones de estilo sugeridas en el documento
- En el archivo Word corregir la “forma” que usaron para tapar el número de páginas, ya que se corrió en muchas partes del documento interfiriendo con el texto

- En el informe se debe argumentar más sobre el subcapítulo “Realización de la Partitura Final”, puesto que esta parte responde a un objetivo específico y solo tiene 5 renglones, generalizando demasiado, al final no contienen argumentos suficientes dentro de la investigación para soportar la respuesta o desarrollo del objetivo específico.
- Se debe organizar la lista de anexos en el proyecto y los anexos en un documento aparte como se solicitó antes de la primera entrega.
- Corregir dinámicas en el compás 14 y 15 en el Vlc. y Cb. en la partitura general y en las partes individuales
- Corregir diario de campo para llevar al anexo, todavía tiene los comentarios de la primera revisión

Calificación: (4.4) - (Cuatro punto cuatro).

Concepto: Los estudiantes pueden presentarse a sustentación una vez realicen las correcciones pendientes.



Eugenio Zamora García
Jurado Lector



Edición Crítica del *Concertino para cuerdas Op.104* del compositor Guillermo Uribe Holguín
(2022 B – 2023 A)

Andrea Liceth Buitrago Rubiano

5220181006

Daniel Mauricio Villarreal Rodríguez

5220191030

Conservatorio del Tolima
Facultad de Educación y Artes
Ibagué, Tolima
2023



Edición Crítica del *Concertino para cuerdas Op.104* del compositor Guillermo Uribe Holguín
(2022 B – 2023 A)

Andrea Liceth Buitrago Rubiano

5220181006

Daniel Mauricio Villarreal Rodríguez

5220191030

Mg. Sergio Andrés Sánchez Suárez

Tutor

Conservatorio del Tolima
Facultad de Educación y Artes
Ibagué, Tolima
2023

Advertencias

El Conservatorio del Tolima no se hace responsable de los conceptos y puntos de vista expresados por los autores en el presente trabajo, respetando la autonomía de propiedad intelectual del mismo, enmarcados en los lineamientos de ética profesional y rigor académico institucional.

Agradecimientos

Agradecemos primeramente a Dios, a nuestros familiares, a cada docente que aportó su tiempo y conocimiento a nuestra formación musical, especialmente a nuestro tutor el maestro Sergio Andrés Sánchez Suarez por sus valiosos aportes y consejos en el desarrollo de esta tesis.

Asimismo, expresamos agradecimientos a la biblioteca del Conservatorio del Tolima y al Patronato Colombiano de Artes y Ciencias por la facilitación de documentos que favorecieron el desarrollo de este proyecto

Contenido

	Pág.
Introducción	13
1. Planteamiento del Problema	15
1.1 Pregunta Problema	17
2. Justificación	18
3. Objetivos	19
3.1 Objetivo General	19
3.2 Objetivos Específicos.....	19
4. Marco de Referencia	20
4.1 Antecedentes	20
4.2 Marco Teórico.....	22
4.2.1 Edición Crítica Musical.. ..	22
4.2.2 Análisis Musical.....	36
4.2.3 Vida y obra de Guillermo Uribe Holguín.	41
4.2.4 Orquesta de Cuerdas.	47
4.2.5 Concertino.....	68
5. Diseño Metodológico	71
5.1 Enfoque de la Investigación.....	71
5.2 Diseño de Investigación	72
5.3 Línea de Investigación Institucional	72
5.4 Etapas de la Investigación.....	72
5.4.1 Etapa de Diseño.	72
5.4.2 Etapa de Desarrollo.....	73
5.4.3 Etapa de Validación.	74
5.5 Herramientas de Investigación.....	74
5.5.1 Análisis preliminar.....	74
5.6 Cronograma de Actividades.....	77
6. Informe de Investigación	78
6.1 Análisis Preliminar del Concertino para Cuerdas Op.104 del Compositor Guillermo Uribe Holguín	78

6.1.1 Análisis Formal.....	78
6.1.2 Análisis Armónico.....	87
6.2 Método para la Edición Crítica.....	96
6.2.1 Primer Paso: Categorías para la Edición Crítica.....	96
6.2.2 Segundo paso: Observaciones de la Obra a Partir de la Comparación entre las Partichelas y el Facsímil.....	97
6.2.3 Paso tres: Toma de Decisiones Editoriales.....	113
6.3 Realización de la Partitura Final.....	116
7. Conclusiones y recomendaciones.....	118
Referencias.....	120
Anexos	

Lista de Figura

	Pág.
Figura 1. Delineación numérica.....	31
Figura 2. Resto delineaciones.....	31
Figura 3. Cambios de métrica.....	31
Figura 4. Guillermo Uribe Holguín con su violín.....	44
Figura 5. Guillermo Uribe Holguín contraportada de la publicación de "Tres canciones". 197546	
Figura 6. Línea del tiempo.....	46
Figura 7. Organización de la orquesta de cuerdas.....	47
Figura 8. Orquesta de cuerdas.....	57
Figura 9. Partes de los instrumentos de cuerda.....	58
Figura 10. Cuerdas al aire del violín, viola, violonchelo y contrabajo.....	59
Figura 11. Partes del arco.....	61
Figura 12. Arco Detaché.....	62
Figura 13. Árcos legato.....	62
Figura 14. Árcos Staccato.....	63
Figura 15. Árcos Martelé.....	63
Figura 16. Árcos Portato.....	64
Figura 17. Árcos Spiccato.....	65
Figura 18. Árcos Ricochet.....	65
Figura 19. Árcos Sautillé.....	66
Figura 20. Sul Ponticello.....	66
Figura 21. Col legno.....	67
Figura 22. Sul tasto.....	67
Figura 23. División de arcadas.....	68
Figura 24. Arcos libres.....	68
Figura 25. Semifrase, primer movimiento compás 1.....	82
Figura 26. Semifrase, primer movimiento compás 20.....	83
Figura 27. Semifrase, segundo movimiento compás 1.....	84
Figura 28. Semifrase, segundo movimiento compás 6.....	85
Figura 29. Semifrase, tercer movimiento, compás 1.....	86
Figura 30. Modo A frigio.....	88
Figura 31. Modo A eólico y cadencia.....	88
Figura 32. Modo D eólico.....	89

Figura 33. A menor y cadencia.....	90
Figura 34. Modo B eólico.....	90
Figura 35. B frigio y cadencia.....	91
Figura 36. Homofonía.....	92
Figura 37. Textura responsorial.....	93
Figura 38. Polifonía.....	94
Figura 39. Homorítmica.....	95
Figura 40. Análisis rítmico.....	96
Figura 41. Categoría de alturas, Vln.I, compás 5.....	97
Figura 42. Categoría de alturas, Vln.I, compás 6.....	98
Figura 43. Categoría de alturas, Vln.I, compás 12.....	98
Figura 44. Categoría de alturas, Vln.I, compás 13.....	98
Figura 45. Categoría de alturas, Vln.II, compás 1.....	99
Figura 46. Categoría de alturas, Vln.II, compás 12.....	99
Figura 47. Categoría de alturas, Vla. compás 3.....	99
Figura 48. Categoría de alturas, Vch. compás 3.....	100
Figura 49. Categoría de alturas, Vch. compás 6.....	100
Figura 50. Categoría de alturas, Cbj. compás 9.....	101
Figura 51. Categoría de alturas, Cbj. compás 10.....	101
Figura 52. Categoría rítmico y métrico, Vln.I, compás 8.....	101
Figura 53. Categoría rítmico y métrico, Vln.I, compás 12.....	102
Figura 54. Categoría rítmico y métrico, Vln.I, compás 8.....	102
Figura 55. Categoría rítmico y métrico, Vln.I, compás 12.....	102
Figura 56. Categoría parámetros técnicos, Vln.I, compás 2.....	103
Figura 57. Categoría parámetros técnicos, Vln. I, compás 7.....	104
Figura 58. Categoría parámetros técnicos, Vln.II, compás 2.....	104
Figura 59. Categoría parámetros técnicos, Vla.I, compás 1.....	104
Figura 60. Categoría parámetros técnicos, Vch. compás 1.....	105
Figura 61. Categoría elementos expresivos, Vln.I, compás 4.....	105
Figura 62. Categoría elementos expresivos, Vln.I, compás 7.....	106
Figura 63. Categoría elementos expresivos, Vln.I, compás12.....	106
Figura 64. Categoría elementos expresivos, Vln.I, compás. 13.....	106
Figura 65. Categoría elementos expresivos, Vln.II, compás 4.....	107
Figura 66. Categoría elementos expresivos, Vln.II, compás 7.....	107

Figura 67. Categoría elementos expresivos, Vln.II, compás 9.....	108
Figura 68. Categoría elementos expresivos, Vln.II, compás 11.....	108
Figura 69. Categoría elementos expresivos, Vln.II, compás 12.....	108
Figura 70. Categoría elementos expresivos, Vln.II, compás 13.....	109
Figura 71. Categoría elementos expresivos, Vla. compás 9	109
Figura 72. Categoría elementos expresivos, Vla. compás 12	110
Figura 73. Categoría elementos expresivos, Vla. compás 13	110
Figura 74. Categoría elementos expresivos, Vch. compás. 3	111
Figura 75. Categoría elementos expresivos, Vch. compás.5	111
Figura 76. Categoría elementos expresivos, Vch. compás 7	111
Figura 77. Categoría elementos expresivos, Vch. compás 13	112
Figura 78. Categoría elementos expresivos, Vch. compás 12	112

Lista de Tablas

	Pág.
Tabla 1. Principios básicos de la naturaleza de la edición crítica	22
Tabla 2. Objetivos generales	23
Tabla 3. Objetivos específicos	23
Tabla 4. Disciplinas.....	36
Tabla 5. La teoría de la tripartición	37
Tabla 6. Análisis estilístico	38
Tabla 7. Dimensiones, Análisis estilístico.	40
Tabla 8. Clasificación orquesta del siglo XVII.....	48
Tabla 9. Orquesta de cuerdas.	49
Tabla 10. Repertorio para Orquesta de cuerdas en el Barroco.....	50
Tabla 11. Formas musicales del clasicismo	52
Tabla 12. Repertorio para Orquesta de cuerda del Clasicismo	53
Tabla 13. Formas musicales del Romanticismo.....	54
Tabla 14. Repertorio para Orquesta de cuerda del Romanticismo.....	55
Tabla 15. Repertorio para Orquesta de cuerda del siglo XX	56
Tabla 16. Partes del arco	60
Tabla 17. Etapa de Diseño	72
Tabla 18. Etapa de Desarrollo.....	73
Tabla 19. Etapa de Validación	74
Tabla 20. Cronograma de Actividades.....	77
Tabla 21. Grandes dimensiones	78
Tabla 22. Primer movimiento, grandes dimensiones	79
Tabla 23. Segundo movimiento, grandes dimensiones	79
Tabla 24. Tercer movimiento, grandes dimensiones.....	79
Tabla 25. Primer movimiento, dimensiones medias y pequeñas	80
Tabla 26. Segundo movimiento, dimensiones medias y pequeñas	81
Tabla 27. Tercer movimiento, dimensiones medias y pequeñas.....	81
Tabla 28. Áreas modales y cadencias	87
Tabla 29. Toma de decisiones editoriales	113

Resumen

El presente proyecto de investigación da a conocer la obra del compositor Guillermo Uribe Holguín para contribuir a la divulgación de repertorio inédito por medio de la edición crítica del concertino para cuerdas Op.104. El resultado final de esta investigación es la realización de un score y partichelas con una alta calidad de edición para ser interpretadas. Se debe tener en cuenta que la edición crítica como disciplina de la musicología no pretende dar una versión definitiva de una obra musical por lo tanto puede estar sujeta a cualquier cambio.

Palabras clave: Edición crítica musical, Guillermo Uribe Holguín, Concertino para cuerdas y Notación musical.

Abstract

The present research project makes known the work of the composer Guillermo Uribe Holguín to contribute to the dissemination of unpublished repertoire through the critical edition of the concertino for strings Op.104. The final result of this research is the realization of a score and partichelas with a high quality of edition to be interpreted. It must be taken into account that the critical edition as a discipline of musicology does not pretend to give a definitive version of a musical work, therefore it can be subject to any change.

Keywords: Critical musical edition, Guillermo Uribe Holguín, Concertino for strings and musical notation.

Introducción

La presente investigación propone la edición crítica de la obra Concertino para cuerdas Op.104 del compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) abordando las consideraciones técnicas de los instrumentos de cuerda frotada, el contexto histórico de la obra, el análisis estilístico y la búsqueda de diferentes fuentes que puedan aportar al desarrollo de esta monografía. El principal aporte de esta investigación es dar a conocer obras con poco reconocimiento y circulación dentro de los ámbitos artísticos y académicos, teniendo como resultado final la edición crítica de la obra concertino para cuerdas Op.104 de GUH¹, y motivando a nuevos intérpretes que aborden obras de este tipo. Es importante destacar que el resultado final de la edición crítica no determina una verdad absoluta y que este proceso puede cambiar de acuerdo a las decisiones del editor (Grier, 1996).

Antecedentes a este proyecto dentro de la disciplina de la musicología, se pueden observar las ediciones críticas de la sonata para violín y piano en re mayor de Luis Carlos Figueroa y de la sonata para violín y piano de Mario Gómez – Vignes.

Esta investigación se limita a un enfoque de carácter cualitativo, con un diseño de investigación aplicada y una línea de investigación teoría e historia de la música con su respectiva sublínea semiótica musical. Atendiendo a esta metodología el presente proyecto aplicó entrevistas a personas que tengan un conocimiento previo de la vida y obras de Guillermo Uribe Holguín, y que sirvan para enriquecer los diferentes discursos o puntos de vista de la edición crítica dentro del contexto latinoamericano y en el caso específico aplicado a un compositor colombiano, siendo la disciplina editorial un campo poco explorado dentro del contexto nacional.

Para lograr obtener el producto final de esta investigación, se realizó un marco teórico que respondiera a las necesidades epistemológicas de este proyecto, abordando temáticas como la edición crítica, análisis musical, vida y obra del compositor, la orquesta de cuerdas y el concertino, y por último la notación musical.

Dentro del informe de este proyecto se procedió a la revisión y comparación de las fuentes primarias de la partitura como es el facsímil y las partichelas, facilitadas por el *Patronato*

¹ Para los fines de este proyecto se utilizará el acrónimo GUH para referirse al compositor Guillermo Uribe Holguín

Colombiano de Artes y Ciencias, siendo esta entidad cultural la encargada de salvaguardar y promover la obra de GUH. Las decisiones editoriales y teniendo como referencia la comparación de fuentes primarias, se realizó por medio de las revisiones de las categorías técnicas que sirvieron como lista de chequeo para la realización de la partitura. Como fuente secundaria para la toma de decisiones editoriales, se tuvo en cuenta el único referente auditivo de la obra que fue interpretada por la Camerata San Petersburgo y la orquesta sinfónica de Rusia bajo la dirección de German Céspedes.

1. Planteamiento del Problema

Según Grier (1996), la edición crítica se fundamenta en las diferentes determinaciones que se apoyan en un conocimiento crítico e informado de acuerdo a la interpretación del autor como resultado de la deducción entre el compositor y el editor, sin embargo, se resalta que el autor siempre ejerce su influencia sobre el tema creado por el mismo y así soluciona pequeñas incógnitas que pueden llegar a modificar el sentido de la pieza original. La edición crítica se caracteriza por el análisis y la lectura, para así visualizar cuando sea necesario una intervención para facilitar la naturaleza de la obra.

La edición crítica aborda repertorios inéditos que no han sido editados de manera adecuada o que se encuentran en mal estado a raíz de su conservación, la edición tiene como fin estimular al intérprete a abordar otro tipo de música, ayuda a que la obra de a conocer su pasado y actualiza la obra en tiempo presente por medio de información como su contexto histórico, social, geográfico, biográfico, axiológicos, entre otros (Fleming, 2013).

De acuerdo con Sans (2006), el estudio de la edición se considera como una especialidad reciente, escasa, con muchos excesos técnicos y centrada en problemas muy específicos, debido a que esta práctica se vio limitada dado que su conocimiento solo lo tenían idiomas que con el pasar de los tiempos desaparecieron antes de que esta especialidad contara con la suerte de ser acogida por una ciencia que le ampliara su teoría y la condujera a la modernidad. Con el paso del tiempo la música antigua ha revivido una infinidad de problemas que han puesto a los intérpretes en un estado de duda y buscan diferentes herramientas como lo es la edición crítica para dar a conocer la verdadera autenticidad y así quitar un poco la polémica que se puede presentar en el momento de ser interpretada la pieza musical.

La naturaleza de este proyecto es realizar un análisis preliminar de la obra de Guillermo Uribe Holguín, Concertino para cuerdas Op. 104 de 1958. Según Fernández et al. (2004), Guillermo Uribe Holguín, inició su carrera musical como violinista, luego de unos años viajó a estudiar en Estados Unidos, de regreso a Colombia logró volver a tener en escena a la Orquesta Sinfónica Nacional, posteriormente recibió una beca que lo llevó a París a estudiar en la Academia de Música fundada en 1882 por Jorge Price, de regreso a su país se dio a la labor de modificar la música colombiana convirtiéndose así en el exponente más importante de la cultura musical.

Guillermo Uribe Holguín, compuso once sinfonías, veinte trozos sinfónicos variados, diez cuartetos para cuerdas, siete sonatas para violín teniendo como referente los poemas nacionales y franceses, se caracteriza por ser el primer compositor Colombiano en componer cuartetos, sinfonías y sonatas con muchos movimientos y con estructuras neoclásicas y neorrománticas entre sus composiciones más relevantes se encuentra la sinfonía del Terruño, Trescientos trozos de sentimiento popular, Bochica, Furatena, Marcha Triunfal, Ceremonia indígena, Canción de Paz y Primer Nocturno. Guillermo Uribe Holguín se determina por ser un compositor con obras siempre elegantes y con muchas armonías francesas pre impresionistas (Duque, s.f.).

En la producción de obras de Guillermo Uribe Holguín, el género concertino no incluye muchas obras, sin embargo, se encuentran las más importantes, entre ellas aparece su Concertino más reciente, el Concertino para cuerdas Op. 104, en esta obra el compositor da a conocer una pieza bastante moderna, al estilo de los maestros del barroco. Uno de los registros auditivos que existe de esta obra fue realizado por el maestro Ernesto Díaz con la Orquesta del Conservatorio grabada en un disco de circulación privada del Banco de Bogotá (Caro, 2008).

Gran parte de las obras del maestro Guillermo Uribe Holguín, aparecen inéditas, sin embargo, algún porcentaje de sus composiciones se encuentran grabadas e interpretadas sobre todo en los últimos años que se quiere llevar sus obras a diferentes escenarios. La fuente principal del catálogo de GUH, se encuentra en la colección de cintas magnetofónicas del archivo de la Radio Nacional pero la clasificación es bastante deficiente, en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias se ubican también algunas de sus obras para la conservación y difusión, entre esas el Concertino para cuerdas Op.104, y en la Fundación Uribe Holguín creada por su esposa Lucía Gutiérrez Samper en compañía del Patronato Colombiano, el Gobierno Nacional y sus diferentes entidades culturales promueven a la labor de la edición y grabación de las obras musicales del máximo compositor Guillermo Uribe Holguín (Caro, 2008).

Como resultado final este trabajo pretende efectuar un Análisis preliminar y edición crítica del Concertino para cuerdas Op. 104 del compositor de Guillermo Uribe Holguín para lograr un acercamiento e incentivar a que la música de compositores tan importantes como Guillermo Uribe Holguín, se divulguen y preserven por medio de una edición crítica la cual se fundamenta en contexto histórico y así poder aportar a las diferentes generaciones.

Para poder lograr este proyecto se derivan las siguientes causas como lo son la poca difusión dentro del ámbito a nivel latinoamericano, pocos referentes auditivos y visuales de este repertorio, y la carencia de interpretación de este tipo de repertorio, que desencadenan la pregunta problema de esta investigación.

1.1 Pregunta Problema

¿Qué aspectos musicales se requieren para realizar la edición crítica del concertino para cuerdas Op. 104 del compositor Guillermo Uribe Holguín (2022 B – 2023A)?

2. Justificación

La elaboración de la edición crítica del concertino para cuerdas Op. 104 del compositor Guillermo Uribe Holguín tiene como objetivo aportar a la obra y divulgación del repertorio de este reconocido compositor del siglo XX. La edición crítica por medio del análisis, comparación de fuentes y recolección de datos, aborda de manera objetiva la toma de decisiones en el proceso editorial. La importancia de los procesos de edición crítica promueve la preservación y divulgación de obras que se encuentran en mal estado y son desconocidas para la comunidad académica. Como resultado de la edición crítica es pertinente que los intérpretes tengan acceso a un score y unas partes de buena calidad ya que esto influye en la interpretación. Se espera que el resultado de esta investigación beneficie a la comunidad académica, principalmente a los estudiantes del Conservatorio del Tolima por medio de la inclusión de nuevo repertorio dentro de las prácticas interpretativas.

Con este tipo de proyectos se pueda dar a conocer que la institución se preocupa por rescatar este tipo de repertorio de compositores colombianos y así poder tener un reconocimiento nacional de que la institución está interesada en desarrollar e interpretar este repertorio. Se busca que con esta edición futuras generaciones se motiven a realizar el mismo trabajo con diferentes obras del compositor GUH o de compositores colombianos que tengan obras inéditas.

Como estudiantes la importancia de esta monografía está dada por el desarrollo de las competencias investigativas que propone articular el fenómeno científico con la interpretación, y de esta manera abordar la edición crítica y su impacto en la interpretación como una ciencia aplicada al arte performativo. Como intérpretes este trabajo ayuda a conocer el lenguaje musical que escribió el compositor GUH, analizar el fraseo en el que se pueda interpretar ciertos fragmentos, como investigadores para explorar campos como la edición crítica que son poco distinguidos en el entorno de la institución y nuestra comunidad estudiantil.

3. Objetivos

3.1 Objetivo General

- Elaborar la edición crítica del concertino para cuerdas Op. 104 del compositor Guillermo Uribe Holguín (2022 B – 2023A)

3.2 Objetivos Específicos

- Analizar la obra concertino para cuerdas Op.104 del compositor GUH, con el propósito de estudiar las dimensiones inmanentes que permitan la comprensión y faciliten la toma de decisiones editoriales.
- Determinar los criterios y métodos para abordar la edición crítica, que permitan establecer los diferentes problemas encontrados en el facsímil y las partichelas y de esta manera tomar las decisiones editoriales pertinentes.
- Realizar el score y partichelas del concertino Op. 104 de GUH a partir de la edición crítica.

4. Marco de Referencia

4.1 Antecedentes

Este capítulo realiza una revisión de los antecedentes internacionales, nacionales y regionales de este proyecto relacionadas con las temáticas y dimensiones teóricas, todos los antecedentes se encuentran desglosados por medio de tablas en el anexo A.

En los antecedentes internacionales se tiene como referente el trabajo de la edición crítica para marimba de la partita No. 2: Ciaccona en re menor, BWV 107, de Johann Sebastián Bach de la autoría de Marcelo Villacíz Barraqueta, del centro educativo Universidad de Cuenca, el propósito de este trabajo es dar a conocer un modelo analítico y de edición para la Ciaccona en Re menor y como producto una edición crítica para marimba enfocada principalmente en procesos técnicos. El aporte de esta investigación al presente trabajo está relacionado con el análisis teórico musical que se divide en descriptivo y luego hermenéutica, posteriormente continua con un análisis musical dividido en trabajo gradual y de estilo, después se observa el estudio del género musical en este caso de la chacona de Johann Sebastián Bach.

Para los referentes nacionales se encontraron dos trabajos de grado, iniciando con la interpretación y edición crítica de cuatro obras para contrabajo y ensamble de cuerdas de la autoría de Julián Leonardo Ardila Orozco, del centro educativo Universidad distrital Francisco José de Caldas, el propósito de este trabajo es transcribir y editar manuscritos del siglo XVIII donde el contrabajo es protagonista, en él también se observan aspectos de interpretación, articulación y afinación. El aporte de esta investigación al presente trabajo es dar a conocer aspectos técnicos como articulaciones, afinación y estilo para repertorio de este periodo, es especial para el contrabajo.

El segundo antecedente nacional recibe por título la edición crítica de la sonata para violín y piano en re mayor de Luis Carlos Figueroa del centro educativo Universidad Sergio Arboleda, el propósito de esta investigación es divulgar repertorios académicos para el formato violín y piano, compuestos en Colombia durante el siglo XX, busca aportar a la memoria musical del país haciendo visible una pieza del patrimonio, que en gran parte permanece inédito, con acceso limitado, y en algunos casos en precarias condiciones de conservación. El aporte de esta investigación al presente trabajo es servir como referente para llevar a cabo la realización de la

edición crítica, en el trabajo se puede encontrar un plan metodológico, que incluye ubicación, caracterización de las fuentes y comparación para así lograr la toma de las diferentes decisiones editoriales.

En los antecedentes regionales se tuvieron en cuenta tres referentes de trabajos de grado, el primero de ellos es la edición crítica del concierto para guitarra y orquesta de cuerdas (1962) del compositor Álvaro Ramírez Sierra (1932 – 1991) 2021 A – 2021 B, del autor Edder Fernando Jiménez Gualí del centro educativo Conservatorio del Tolima, el propósito de esta investigación es la preservación y difusión a través de partes generales e individuales, busca incentivar a la discusión en torno a la obra y observar nuevas propuestas interpretativas. El aporte de esta investigación al presente trabajo es servir como un ejemplo para realizar una ruta de trabajo la cual ayude a llevar un orden en la creación de la edición crítica de repertorios inéditos de compositores colombianos.

En los antecedentes regionales se tiene como referente Edición Crítica de Tres Piezas para Piano de Óscar Buenaventura y Cortometraje Documental sobre su Vida de la autoría César Augusto Ángel Benavidez, Maira Milena Forero Moreno, Ocas Andrés Torres Ávila centro educativo Conservatorio del Tolima el propósito de este trabajo es dar a conocer la vida y obra del compositor Oscar Buenaventura a través de la edición de tres piezas para piano, la recopilación de datos biográficos de su vida y su acercamiento con compositores del siglo XX como Copland, Koussevitsky y Schnabelel. El aporte de esta investigación al presente trabajo está relacionado con la realización de una edición crítica dónde Oscar Buenaventura y GUH tenían influencias del estilo impresionista y se asemeja en su música llegando a un producto final mediante su vida y obra y llegar al producto final de la edición crítica.

En los antecedentes regionales se tiene como referente el trabajo de Reedición de la obra “ASSOBIO A JÁTO” de Heitor Villa – Lobos de la autoría de Cristhy Alejandra Hoyos López, Julián David Quintero Guzmán, centro educativo Conservatorio del Tolima el propósito de este trabajo es dar a conocer los elementos rítmicos, melódicos y espontáneos que convierten en un referente a la música brasileña y propone reeditar obras de este compositor para llegar a un producto de buena calidad por medio de un programa de notación musical. El aporte de esta investigación al presente trabajo está relacionado con el análisis del lenguaje musical nacionalista colombiano y el uso de herramientas editoriales musicales aplicadas a la transcripción y edición de partituras.

4.2 Marco Teórico

El presente capítulo realiza una revisión de cada uno de los ítems seleccionados como soportes de este trabajo sustentados con referentes teóricos que dan peso a la realización de este proyecto.

4.2.1 Edición Crítica Musical. Como plantea Grier (1996), la edición crítica se basa en la toma de decisiones que tenga como objetivo principal, ser fundamentada, crítica e informativa, y consiste en formar un diálogo entre la autoría del compositor y la autoría del editor.

Una de las principales funciones del editor es la de actuar como mediador entre los compositores y el público. La labor del editor es corregir errores superficiales de la partitura, y que resultan obvios teniendo en cuenta sus conocimientos. Esto influye en el texto musical de acuerdo a los imaginarios y justos previos que tenga el editor en relación a la obra del compositor.

Grier (1996), sostiene que la edición crítica juega un papel muy importante a la hora de ser interpretada ya que en ella se puede generar un estado único de la pieza, pero esto no quiere decir que dos intérpretes van a realizar la misma ejecución, esto mismo ocurre con los editores, cada uno realiza su propia versión e intenta moldear la obra según su comprensión y conocimiento personal de la obra. Es por esto que dos editores no podrían obtener un resultado exactamente igual.

Grier (1996), propone cuatro principios básicos respecto a la naturaleza de la edición musical; cada una de ellas emergiendo como secuencia de la anterior.

Tabla 1. Principios básicos de la naturaleza de la edición crítica

(1) La edición es crítica por naturaleza

(2) La crítica, incluyendo la edición, se basa en la investigación histórica

(3) La edición involucra la evaluación crítica del significado semiótico del texto musical, esta evaluación es también una investigación histórica.

(4) El árbitro final en la evaluación crítica del texto musical es la idea del estilo musical del propio editor, esta idea también se arraiga en una comprensión histórica de la obra.

Fuente: Grier (1996, p. 17)

Desde la perspectiva del intérprete al realizar la práctica musical, se hacen muchos cuestionamientos acerca de una adecuada interpretación de una obra. Para tener un punto de vista de cómo interpretar de manera correcta, es necesario el desarrollo de una edición crítica en la cual se pueda ver un análisis y así mismo tomar decisiones con respecto al estilo musical de la obra para tener una interpretación acorde a lo requerido.

Por otra parte para S. Mansilla y V. Wolkowicz (2011), plantean que la edición crítica se construye con un doble objetivo y es el de producir nuevo conocimiento sobre el tema, poner al alcance de los intérpretes y publicar obras hasta el momento inéditas. Para ello se proponen dos clases de objetivos para la realización de la edición crítica los cuales son generales y específicos:

Tabla 2. Objetivos generales

(1) Producir una edición crítica de las obras del compositor hasta el momento inéditas
(2) Realizar un estudio preliminar (analítico y contextual) de la obra
(3) Por medio de esta realización se quiere promover a dar un valor al repertorio prácticamente desconocido del compositor, a tal modo de dar un homenaje al compositor.

Fuente: Mansilla y Wolkowicz (2011, p. 82)

Tabla 3. Objetivos específicos

(1) Transcribir las partituras en programa informático
(2) Editar las transcripciones, comparando manuscritos y sometiendo las obras a un análisis minucioso desde el punto de vista técnico- musical.
(3) Dar a conocer la reseña sobre las obras incluidas, su contexto de creación y funcionalidad, reuniendo datos externos e internos que se pueda conseguir de cada una.
(4) Elaborar un estudio que permita comprender a los intérpretes musicales y musicólogos que aborden la edición, contexto de la creación de las obras.
(5) Editar, diseñar y dar forma al trabajo de grado.

Fuente; Mansilla y Wolkowicz (2011, p. 83)

Según S. Mansilla y V. Wolkowicz (2011), estos son los objetivos que sugiere para la ejecución de una edición crítica teniendo como principal soporte para la realización de estos, las ideas del musicólogo James Grier.

Por otra parte Grier (1996), plantea que “Ninguna obra de arte es cuantificable y, por tanto, ningún estudio sobre la misma, incluyendo una edición, puede ser definitivo” (p. 39). Ninguna edición crítica es el resultado final de una obra, cada edición es el producto del conocimiento que tenga cada editor acerca de la pieza en cuanto al contexto histórico, el análisis musical del texto y la perspectiva de la composición. El editor con cada una de las obras a editar se enfrenta a tomar decisiones las cuales a su juicio conlleva al resultado final de la edición.

La Edición crítica en Latinoamérica. En el continente latinoamericano según Sans (2006), posee una tradición musical escrita de gran arraigo producto de la creatividad de sus compositores a lo largo de la historia. Desde la llegada de Cristóbal Colón a este territorio se desarrolló una actividad musical que quedo registrada en manuscritos que actualmente yacen en su gran mayoría en los fondos públicos y privados del continente como en las iglesias, universidades, bibliotecas, museos institutos de investigación.

La mayor parte de la música latinoamericana permanece al margen de la industria cultural esto conlleva a que esté fuera del repertorio de orquestas, bandas, coros, grupos de cámara ignorada por el público que consume música normalmente en concierto, comprando discos, leyendo revistas musicales o adquiriendo partituras para leer e interpretar, pero los propios músicos no tienen interés en abordar este tipo de música y perderse el legado que dejan plasmado tantos compositores de nuestro continente.

Uno de los problemas de la música de compositores latinoamericanos es que al no ser publicada es prácticamente inexistente para el medio musical esto conlleva a que el manuscrito no tiene posibilidades de difundirse más allá de lo que fue producido porcentualmente es muy mínima la música latinoamericana de tradición que se ha podido traspasar la barrera de manuscrito, las obras que se han publicado esporádicamente en américa latina han sufrido numerosos problemas y no alcanzan el rigor académico mínimo para hacerse confiables y están llenas de errores de copia y esto se produce sin comentario alguno y al hacerse caso omiso la obra pierde el sentido al contexto musical, la partitura es una herramienta esencial para un profesional ya sea este interprete o musicólogo. La poca música latinoamericana que ha llegado a traspasar fronteras es gracias al interés de algunas casas editoriales europeas y norteamericanas que han apostado a favor de obras de algunos compositores como Heitor Villalobos, Ernesto Lecuona entre otros limitados a renglones muy específicos de su producción.

Según Sans (2006), la edición crítica de partituras de compositores latinoamericanos parte del concepto que se tenga del texto musical, derivado de una aplicación de los hallazgos de la lingüística del texto y del análisis crítico del discurso al método musicológico. Uno de los grandes retos de la musicología ante el creciente repertorio latinoamericano, es la realización de ediciones críticas. Sans propone que para emprender esta tarea adecuadamente, se requiere una redefinición de los conceptos, métodos y paradigmas que han regido a esta área del conocimiento, el enfoque que propone centrado en el texto musical puede usarse no solo como una herramienta efectiva para la labor que realiza el editor de música, sino como un método general para el análisis de textos dentro del ámbito musicológico. El texto musical bien sea oral o escrito no es un objeto estático tal como lo define la musicología tradicional, sino que es el producto de un proceso de interacción.

Lo que plantea Sans (2006), el editor lo que realiza es la fijación de un texto, que su tarea específica es la localización, levantamiento, descripción, transcripción, interpretación y crítica de textos para adaptarlos a los modernos hábitos de lectura.

Tipos de edición musical. Se establecen diferentes tipos de ediciones, entre ellas se encuentran las: urtext, facsímil, diplomáticas, interpretativas, genéticas. A continuación, se abordarán desde una perspectiva teórica cada una de ellas:

- Edición Urtext.

Grier (1996), señala que hubo dos tendencias en la edición la primera fue la interpretativa que era comúnmente en repertorio para teclado y para instrumentos solistas con acompañamiento de teclado normalmente preparados por intérpretes famosos. Los musicólogos se quejaban de las numerosas instrucciones de tempo, dinámica, fraseo, digitación y uso de pedal, ocultaban la notación original y eso porque se hacía muy poco esfuerzo para diferenciar las indicaciones editoriales de aquellas que aparecían en la propia fuente. En la última década del siglo XIX, la Konigliche Akademie der Kunste, en Berlín estaba publicando ediciones que querían liberarse de tales intervenciones editoriales su nombre para este tipo de ediciones era Urtext.

En el mundo profesional acerca de las ediciones Urtext se centran en el hecho de que estas no son lo que pretenden. Las ediciones Urtext no son el texto escrito por el compositor sino la reconstrucción del mismo por parte del editor. Feder afirma este hecho, cuando observa que en

la discusión de los malentendidos del concepto Urtext, que una edición de este tipo que ha sido sustituida por otras revisadas posteriormente ya no se considera Urtext. Está claro que no puede existir más de una Urtext y que una edición que es producto de la crítica de los expertos puede ser admirable pero no es una Urtext.

- Edición facsímil

Para Grier (1996), esta edición se conoce como la facsímil fotográfica, en ella se puede encontrar información con un grado de detalle el cual no puede ser propagado mediante la explicación verbal o las reproducciones impresas de la notación original, muchos de los símbolos de notación están explícitamente presentados para la facilidad de quien no puede consultar en las fuentes originales.

En las fotografías raras veces se pueden encontrar todos los detalles expuestos del texto original, esto influye por los diferentes tipos de iluminación, obturación, tiempo de exposición, esto asegura que dos fotografías crearán dos fotografías diferentes e la fuente original.

Según Gálvez (2018), este tipo de edición se caracteriza por reproducir directamente la imagen escaneada de la ilustración o del texto original, suele emplearse en textos con valor documental, se le conoce también como facsimilar o facsímile, edición fototípica.

- Edición Diplomáticas

La edición diplomática es la reproducción exacta de un texto en modo de imprenta, esto incluye errores, abreviaturas, puntuación, letras u otro tipo de recurso, se preservan los errores ya que es un texto histórico y no debe ser modificado. Su nombre proviene de la disciplina de la diplomática, la cual tiene como principio la réplica con total fidelidad (Blanco, 2013).

- Edición Interpretativa

Grier (1996), da a conocer que la edición interpretativa fue una respuesta para opacar la notación original y el texto del compositor, los intérpretes y editores se encargan de completar las diferentes indicaciones establecidas por el compositor y así implantar una interpretación la cual

tenga como principal objetivo ser libre y clara, el intérprete también puede considerar agregar sus propios criterios ya sean en forma de comentario o documentos externos.

- Edición Genética

B. Vauthier y J. Gamba (2012), consideran que la edición genética propone tener una aproximación con la mente creadora para poder descifrar los apuntes y borradores de una obra en una interpretación no como una obra final, sino como ante – textos.

Notación musical. La Universidad de Indiana Bloomington (2022), da a conocer una lista de parámetros para tener presente en el momento del abordaje de la notación musical, teniendo como principal objetivo la claridad, entre los parámetros se encuentran los siguientes:

- Accidentales

- ✓ Se debe utilizar la misma alteración en el mismo tono para los diferentes tipos de octavas.
- ✓ Para que la partitura sea clara se debe utilizar alteraciones de cortesía cuando una alteración es previamente utilizada en un compás anterior y el músico intérprete en el siguiente un sonido natural.

- Articulaciones

Cada una de las articulaciones se deben ubicar encima de la cabeza de la nota musical teniendo en cuenta que la marca del staccato se sitúa fuera del pentagrama.

- Barras de compás

- ✓ Utilizar las barras de compás dobles para dar a entender cambios abruptos de tempo y modulaciones métricas (cambios en la unidad de relación de pulso)
- ✓ En algunas ocasiones se utiliza las barras para indicar divisiones de frases o las agrupaciones de compases
- ✓ Las líneas de compás deben separarse cuando se escribe para coro.

- Agrupación de las figuras
 - ✓ Refuerza la idea métrica de la obra (compases compuestos en el caso del 5/8 se puede agrupar 2+3 o 3+2)

- Corchetes

Para la escritura de orquesta se deben agrupar en corchetes cada uno de los grupos de instrumentales, (viento, metales, percusión no aplica para piano y arpa, cuerdas), los corchetes secundarios se utilizan agrupando instrumentos similares (flautas, trompetas, violines, entre otros), y los soportes de tercer nivel son para violín divisi.

- Sordinas
 - ✓ Para los instrumentos de viento como trompetas y trombón se utiliza indicaciones de sordina como: st. Mute, harmon mute, cup mute, etc.
 - ✓ Para indicar que no se utilizará más la sordina, en los compases de silencio se utiliza la indicación “senza sord” (sección de cuerdas)
 - ✓ Guías instrumentales para las partes

Se debe realizar una guía instrumental en la parte del instrumento que está en reposos por más de 10 compases. Se introduce la música de otros instrumentos como guía o también para indicar cambios destacados de textura como “solo de flauta” al comienzo del compás de silencio o al iniciar la interpretación del instrumento.

- Estilo de fuentes y tamaños

- ✓ Tamaño

Las indicaciones de tempo y los números de compás deben ser claros para que el director pueda verlos a una distancia bastante grande en promedio de 3 pies. Se puede utilizar una fuente de 12 a 18, esta fuente se debe de emplear para la partitura y también las partes.

- Mayúsculas

- ✓ Se utilizan mayúsculas para darle importancia a los caracteres y se usa sobre las principales indicaciones de tempo, algunas de estas indicaciones son: Moderato, Allegro, Adagio, Moderato, Slow, entre otros.
- ✓ Los cambios de tempo no se deben utilizar en mayúscula, su escritura va en minúscula, por ejemplo, indicaciones como: a poco a poco, assai, a tempo, rubato, stringendo, slowing, entre otros.

- Cursiva

- ✓ Los términos a los cuales se escriben con cursiva son palabras en idiomas extranjeros y las palabras que se usan comúnmente en las partituras como: *pizz*, *arco*, *div*, *unis*, *a tempo*, entre otros.
- ✓ Los títulos se escriben en letra romana (títulos conocidos como genéricos).
- ✓ Títulos como:
Concierto para violín n°4
Quinta sinfonía
Sinfonía n°40
Y los títulos de una sola obra suelen escribirse en cursiva (títulos específicos, subtítulos)
- ✓ Títulos como:
De mi fluye lo que llamas tiempo
Pelléas y Melisande
- ✓ Expresiones extranjeras de uso común no se escriben en cursiva.
- ✓ Términos extranjeros menos comunes van en cursiva.

- Márgenes

Las márgenes deben de estar al menos 0,5 pulgadas en cada uno de los lados, a excepción de la margen izquierda donde la encuadernación debe estar a menos de 0,625 pulg, no debe de existir ningún tipo de trazo en las márgenes, esta regla no aplica para los números de página, si el formato cambia a la tapa dura, las márgenes del lado de la encuadernación van de 1,25 pulg. La margen se conoce como la distancia desde el borde del papel hasta que aparece tinta, teniendo presente los números de página.

- Números de compases
 - ✓ Se debe indicar en cada inicio de sistema
 - ✓ En algunos puntos clave se debe utilizar letras de ensayo en lugar de números de compases. Estos números se colocan en una fuente más grande, esto con el fin de ser utilizados como referencia del ensayo.
 - ✓ Advertencia: no utilizar el sistema de números de compás cada 5 o 10 compases ya que esto puede dividir los compases.

- Métrica

La métrica se clasifica en tres categorías

- ✓ La primera de ellas se le conoce como métrica simple ya que esta se divide naturalmente en dos
- ✓ La segunda es la métrica compuesta y se divide en tres
- ✓ La tercera es la métrica compleja porque en ella se encuentran maneras desiguales, un ejemplo de esto puede ser la combinación de dos, tres o asimétricas como $2/4 + 3/16$.

Las métricas simples que tienen tiempos de negra y las métricas compuestas con tiempos de negra con puntillo son mucho más cómodos para los intérpretes ya que los músicos se encuentran más familiarizados con este tipo de asignatura.

- ✓ Si la asignatura de medida de un compás compuesto siempre se divide de la misma forma se debe especificar las divisiones (en un $5/8$ una división $2 + 3$).
- ✓ La notación rítmica siempre debe de estar de la mano con las divisiones rítmicas con el fin de reforzar y combinar la delineación numérica
- ✓ Si la asignatura de medida es $7/8$ se debe escribir en la partitura su forma dividida, ejemplo $3+2+2$ o $2+3+2$. A continuación, se observa una delineación numérica de las asignaturas de medida correspondientes a $5/8$ y $7/8$.

Figura 1. Delineación numérica



Fuente: Universidad de Indiana Bloomington (2022, p. 2)

- Para colocar los silencios en los compases compuestos se deben poner de acuerdo a la división del pulso del compás, esto con el fin de ser más claro en los tempos. En la siguiente figura se muestra un ejemplo de cómo poner los silencios en los compases compuestos.

Figura 2. Resto de delineaciones.



Fuente: Universidad de Indiana Bloomington (2022, p. 2)

Al tener cambios de modulación métrica en una misma obra los cambios entre compases deben ser claros bien sea para simples, compuestos o complejos, para señalar esta modulación métrica deben estar resaltada por un compás de doble barra delgada con el fin de reforzar las relaciones de tempo. Como ejemplo de esto en la siguiente imagen se puede observar que luego de cada cambio métrico se ve una doble barra delgada.

Figura 3. Cambios de métrica



Fuente: Universidad de Indiana Bloomington (2022, p. 3)

- Tamaño de la música

- ✓ La música debe de tener un tamaño en el cual sea fácil de leer a una distancia bastante considerable
- ✓ No se debe ajustar la música a un tamaño de papel extremadamente pequeño
- ✓ No dimensionar la música demasiado grande ya que esto puede crear muchos cambios de página innecesarios y puede dificultar el fraseo y el flujo natural de la música.
- ✓ Consultar cada una de las reglas que da a conocer la institución o entidad a la cual se le presentará la pieza musical esto con el fin de tener un formato aceptable.

- Orientación

Nunca se debe presentar una pieza musical en orientación horizontal debido a que se caen de los atriles

- Optimización del score o partitura

Debe usarse en ciertas circunstancias cuando muchos instrumentos tienen silencio durante bastantes compases

- Partes

10 x 13 pulgadas es el mejor tamaño para imprimir las partes, sin embargo, no es un tamaño estandarizado así que puede reducirse a 11 x 17, para lograr imprimir en 10 x 13 pulg, como primera estancia se debe editar el área de impresión en finale, como segundo lugar se debe mirar si la impresora acepta papel de 13x20, si lo acepta se debe mandar a recortar un papel a esta medida, el tipo de papel debe ser “offset”, “texto”, preferiblemente de tono natural, si la impresora no acepta la medida de 13 x 20 se debe volver al formato inicial el 10 x 13.

Para imprimir documentos más grandes se debe mandar a imprimir dos páginas por lado en 13x 20 y realizar un corte en la mitad para que sea más fácil de manipular.

El formato 11x14 se puede considerar como el segundo en la lista de los mejores formatos para la presentación de piezas musicales y el 8,5 x 11 es el tercero, sin embargo, se debe tener muy presente que la música no sea demasiado pequeña

- Encuadernar

Nunca se deben entregar obras sueltas, fácilmente puede ocurrir un accidente como perderse o desorientarse.

- ✓ Si las partituras son muy delgadas y se utiliza un papel de 13x20 pulgadas se recomienda doblar y grapar en el centro
 - ✓ Para partituras gruesas se debe tener presente que la bobina (resorte que se coloca en los huecos para poder argollar) deben de ser bastante largas, no se debe utilizar bobinas de 11 en partituras de 17
 - ✓ Se puede utilizar una cinta flexible para unir las partes, la forma más común de utilizar la cinta adhesiva es en forma de abanico, en esta configuración la cinta puede llegar a todas las páginas.
 - ✓ Nunca se debe grapar las partituras debido a que los documentos no son fáciles de manipular porque no quedan abiertos.
- Giros de página
 - ✓ Se debe tener mucha prevención en cuanto al cambio de hoja, no existe motivo por el cual iniciar una partitura en páginas impares
 - ✓ Planificar los cambios de hojas en compases que exista mucho tiempo
 - ✓ Si los cambios de página ocurren rápido se debe colocar una advertencia V. S (Volta.Subito) esto con el fin de dar aviso al músico que el cambio de hoja se debe efectuar de una manera bastante rápida
 - ✓ Se debe resolver el problema de los cambios de hoja antes de enviar la música a los interpretes
 - ✓ Utilizar de la manera correcta los números de compás
 - Colocación de tiempo, números de compás y marcas de ensayo

Se sitúan en la parte superior de la pieza y por encima de la sección de cuerdas esto aplica para metales y percusión

- Ritmo

En el momento de establecer el ritmo, la claridad prima por encima de todo, esto significa que existen algunas soluciones más fáciles de leer que otras.

- Símile

No es recomendable utilizar esta palabra debido al carácter visual al que se puede tornar ya que puede ser muy confuso para el intérprete, muchas de las articulaciones, ligaduras, dinámicas, entre otros, pueden ser olvidadas en el momento de usar el símile.

Notación de los Instrumentos de cuerda

- Divisi

- ✓ División o divisi se basa en dividir las voces del fragmento, para indicar que no va división, se utiliza la palabra non divisi o non div.
- ✓ Se utiliza la indicación Tutti para que todos los instrumentos de la sección toquen al mismo tiempo
- ✓ Las secciones de divisi que son consideradas bastante complejas deben dividirse en pentagramas separados para cada voz

- Armónicos

- ✓ La indicación de armónicos se da por medio de un círculo encima de la figura musical, estos sonidos deben ser interpretados como armónicos naturales de acuerdo a la nota asignada, la característica principal es que son bastante brillantes, con sonido puro y muy resonantes, se debe tener presente que este tipo efectos pueden ser realizados en pasajes lentos o tonos largos.

- ✓ En algunas ocasiones se indica por medio de un pentagrama en la parte inferior como interpretar, en qué posición y cuerda se puede colocar el dedo para que armónico se realice de la manera correcta
 - ✓ Para señalar de qué nota a nota se realiza los armónicos en la misma cuerda se coloca una ligadura punteada
 - ✓ Se deben colocar las notas guías de los armónicos en blanco sin ningún relleno debido a que el intérprete puede confundirse, para indicar qué valor tiene la nota guía en la parte inferior se escribe una nota con el valor correspondiente.
 - ✓ Los armónicos artificiales se producen deteniendo una cuerda en un tono y luego tocando una cuarta perfecta más alta, esto produce un armónico dos octavas más altas que el tono que se detiene, las características de estos armónicos son más cubiertos, expresivos y suaves, su entonación es más flexible y se pueden encontrar todos los tipos de cromatismo.
- Indicación de tempo
 - ✓ Se utiliza la velocidad de metrónomo para indicaciones de tempo no simplemente colocar “Moderato”, la instrucción de tempo debe de ser clara y sin paréntesis de la única manera que se puede encontrar el paréntesis es para indicar que ese tempo se asocia con una indicación de Tempo I.
 - ✓ La indicación del tempo debe estar alineada con el borde izquierdo del compás o la primera nota.
 - ✓ Es necesario dar la indicación de un solo número para el tempo, nunca se deben colocar dos números a no ser que el tiempo acelere y desacelere dentro de un mismo rango, es muy importante que la indicación de tempo sea precisa y clara sobre todo para obras con cambios de tempo.
 - ✓ Procurar utilizar números que sean analógicos numéricamente (42, 44, 46, 48, etc.) debido a que los músicos están más relacionados con este tipo de tempos, se debe evitar velocidades como 113, a excepción de que exista una modulación de tempo y lleve a tomar decisiones extremas.
 - ✓ Escribir el tempo y la métrica en términos de la duración que se utilizará o se sentirá como el pulso.

- Subdivisiones irregulares
 - ✓ Se debe colocar el número del grupo irregular fuera del pentagrama
 - ✓ Se pueden utilizar corchetes cuando el grupo comienza y termina con un silencio, no se debe utilizar ligaduras para tiempos irregulares
 - ✓ Las articulaciones deben siempre estar encima de la nota, agregar una ligadura puede crear problemas de claridad.
 - ✓ Los tresillos siempre deben estar arriba
 - ✓ Máxima claridad y consistencia.

4.2.2 Análisis Musical. El Análisis musical es una herramienta necesaria para poder comprender e interpretar las obras musicales, el análisis es la disciplina musical que se encarga de estudiar la estructura tratando de obtener conocimiento total de la obra.

Según Blin (2012), Nicholas Cook da a conocer el análisis musical como algo limitado ya que solo se realizaba un análisis de los parámetros formales y armónicos para poder llegar a situar la obra en un estilo preciso, este tipo de análisis no iba más allá de la partitura, solo se conformaba con realizar una descripción de los elementos que la componían.

Este tipo de análisis fue modificado para principios del siglo XX en el momento en que empezaron a comprender que la metodología era la misma para todo, por esta razón los analistas comenzaron a desarrollar diferentes métodos especializados en analizar diferentes parámetros, el análisis musical ha avanzado considerablemente al punto de interrelacionarse con otras disciplinas como:

Tabla 4. Disciplinas

Lingüística y semiótica.	J.J. Nattiez
Psicología y Gestalt	Leonard Meyer
Psicología y Psicoanálisis	M. Imberty
Psicología cognitiva	Lerdahl y Jackendoff
Gramática generativa	N. Chomsky
Matemáticas de conjuntos	Allen Forte

Fuente: Blin (2012)

Por otra parte Guzmán (2016), da a comprender que el análisis musical está en presencia de grandes escuelas, formas y estilos, entre ellas se encuentran teorías como la de Schoenberg, Tėti, Ratz, Walker, Keller, Epstein, Meyer, el análisis schenkeriano, el neoschenkeriano, el post – schenkeriano. Dar a conocer todas estas teorías es algo extenuante por ende todos estos caminos se unen a la distinguida teoría tripartición.

Guzmán (2016), propone la teoría de la tripartición, sosteniendo en ella seis situaciones, en la siguiente tabla se observan cada una de ellas:

Tabla 5. La teoría de la tripartición.

1. Análisis del nivel neutro (la obra inmanente), Es un tipo de análisis que se ocupa solamente de la configuración de la obra. El análisis del ritmo que hace Boulez de la Consagración de la primavera, de Stravinski es un ejemplo perfecto de este tipo.
2. Análisis poiético inductivo: proceso en dirección <i>poiesis</i> , obra – comenzando con un análisis del nivel neutro de la obra se llega al contenido (<i>poiesis</i>). Nattiez propone el término: <i>poiesis inductiva</i> , porque responde a una de las más frecuentes situaciones en el análisis musical: uno observa procesos recurrentes, en una obra o serie de obras, de los que es difícil pensar que el compositor no haya sido consciente. Es el caso del análisis de Réti de <i>la Cathédrale engloutie</i> , de Debussy, en la que observa la importancia fundamental de las terceras, cuartas y quintas del tema de este preludio, como células generativas de la pieza
3. Análisis poiético externo: El musicólogo procede aquí partiendo de documentos: cartas, bocetos, notas, etc., y luego analiza la obra a la luz de esa información. Ejemplo de ello son los análisis estilísticos de Beethoven, realizados por Paul Mies, Nattiez propone aquí la expresión ‘ <i>poiesis externa</i> ’
4. Análisis <i>estésico</i> inductivo. Es el caso más frecuente porque en la mayoría de los análisis en los que se centra la percepción el musicólogo asume que el oyente no sabe qué es lo que escucha. Meyer, en un análisis de la fuga en Do menor del WTC, libro I, de Bach, dice que la secuencia alrededor del ciclo de quintas, desarrollado en los CC. 9-11, este es el momento en el que el oyente se da cuenta que el motivo es la cabeza del sujeto. El musicólogo usa un análisis de la pieza como fundamento y luego describe lo que él piensa que es la percepción del pasaje.
5. Análisis <i>estésico</i> externo. Al revés, uno puede partir de la información obtenida de oyentes con el objetivo de encontrar la forma como ha sido percibida la obra. Esta es la forma como procede la psicología experimental.
6. Análisis de la comunicación. Es decir, establece la relevancia de cada uno de estos niveles. El analista afirma que la obra es relevante tanto en el nivel de los <i>poiesis</i> como en el nivel de la <i>estesis</i> . Es lo que hace la teoría de Schenker cuyo análisis de la obra en tres niveles de profundidad está corroborado por lo

que sabemos de los bocetos de los compositores (por ejemplo, Beethoven) y a los que la percepción de la obra debe corresponder.

Fuente: Guzmán (2016, p. 20)

Análisis Estilístico. LaRue (2004), afirma que el principal objetivo de la realización de un análisis estilístico es la explicación del carácter de un movimiento debido a que la música no tiene una afinidad debidamente fijada, por ende, esto deja diferentes formas de pensar cómo interpretarlo y cada una de ellas distintas de acuerdo al conocimiento que tenga el intérprete, compositor o el auditor.

El análisis nunca podrá reemplazar el sentimiento, pero sí puede acrecentar el grado de la percepción imaginativa que hubiese tenido el compositor, su grado de complejidad, su experiencia en la organización, todas estas ideas deben estar integradas para obtener una respuesta de acuerdo al conocimiento previo del intérprete e investigador, para lograr una interpretación adecuada se deben identificar los diferentes aspectos importantes de cada obra musical en relación con el compositor y su medio.

LaRue (2004), propone tres estadios principales para abordar un análisis estilístico como se puede observar en la siguiente tabla:

Tabla 6. Análisis estilístico

I.	Antecedentes (entorno histórico) Marco de referencia Observación significativa: prioridad de la sección sobre la multiplicación de evidencias
II.	Observación Las tres dimensiones principales del análisis: GRANDES, MEDIAS Y PEQUEÑAS. Los cuatro elementos contributivos: SONIDO, ARMONIA, MELODIA, RITMO (SAMeR) El quinto elemento <<crecimiento>>, es el resultado de los cuatro elementos anteriores y, además, el que combina y mezcla. Presenta dos facetas, como contribución y como resultado. 1. Fuentes de movimiento: grados de variación y frecuencia de cambio a) Estados generales de cambio: estabilidad, actividad local, movimiento direccional. b) Tipos específicos de cambio: estructural, ornamental (secundario). 2. Fuentes generadoras de FORMA: a) Articulación b) Las cuatro opciones de continuación:

-
- Recurrencia: repetición, retorno después del cambio
 - Desarrollo (interrelación): variación, mutación
 - Respuesta (interdependencia):
 - S: forte frente a piano, tutti frente a solo, etc.
 - A: tónica frente a dominante, mayor frente a menor, etc.
 - Me: ascenso frente a descenso, grados conjuntos frente a grados disjuntos o saltos, etc.
 - R: estabilidad frente a actividad o dirección, proporción entre módulos (4 compases contestados por cuatro), etc.
 - Contraste
 - c) Grados de control: conexión, correlación, superlación
 - d) Formas convencionales.
- Aspectos básicos en el análisis del estilo: tipología, movimiento, forma
-

III. Evaluación

Logro del crecimiento (movimiento, forma, control)

Equilibrio entre unidad y variedad

Originalidad y riqueza de imaginación

Consideraciones externas: innovación, popularidad, oportunidad, etc.

Fuente: LaRue (2004, p. 2)

LaRue (2004), da a conocer estos pasos para el abordaje de un análisis estilístico, para la elaboración de ello se inicia con los antecedentes, en los cuales se conoce el relato histórico de la obra, sin este conocimiento previo no se puede lograr comprender la originalidad e impacto que pudo lograr en su tiempo, el segundo paso es la observación significativa, corresponde a nuestro propio estado de captación dicho esto se debe tener presente que las observaciones significativas cuidan la armonía entre lo que puede ser conclusivo tras muchas horas de estudio y lo que puede ser captado después de varias audiciones y por último la evaluación en este paso depende mucho del ajuste que le dé el analista a la estructura general de cada pieza musical.

Según LaRue (2004), existen unas dimensiones para examinar una obra musical pero estas varían de acuerdo al carácter que presente la pieza y a su complejidad, de LaRue propone las siguientes dimensiones como se ve a continuación:

Tabla 7. Dimensiones, Análisis estilístico.

Pequeñas dimensiones	Motivo
	Semifrase
	Frase
Dimensiones medias	Período
	Párrafo
	Sección
	Parte
Grandes dimensiones	Movimiento
	Obra
	Grupo de obras (pág. 5)

Fuente: LaRue (2004)

Las grandes dimensiones incluye estudio de conjunto como el cambio de instrumentación entre los movimientos, esto incluye sonido, contraste y frecuencia de tonalidades, armonía, melodía, ritmo, crecimiento, las dimensiones medias se enfocan en el carácter individual de las partes de una obra forman parte de una categoría denominada “intermedia” ya que ellas no pueden ser fijadas con exactitud cómo las grandes , y las pequeñas dimensiones centran su atención en el motivo y en los pequeños detalles.

Análisis formal. Blin (2012), da a conocer la forma musical en la que el compositor divide a lo largo de la obra las parte que la conforman, en ella se pueden encontrar distintas formas estereotipadas, pero esto no quiere decir que dos obras que dispongan de una misma forma contengan la misma estructura, depende de cómo esté dispuesto los diferentes elementos en la obra, como principal objetivo de este análisis es la clasificación de las obras musicales teniendo en cuenta su analogía formal respecto a los estereotipos, este tipo de esquemas han tenido una buena admisión por parte de la enseñanza de la composición, sin embargo por intentar que las obras musicales ajusten en este tipo de modelos muchas composiciones valiosas han sido desaprovechadas por no encajar en estos modelos, por ende, hay que tener conciencia que es un poco ardua la labor de intentar que una obra se acople perfectamente a este tipo de esquema formal.

4.2.3 Vida y obra de Guillermo Uribe Holguín.

Breve biografía

- Primeros años de vida

Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) uno de los compositores colombianos que más sobresalió en la primera mitad del siglo XX, ya que transformó y creó un nuevo paradigma en el panorama musical en Colombia.

Nace el 17 de marzo de 1880 en la ciudad de Bogotá - Colombia. Sus padres fueron Tomas Uribe Maldonado y Mercedes Holguín Mallarino, perteneció a una familia con una importante posición social en donde tenía apoyo de un hogar privilegiado económicamente para llegar a lograr sus metas profesionales. Los primeros años de Uribe Holguín se centran en Bogotá, una ciudad de aspecto colonial que GUH describe de la siguiente manera.

Según Sánchez (2013), afirma que:

La plaza de Bolívar era el lugar más importante de la ciudad, allí la catedral, allí la capilla del sagrario, bárbaramente restaurada hace algunos años en el costado occidental las famosas galerías devoradas por incendio inextinguible a principios de siglo; sobre el costado sur el capitolio, todavía en construcción; en el medio la bella estatua, obra tenerani. (p.23)

En las últimas décadas del siglo XX el entorno social tenía la tradición de ser culto ya que esto implicaba estatus social.

GUH quien desde niño recibió una formación musical característica de la educación que tenían las personas con un estatus social alto, recibió sus primeras clases con maestros particulares. En 1891 ingresa a la academia nacional de música como alumno del violinista Ricardo Figueroa allí recibió clases de teoría, solfeo y armonía. Terminó de esta manera los cursos en 1894, en reconocimiento a su trabajo en la academia fue promovido a ser profesor titular de la cátedra de violín a la corta edad de 15 años. GUH siguió sus estudios por fuera de la academia con el violinista Narciso Garay que en esa época era el más importante instrumentista de violín; los

siguientes años y ante la partida de Garay a Europa decide emprender su formación de manera autodidacta estudiando y leyendo textos que su padre mandaba a traer desde Europa. La única práctica musical que tenía era un trío de cámara que realizó junto a Carlos Umaña y Antonio Figueroa con los que tenía un gran vínculo de amistad y realizaron actividades en torno a la música (Uribe, 2010).

GUH emprendió un viaje a New York y al ver el movimiento artístico que había en esa ciudad, al regresar se dio cuenta que Colombia estaba en un atraso artístico, textualmente dijo *“compréndase la impresión que sufrí al volver al país con el atraso artístico que encontré, el mismo que antes de mi partida, pero que lo hacía más potente la comparación con lo que acababa de conocer”* (Sanchez, 2013, p. 25). Bajo las más precarias condiciones técnicas y humanas, GUH impulsó en la academia la orquesta del mismo plantel que posteriormente sería la Orquesta del Conservatorio Nacional, siendo esta agrupación la que salva a la academia de su cierre inminente ante la falta del apoyo estatal y los malos resultados musicales. Sin embargo, en 1905 la orquesta bajo su dirección tuvo un espléndido concierto donde salvó a la academia de su cierre, gracias a esta puesta en escena tuvo la idea de complementar su educación artística en Europa. Como consecuencia a lo anterior el general Rafael Reyes que posteriormente es presidente de la república le otorga una beca para realizar sus estudios en Europa (Uribe, 2010).

- Formación Académica en Europa

GUH entre los años 1907-1910 decide emprender un viaje hacia Francia con el completo apoyo del Gobierno Colombiano y elige a París como su destino. La actividad artística que tenía la ciudad parisina hacía parte del contexto social a finales del siglo XIX con la realización de todo tipo de óperas y conciertos de grandes virtuosos como principal referencia musical. Al realizar el examen de admisión en la Schola Cantorum donde conoció a Vicent d'Indy, aunque GUH fue admitido a la cátedra de Violín con Armand Parent, se interesó hacia la composición y estuvo de manera activa en cursos impartidos por Vicent d'Indy.

Los primeros años en la Schola fueron determinantes ya que el ambiente académico le forjaron en él un maravilloso porvenir artístico principalmente en la composición. Otra de las facetas de GUH en París fue la de crítico musical, oficio que ya había desempeñado en Colombia. Como compositor en este primer periodo de formación se destacan una monodia con texto de *Verlaine* y un coral variado, la primera sonata y diversas obras de cámara (Uribe, 2010).

GUH estuvo en los momentos más acalorados tras los ataques lanzados por Jean Marnold y Emile Vuillermoz, en contra D'indy tras entrar en la disputa defendiendo a su maestro esto le impidió conocer y estudiar la música del compositor Debussy. Hay que resaltar que GUH era un gran admirador de Vicentd'indy ya que era el padre de los sinfonistas franceses tardíos. La primera sonata para violín y piano Op. 7 que compuso se ejecutó en tres ocasiones. En París conoció a la mujer que a futuro sería su esposa Lucia Gutiérrez Samper, una reconocida pianista que terminó siendo su fiel compañera e inspiración aun después de su prematura muerte (Uribe, 2010).

- Retorno a Colombia y consolidación de la academia nacional

Su retorno a Colombia fue en el año 1910. El entonces ministro de instrucción pública lo nombró director de la academia nacional musical, tras momentos críticos GUH emprendió fijar nuevas metas y emplear otros métodos y de esta manera elevar el nivel de la Academia a Conservatorio. Por esta razón estableció estrictos exámenes de admisión. Sus actividades no se limitaron solo a lo académico por lo que volvió a la dirección de la Orquesta del Conservatorio con repertorio barroco, clásico y piezas del romanticismo francés. En 1922 tuvo la capacidad de acompañar a renombrados solistas como, por ejemplo: Ignaz Friedman, Claudio Arrau, Joseph Matza, Efrem Zimbalist y Leopoldo Premyslav (Uribe, 2010).

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 característicos. En este año compuso la Sinfonía n 2 op 15 “Del Terruño” en donde hace uso de melodías y ritmos colombianos y desde ese momento incorpora expresiones populares en sus obras. Se inspiró también en mitología indígena compuso poemas sinfónicos como Bochica y Ceremonia indígena, también tres ballets criollos y 300 trozos en el sentimiento popular, incorporando ritmos y melodías colombianas que le otorgaron el premio a compositor nacionalista colombiano (Uribe, 2010).

En 1930 tras la llegada de Antonio María Valencia a la ciudad de Bogotá, propuso que los programas fueran más cortos para poder obtener un título. GUH opinaba que el estudiante progresara a su propio ritmo sin límites de tiempo para llenar ciertos requisitos. Las críticas aumentaron y tuvieron eco en la Dirección nacional de bellas artes a lo que el compositor a tantas críticas recibidas decidió renunciar a sus cargos de director del conservatorio y orquesta.

Teniendo en cuenta a lo anterior cesó su participación activa a la vida musical del país y se retiró lastimado y amargado (Sanchez, 2013).

Su trabajo dedicación le otorgaron varios reconocimientos y se le nombró director honorario de la Orquesta Sinfónica y profesor honorario de la Universidad Nacional a la cual se añadiría el conservatorio. En la siguiente figura se muestra a GUH con su violín.

Figura 4. Guillermo Uribe Holguín con su violín



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias (2023, p. 1)

- Últimas décadas de Trayectoria musical 1935-1971

Una vez retirado del medio musical GUH recibe por parte del gobierno colombiano en 1935 la orden de Boyacá. En los siguientes años trabajo en composiciones, conciertos y recibió

reconocimientos y exaltaciones a su gran legado musical. En 1940 terminó la ópera *Furaneta*, una de sus obras más grandes de su composición musical y en ese mismo año acabó su Autobiografía (Sanchez, 2013).

En 1962, compone sus últimas obras y cierra su oficio como compositor tras perder gran parte de su capacidad visual. Ya retirado pasa sus últimos años en su hogar acompañado de sus dos hijos.

En 1971, Falleció a la edad de 91 años dejando su legado y siendo un icono y figura de la música colombiana. Posteriormente los familiares crean la fundación Guillermo Uribe Holguín donde protegen, conservan y difunden la obra del maestro y de otros compositores.

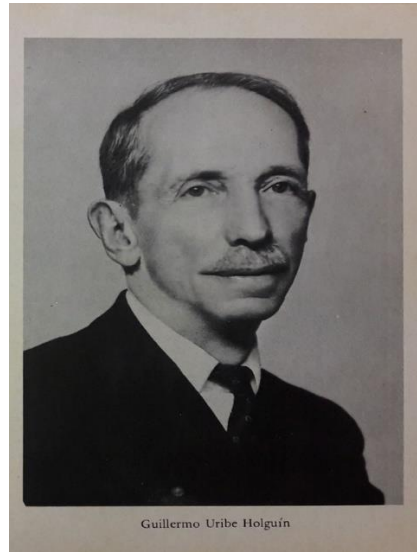
Breve Catalogo. Dentro de la amplia producción artística de Guillermo Uribe Holguín, se destacan la realización de obras de carácter sinfónico como sinfonías, poemas sinfónicos y suites. También incursionó en la producción de música de cámara como cuartetos de cuerda y vientos, sonatas para violín y piano. Dentro del género vocal se destaca la composición de una ópera denominada *Furaneta*.

Como síntesis de su catálogo se observa la siguiente producción:

- 11 sinfonías
- 7 sonatas para violín y piano
- 10 cuartetos para cuerda
- 300 trozos del sentimiento popular para piano
- Ópera *Furatena* Op 76
- Tres ballets criollos Op 78
- Poemas sinfónicos: *Bochica* Op 73, *Bajo su ventana* Op 40, *Ceremonia indígena* Op 88 entre otros

A continuación, se observa el rostro de GUH como contraportada de la publicación de “tres canciones”

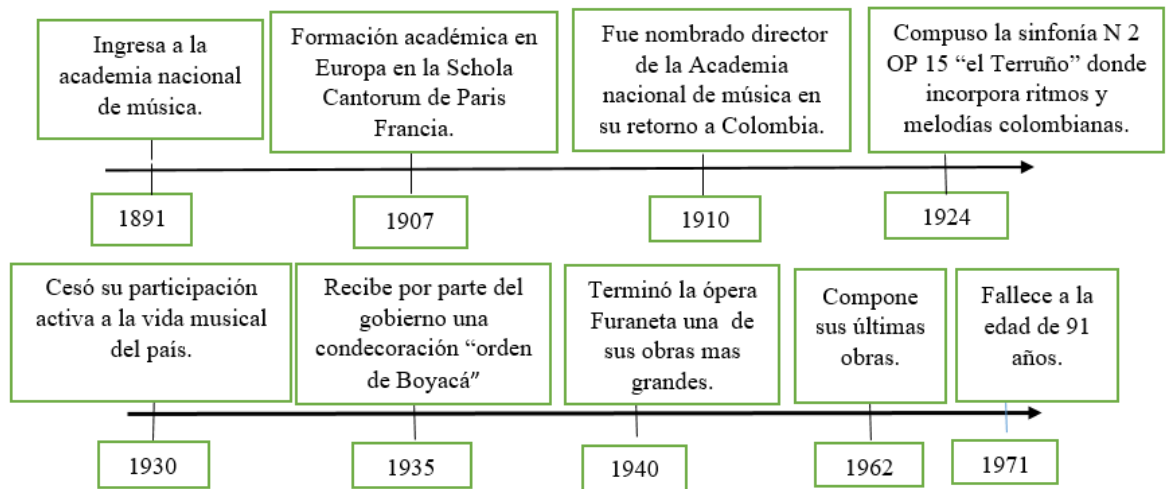
Figura 5. Guillermo Uribe Holguín contraportada de la publicación de "Tres canciones". 1975



Fuente: La red cultural del Banco de la República en Colombia (2022, p. 1)

En síntesis, el recorrido de la vida del compositor Guillermo Uribe Holguín se refleja en la siguiente línea del tiempo:

Figura 6. Línea del tiempo

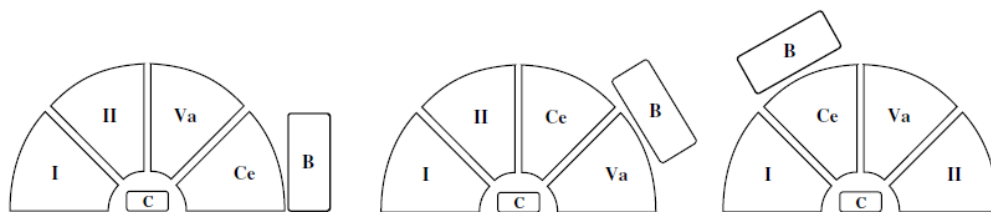


Fuente: Elaboración propia

4.2.4 Orquesta de Cuerdas. Gustems et al. (2008) afirman que la orquesta de cuerda es un conjunto que agrupa instrumentistas de cuerda frotada, compuesta como mínimo por: tres primeros violines, tres segundos violines, dos violas, un violonchelo y un contrabajo, en algunas ocasiones si se desea amplificar se debe hacer siempre conservando una distribución parecida, otra opinión acerca de la disposición de la orquesta es la existencia de un violín primero más que un violín segundo.

Se enfatiza que cada una de las cinco secciones del conjunto orquestal interpretan la misma partitura, a excepción de las partes de solo, en ellas, un único instrumentista de cada uno de las secciones interpretará el fragmento indicado. En el siguiente ejemplo se observa las distribuciones de la orquesta de cuerda, se inicia por una organización tradicional, luego una organización romántica y por último la disposición de la orquesta barroca.

Figura 7. Organización de la orquesta de cuerdas



Fuente: The score, the orchestra, and the conductor

J. Spitzer y N. Zaslav (2004), hacen referencia a la terminología de la palabra Orquesta como la renovación realizada por los humanistas del Renacimiento para denominar al área del teatro entre el escenario y el público. En el siglo XVI los instrumentistas no solían ocupar el espacio del escenario puesto que el conjunto era situado en el balcón o detrás de escena, alrededor de la primera mitad del siglo XVII los conjuntos orquestales empezaron a estar situados entre el escenario y el público, el término “orquesta” comenzó a estar asociado al lugar donde tocaban los instrumentistas.

La definición de orquesta que existió para la primera mitad del siglo XVII se caracterizó de la siguiente manera según J. Spitzer y N. Zaslav (2004):

Tabla 8. Clasificación orquesta del siglo XVII

1. Una orquesta se basa en instrumentos de cuerda frotada con arco de la familia del Violín.
2. En una orquesta varios instrumentos del mismo tipo tocan cada una de las partes de cuerda. Los violines se doblan con más fuerza que las otras cuerdas
3. La instrumentación de las orquestas está considerablemente estandarizada dentro de un tiempo y lugar determinados. Como consecuencia, surgen repertorios de música específicamente orquestal.
4. Las orquestas incluyen uno o más instrumentos de bajo con arco que suenan en el registro de 16 pies (Contrabajo).
5. Las orquestas tienen un teclado continuo, generalmente un clavicémbalo o un órgano. También puede incluir instrumentos continuos de cuerda pulsada como laúdes y tiorbas.
6. Las orquestas actúan como conjuntos unificados bajo control y disciplina centralizados.
7. Las orquestas tienen identidades organizacionales y estructuras administrativas distintas.

Fuente: Spitzer y Zaslav (2004, p. 32)

Teniendo en cuenta la definición de J. Spitzer y N. Zaslav (2004), se puede relacionar el término orquesta con la conformación de conjuntos con el predominio de instrumentos de cuerda frotada siendo el siglo XVII una de las referencias para clasificar esta conformación instrumental.

Las familias del violín formaban el centro de todos los conjuntos instrumentales que después de un tiempo llegaron a convertirse en parte de la orquesta, los primeros conjuntos a base de violín o bandas de violines se ejecutaban en París en la segunda mitad del siglo XVI, en la corte inglesa a principios del siglo XVII y en las iglesias italianas para la segunda mitad del siglo XVII, los contratos que cada uno de los violinistas realizaron especificaban qué personas debían interpretar cada una de las partes y por lo general se asignaban dos, tres e incluso cuatro músicos para las partes agudas y bajas y dos o tres para las partes medias.

J. Spitzer y N. Zaslav (2004), menciona que las primeras bandas de cuerdas interpretaban música en cuatro, cinco o seis partes. La partitura en cinco partes fue un estándar en Francia en el primer cuarto del siglo XVII y desde entonces se mantiene un repertorio en cinco partes para bandas de cuerdas, a principios del siglo XVII el Contrabajo empezó a tener más protagonismo y ya no solo era utilizado para música de cámara sino también para grandes formatos instrumentales.

Los conjuntos de violín no tenían instrumentos de cuerda pulsada como lo es el clavecín, esto se debe a que a principios del siglo XVII las cuerdas frotadas se combinaron con teclados y laúdes

en el teatro. La orquesta de finales del siglo XVIII estaba encabezada por el primer violinista el cual marcaba los tiempos, dirigía ensayos y mantenía la disciplina. Hacia inicios del siglo XIX los líderes de violines empezaron a ser reemplazados por directores, que no interpretaba ningún instrumento solo se encargaba de marcar el compás con sus batutas.

Según Adler (2006), y reforzando las referencias de Spitzer la orquesta que conocemos hoy en día se desarrolló en el siglo XVII en el inicio del Barroco temprano, y aparecieron orquestas en muchas de las cortes de Francia, Italia y Alemania. La historia de la orquesta se puede clasificar en dos amplios periodos: principalmente desde la muerte de Bach y hasta Haendel, hacia 1750; y la Escuela de Mannheim, Haydn y Mozart, al presente.

En el transcurso de su primer periodo existió una principal fuerza por estabilizar la orquesta en su totalidad, la primera sección en lograrlo fue la de cuerdas: Violín, Viola, Violonchelo y Contrabajo puesto que ella se perfeccionó a finales del siglo XVII. La ópera y el Ballet aportaron al avance de la técnica orquestal para el beneficio de resaltar colores muy específicos.

La sección de instrumentos de cuerda se le conoce también como los cordófonos o la familia del Violín, una de las razones por la que esta sección alcanzó su estado de perfeccionamiento fue gracias a su superioridad técnica en la construcción.

De acuerdo a lo que Adler (2006), expone otras de las razones por las que la familia de las cuerdas fueron priorizadas por los compositores son:

Tabla 9. Orquesta de cuerdas.

1.Su enorme registro, que abarca siete octavas entre los contrabajos y los violines
2. La homogeneidad del color tonal en todo el registro, sólo con ligeras variaciones en los diferentes registros
3. Su amplio registro dinámico, del pianísimo casi inaudible al fortísimo más sonoro
4.La riqueza de calidad del sonido, que produce una sensación particularmente cálida que se presta a la interpretación de pasajes expresivos.
5.Su versatilidad en la producción de diferentes tipos de sonido (con arco punteado, golpeado, y así sucesivamente) y para la ejecución de pasajes rápidos, melodías lentas prolongadas, saltos, trinos, dobles cuerdas y configuraciones cordales, así como efectos especiales (incluso extra musicales)
6.Su capacidad para producir sonido continuamente, sin verse obstaculizada por la necesidad del intérprete

de respirar (a diferencia de los instrumentos de viento).

Fuente: Adler (2006, p. 6)

Cada uno de estos puntos enfocados en el buen desarrollo de la sección de cuerdas y la versatilidad para adaptarse a cualquier tipo de repertorio desde la música del Barroco hasta nuestros días.

Las obras más representativas del Barroco para orquesta de cuerda son las siguientes:

Tabla 10. Repertorio para Orquesta de cuerdas en el Barroco

Obra	Compositor	Año
La venganza del Moro	Henry Purcell	1676
Concerto Grosso N°8 en sol menor	Arcangelo Corelli	1714
Et misericordia from Magnificat BWV 243	Johann Sebastian Bach	1723
Concierto para cuerdas en sol menor, RV156	Antonio Vivaldi	1711
Concierto de Brandemburgo n°3 en sol mayor, BWV 1048	Johann Sebastian Bach	1721

Fuente: Elaboración propia

Según Salas (2005), el periodo clásico va desde el año 1735 hasta el 1820, durante esta época los principales centros del desarrollo orquestal son Austria, Alemania e Italia.

La música del clasicismo se caracteriza por ser clara, transparente, simétrica y sólida, el principal objetivo del clasicismo era la naturalidad y rechazo a los excesos que se traía del estilo del barroco, en esta etapa se establecen los modelos clásicos como la sinfonía y la sonata (Rivera, 2019).

La transición del Barroco al Clasicismo no se realizó de una manera radical, gracias a ello en ese cambio emergen diversos estilos que conllevan al desarrollo del clasicismo, estos estilos son el rococó, el estilo galante y el estilo sentimental (Salas, 2005).

El rococó se desarrolló en Francia desde 1725 a 1775 este estilo forma un contraste con la grandeza característica del Barroco, se da a conocer con compositores como Telemman, Matteson, Scarlatti, K.P.E Bach, Haydn y Mozart.

El estilo galante da a conocer un estilo más libre y homofónico, muy diferente al serio y complicado del Barroco, el principal representante de este estilo galante por más de cien obras camerísticas es G. B. Sammartini y también algunas de las primeras obras de Haydn y Mozart (Salas, 2005).

El estilo sentimental tuvo su crecimiento aproximadamente en la segunda mitad del siglo XVII, sus principales representantes son Wilhelm Friedemann Bach, Quantz Benda, Reichardt y Karl Philipp Enmanuel Bach quien es un ejemplo del estilo sensitivo, fue el más célebre de la familia Bach y quien marcó el paso de la música Barroca al clasicismo con el abandono de los cánones característicos de la época.

El auge de la música orquestal de cuerda se dio en este periodo y con él muchos cambios como la desaparición del bajo continuo, la aparición del fortepiano y el nacimiento del cuarteto de cuerda, la forma sonata pasa hacer la estructura más dominante de los géneros orquestales, instrumentales y de música de cámara, el esquema solía ser repetición de la exposición, desarrollo y reexposición, la repetición del desarrollo y reexposición cayó en desuso antes que la de la exposición.

La desaparición del bajo continuo se empieza a dar desde el pre clasicismo hasta el clasicismo y desaparece por completo hasta finales del siglo XVIII, las partes del relleno del acompañamiento tomaron vida propia, no permitiendo dejar una parte del conjunto a la improvisación de cada uno de los músicos (Salas, 2005).

Según Hernández (2011), en el transcurso del clasicismo la orquesta vivió su principal evolución y desarrollo, Stamitz establece la primer orquesta clásica denominada la orquesta de Mannheim, esta orquesta fue la primera en utilizar los matices piano, crescendo, forte, entre otros, y asimismo indagar efectos para las cuerdas como el pizzicato y las doble cuerdas.

Poco a poco va desapareciendo el clavecín a causa de que la línea del bajo se independiza de la del contrabajo, los violonchelos y el fagot. En su lugar asume la dirección del conjunto el primer violín, poco a poco se va imponiendo la figura del director. Mozart dirigió varias de sus óperas desde el clave, igualmente Haydn con sus sinfonías.

Boccherini violonchelista y compositor de la capilla real de infante Luis Antonio, hermano menor el rey Carlos III, fiel seguidor de la música de cámara, escribió innumerables duetos, tríos, cuartetos y quintetos para diferentes agrupaciones de cuerda, Boccherini tuvo gran influencia por los italianos G. B. Sammartini y Nardini de los vieneses Wagenseil y Monn, y de los compositores de París como Gossec y Schubert (Hernández, 2011).

Las obras de Boccherini se caracterizan por tener un estilo concertante mostrando un firme dominio en la escritura de la cuerda, formas cíclicas y esquemas complejos.

Para Rivera (2019), las principales formas musicales del clasicismo son:

Tabla 11. Formas musicales del clasicismo

Concierto: se caracterizan por ser obras en las que la orquesta siempre está en constante dinámica, pero teniendo presente la importancia de que el solista siempre pueda mostrar su virtuosismo.
Sonata: obras compuestas para un solista o un dúo, su estructura consta de cuatro movimientos en los cuales se observa una presentación, exposición, desarrollo y recapitulación.
Serenata, Divertimento: compuesta para ser interpretada en las veladas y actos sociales, su formación musical es reducida, esto quiere decir orquestas pequeñas de cuerdas, vientos, mixtos o conjuntos de cámara.
Sinfonía: obra compuesta para ser interpretada por una orquesta sinfónica completa, su objetivo es buscar una curva dinámica en variedad y desarrollo por medio de sus movimientos, la sinfonía busca ser la mejor en su exposición de la melodía, texturas y dinámicas en la combinación de sus instrumentos
Trio, cuarteto y quinteto: obras creadas para tres, cuatro o cinco músicos cada uno con sus diferentes instrumentos y partituras, las formaciones más sobresalientes son el cuarteto de cuerdas (violín, viola, violoncello y contrabajo) y el quinteto de vientos (flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot).
Ópera: es un género de forma vocal, teatral con forma escénica y un amplio sentido dramático.
Música religiosa: este género musical no fue muy sobresaliente en esta época, sin embargo, existieron composiciones dedicadas al carácter religioso

Fuente: Rivera (2019, p. 1)

Las obras para orquesta de cuerdas del clasicismo más representativas son las siguientes:

Tabla 12. Repertorio para Orquesta de cuerda del Clasicismo

Obra	Compositor	Año de composición
Serenata n°13 Eine Klene Nachtmusik	Wolfgang Amadeus Mozart	1787
Divertimento en Fa Mayor KV.139	Wolfgang Amadeus Mozart	1772
Divertimento en Re Mayor KV.136	Wolfgang Amadeus Mozart	1772
Divertimento en Sib Mayor KV.137	Wolfgang Amadeus Mozart	1772

Fuente: Elaboración propia

De acuerdo con Salas (2005), el Romanticismo se expande desde 1790 hasta 1915, durante el siglo XIX Austria y Alemania fueron los principales centros de producción de música de cámara, se continuó con la producción de sonatas, cuartetos de cuerda, dando progreso a numerosas obras. En la orquesta romántica el director pasa a ser considerado un artista más, un intérprete cuyo instrumento es la orquesta, por ende, el director se independiza definitivamente del violín (Hernández, 2011).

En Francia el repertorio fue muy limitado hasta el último cuarto del siglo XIX ya que los músicos franceses respondieron en contra de las formas originarias, como se evidencia en el espíritu de composición orquestal de Saint-Saëns, Franck, Lalo y Fauré. El nacionalismo se extendió por toda Europa y tuvo una gran influencia en la música cámara.

Según Rivera (2019), el Romanticismo se caracteriza por ser la época en la que se rompen las estrictas formas del pasado, se basan en melodías y formas musicales populares como lo es el lied.

La música del romanticismo tiende a narrar una historia, por ende, la ópera tuvo su auge y también la creación de los poemas sinfónicos.

Algunas de las características musicales del romanticismo son, mayor utilización de cromatismo, armonía muy colorida, uso de modulaciones, ampliación del rango, crecimiento del virtuosismo, inclusión de nuevos instrumentos, aumento en el tamaño de la orquesta, variedad en estilos musicales, improvisación y apreciación de lo exótico, entre otros

Según Salas (2005), la Orquesta de cuerdas del Romanticismo desde la perspectiva de Schubert se divide en dos fases: la primera fase de aprendizaje que se ve influenciada por los

compositores del clasicismo como Haydn y Mozart y que tuvo como resultado la creación de su obra más importante para piano y cuarteto de cuerdas denominada “la trucha” Op.114, obra inspirada en las variaciones de su canción *Die Forelle*. La segunda fase se ve representada por un giro estilístico que transcurre respecto a la primera fase, la obra más representativa es la “Quartettsatz”, luego el famoso octeto en fa mayor para cuarteto de cuerda, cuartetos en la menor, D.804, re menor, D.810 basado en la canción “la muerte y la doncella”. La obra maestra para el campo de música de cámara u orquesta de cuerdas es el quinteto en do mayor, para dos violines, viola y dos violonchelos, D.956.

Los principales exponentes son Mendelssohn, Schumann, Gustav Mahler, Ferruccio Bussoni y Max Reger, quien es el descendiente de Brahms y en sus composiciones se pueden ver gran influencia de las formas clásicas y barrocas.

Mendelssohn a su corta edad compuso su famosa obertura de concierto “Un sueño de una noche de verano” Op. 21 para octeto de cuerdas, esto quiere decir, 4 violines, 2 violas y 2 violonchelos, su música de cámara se fundamenta en octetos, sextetos para piano y cuerda, quintetos, una sonata para violín y piano y dos sonatas para piano y violonchelo, entre otros (Salas, 2005).

Según Salas (2005) Robert Schumann es un referente para el repertorio del quinteto con piano, compuso la primera gran obra para esta combinación.

De acuerdo con Rivera (2019), las formas populares del romanticismo musical son:

Tabla 13. Formas musicales del Romanticismo

Nocturno: es una pieza musical, sensible, un poco melancólica, misteriosa, destinada a ser interpretada en la noche, esta forma musical es muy característica de compositores como Chopin.
Impromptu: composición realizada para la improvisación.
Fantasia: se caracteriza por ser una composición con base de improvisación y se da el desarrollo con temas característicos de la imitación y contrapunto.
Preludio: composición simple que sirve para la realización de la introducción, no posee una estructura determinada.
Estudio: es un ejercicio con dificultad de ejecución técnica para músico solista.
Sinfonía: adquiere más libertad gracias a sus compositores.
Fuente: Rivera (2019)

Obras más características para orquesta de cuerdas del Romanticismo:

Tabla 14. Repertorio para Orquesta de cuerda del Romanticismo

Obra	Compositor	Año de composición
Serenata para cuerdas en do mayor	Tchaikovsky	1880
Serenata para cuerdas en mi mayor	Antonín Dvorak	1875
Serenata para cuerdas en mi menor	Edward Elgar	1892
Introducción y allegro para cuerdas	Edward Elgar	1905
Adagietto, Suite L'Arlesienne N°1	Georges Bizet	1872
Serenata en mi bemol	Josef Suk	1892
Suite Holberg Op. 40	Edvard Grieg	1884
Serenata sobre temas populares Suecos	Max Bruch	1916
5 Romanzas sin palabras	Félix Mendelssohn	1829 - 1845
12 Sinfonías para Orquesta de Cuerdas	Félix Mendelssohn	1821 - 1823
Weinachten	Max Reger	1915
Valses Nobles (versión orquestal del D.969)	Franz Schubert	1827

Fuente: Elaboración propia

Barbosa (2019), afirma que la orquesta de cuerdas en el siglo XX busca otras posibilidades sonoras teniendo en cuenta la entrada de un nuevo siglo.

Compositores representativos de este periodo como Claude Debussy y Maurice Ravel buscaron otra elección en diferentes escalas musicales, Béla Bartók buscó inspiración en la música folclórica, Arnold Schoenberg dio a conocer su propio sistema musical, Igor Stravinski destacó experimentalmente en los géneros del primitivismo, el neoclasicismo y serialismo, y Anton Webern uno de los más importantes compositores del dodecafonismo. Para el desarrollo de cada una de estas ideas se pusieron a prueba en conjuntos pequeños como lo es la orquesta de cuerdas o música de cámara siempre con la idea de buscar sonoridades diferentes.

Rivera (2019), afirma que el siglo XX tiene una gran influencia por parte del vanguardismo para romper con la tradición académica e innovar. A esta época se le atribuye una gran variedad de corrientes musicales que incluyen el futurismo, microtonalismo, dodecafonismo y serialismo, micropolifonía, minimalismo, primitivismo, entre otros.

Las obras más representativas para orquestas de cuerdas del Siglo XX:

Tabla 15. Repertorio para Orquesta de cuerda del siglo XX

Obra	Compositor	Año
Sinfonía simple	Benjamín Britten	1934
Variaciones sobre un tema de Frank Bridge	Benjamín Britten	1937
Concerto Grosso	Ralph Vaughan Williams	1950
Fantasia concertante sobre un tema de Correlli	Michael Tippett	1953
Sinfonía de cámara en do menor	Dimitri Shostakovich	1960
“Intermezzo” Fantasia para cuerdas sobre la pieza homónima	Sergio Cárdenas	1991
Palladio: Concerto grosso	Karl Jenkins	1995
Divertimento para orquesta de cuerdas (Sz. 113 BB. 118)	Béla Bartók	1939
Apollon Musageté	Igor Stravinski	1928
Musique Funébre	Witold Lutoslawski	1958
Gran Bamboula	Charles Wuorinen	1971
Sinfonía N°7	Malcolm Williamson	1984
Concierto para cuerdas	Alberto Ginastera	1966
Sonósfera	Graciela Agudelo	1986
Rondas para orquesta de cuerdas	David Duamind	1944
Adagio para cuerdas	Samuel Barber	1938
Pequeña sinfonía N°3	Luis Antonio Escobar	1979
Sinfonía Andina	Pedro Alejandro Sarmiento	2000
Taurus, sinfonía para cuerdas	Jorge Humberto Pinzón	2009
Divertimento para cuerdas	Pedro Alejandro Sarmiento	2007

Fuente: Elaboración propia

A continuación, se observa la orquesta juvenil de cuerdas de la escuela de música, danza y teatro «Prof. Constancio Carminio» de la FHAyCS invitada a participar al encuentro nacional de orquestas juveniles en Santa Fe.

Figura 8. Orquesta de cuerdas



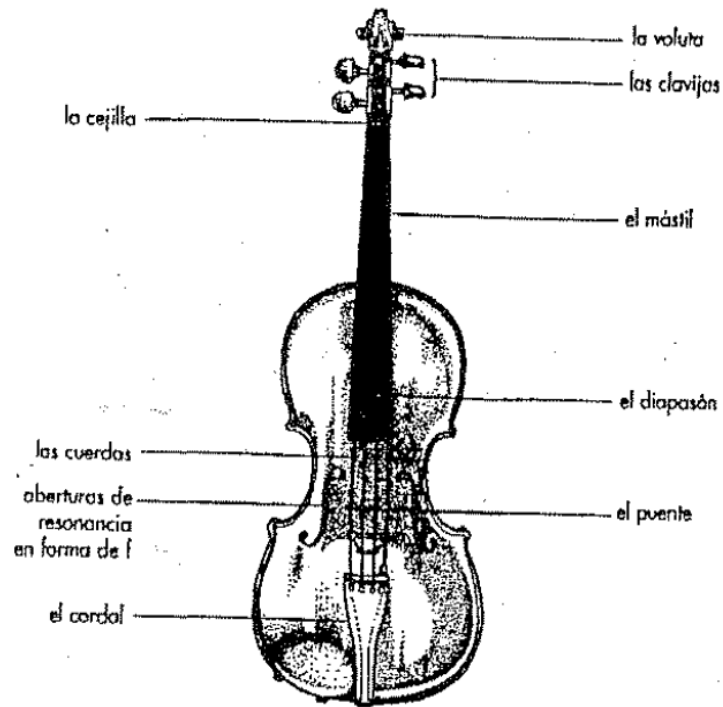
Fuente: Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (2023, p. 1)

Construcción de los instrumentos de cuerda. Según Adler (2006) todos los instrumentos de cuerda y arco tienen demasiadas propiedades en común especialmente su construcción, acústica, técnicas de interpretación e inclusive problemas y peculiaridades especiales.

Cada instrumento está compuesto por dos partes originales: la caja y el mástil, cada una de ellas elaboradas en madera. La superficie de la parte superior del cuerpo llamada tapa y la parte de atrás son encorvados, junto con las paredes llamadas aros, forman una caja hueca que ejerce como resonador y amplifica las vibraciones de las cuerdas.

La forma de cada uno de los instrumentos de cuerda hace semejanza a la del cuerpo humano, un claro ejemplo es la similitud con las caderas. Dentro del cuerpo del instrumento existe una barra armónica que emite las vibraciones de las cuerdas. En la siguiente imagen se puede observar cada una de las partes de los instrumentos de cuerda.

Figura 9. Partes de los instrumentos de cuerda



Fuente: Adler (2006)

El mástil es una pieza tallada de madera, la cual, recibe el nombre de diapasón, esta termina en la parte superior en un clavijero que sujeta las clavijas de afinación y luego se localiza una pequeña curva situada sobre las clavijas denominada la voluta. Sobre el diapasón y la tapa se encuentran las cuatro cuerdas a excepción del contrabajo, en algunas ocasiones para este instrumento se localizan cinco cuerdas.

Las cuerdas están enrolladas en las clavijas de afinación y desde ahí pasan por la cejilla, a lo largo del diapasón, luego por el puente y por último atadas a una pieza de madera o plástico llamada cordal.

El puente sirve de apoyo a las cuerdas, en él también se pueden apreciar ciertas vibraciones las cuales pasan a la tapa y en menor grado a la parte de atrás. En la tapa del frente se encuentran dos aberturas de resonancias muy parecidas a la letra *f*, estas aberturas suministran la salida al sonido del cuerpo del instrumento.

Afinación. Ainsley (2002), da a conocer que estas afinaciones son las normales hoy día, pero no siempre han estado de esta manera. En las siguientes figuras se pueden observar cada una de las cuerdas al aire correspondientes a los instrumentos de la orquesta de cuerda.

Figura 10. Cuerdas al aire del violín, viola, violonchelo y contrabajo.

Violín

4 3 2 1

G D A E

Viola

4 3 2 1

C G D A

Violonchelo

4 3 2 1

C G D A

Contrabajo

4 3 2 1

E A D G

Fuente: Elaboración propia

Vivaldi y otros compositores exigían en algunas ocasiones una afinación diferente para conseguir una sonoridad más brillante y lograr efectos especiales o facilitar la ejecución en los instrumentos de cuerda.

La nota más grave de cada instrumento la decreta la cuerda más baja, a excepción de que esta acción se haga intencionalmente.

La producción de sonidos en los instrumentos de cuerda se lleva a cabo a través de las vibraciones de las cuerdas, de forma normal se consigue frotando las crines del arco contra las cuerdas, la regularidad del movimiento es fundamental para conseguir un timbre homogéneo, otra manera es utilizar la técnica de pizzicato que proporciona un encantador efecto de ligereza.

Adler (2006), afirma que el violín, la viola y el violonchelo se afinan por quintas, mientras tanto el contrabajo, se afina por cuartas, este instrumento es el único transpositor de la familia del violín, suena una octava más baja de lo que está en la partitura.

Arco. La denominación del arco deriva de su similitud inicial con el arco que usan los arqueros en el tiro con arco, hasta el siglo XVI los arcos eran curvos, luego de esto en el curso de los siguientes trescientos años se realizaron varios experimentos en Europa y como resultado elaboraron un arco con una forma similar a la que se conoce hoy en día, la forma final del arco curvado hacia el interior, la obtuvo François Tourte (1747 – 1835). Según Adler (2006) estos arcos tienen las siguientes partes:

Tabla 16. Partes del arco

-
- 1.Un mástil largo y delgado, ligeramente curvado hacia el interior, donde se encuentran las cerdas. Normalmente, es de madera de Pernambuco.

 - 2.Una placa de metal o marfil que protege la punta.

 - 3.Las cerdas de pelo cola de caballo.

 - 4.Una abrazadera de metal en el talón que rodea las cerdas y las mantiene uniformemente separadas

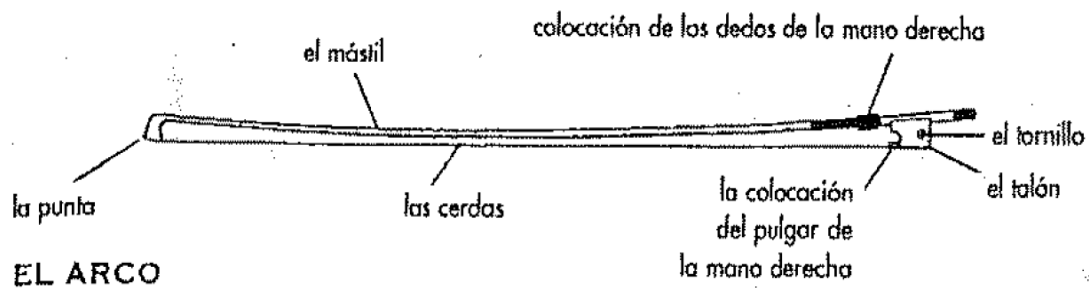
 - 5.Un tornillo de metal con el que se tensan o aflojan las cerdas.

Fuente: Adler (2006)

La tensión de las cerdas es sumamente importante para obtener una elasticidad en el arco que posibilite la ejecución de cualquier clase de arcada.

Las medidas del arco son proporcionales, esto con el fin de lograr un equilibrio en el centro y así permitir una mayor agilidad y control, así como un sonido más rico. En la siguiente figura se observa cada una de las partes del arco.

Figura 11. Partes del arco



Fuente: Adler (2006)

El arco se sujete de la mano derecha entre los cuatro dedos y el pulgar, la mano se puede poner en otras posiciones, sobre todo esto aplica para el violonchelo y el contrabajo.

Según Adler (2006), la arcada se efectúa en el centro de la cuerda entre el fin del diapasón y el puente, para que el intérprete logre cambiar el sonido del instrumento puede usar el arco en diferentes puntos de contacto a la cuerda.

La determinación sobre el uso del arco varía de acuerdo al estilo de la música, su carácter, el tempo y la dinámica con la que se puede interpretar el pasaje.

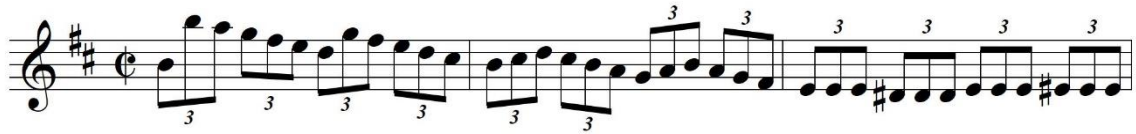
Fernández (2012); Adler (2006) y Kjelland (2005), dan a conocer los diferentes golpes de arco utilizados para la ejecución de los instrumentos de cuerda: violín, viola, violonchelo y contrabajo.

Golpes de arco en contacto con la cuerda.

- Detaché

Este golpe de arco articula cada sonido con claridad, es un movimiento básico en el cual cada nota se toca en un golpe de arco. En tiempos rápidos, se usa normalmente la parte que va del centro a la parte superior del arco. Como ejemplo de este arco se puede observar el fragmento de la partitura del violín dos del cuarteto en Re Mayor “La Alondra” de Haydn. Primer movimiento del cc 98 al 100.

Figura 12. Arco Detaché

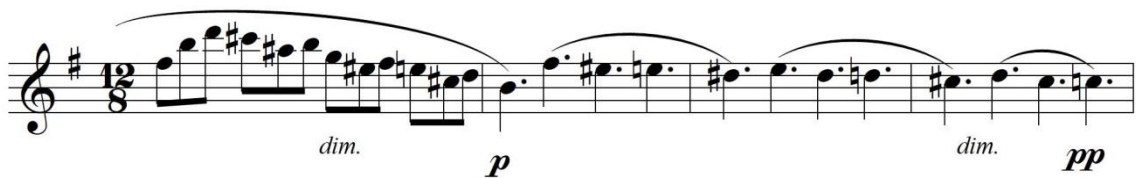


Fuente: Elaboración Propia

- Legato

En este tipo de arco las notas se tocan ligadas entre sí en un mismo golpe de arco, el número de notas que pueden ser ejecutadas varían de acuerdo al tempo y la velocidad de la mano izquierda, el control de las dinámicas es un tanto más difícil de acuerdo a la estreches de la fricción de arco utilizada. A continuación, se observa el fragmento de la partitura del violín uno de las cuatro piezas para cuarteto de cuerdas de Félix Mendelssohn. Tercera pieza, cc 13.

Figura 13. Árcos legato



Fuente: Elaboración propia

- Staccato

El significado que se le da al Staccato es una separación entre las notas, sin embargo, para algunos músicos este arco es una referencia del martelé solo que su articulación es menos agresiva, debido al gran parecido entre estos dos tipos de arco suele muchas veces en darse el mismo significado, la velocidad recomendada para realizar el Staccato es a un allegro pero se puede realizar a un tempo más rápido, esto teniendo en cuenta las habilidades del intérprete y el control que tenga al ejecutar un Staccato para no terminar realizando un Spiccato por falta de dominio. En la siguiente figura se muestra como ejemplo un fragmento de la parte de violín uno y dos de la sinfonía número uno de Beethoven. Primer movimiento, compás 53 al 57.

Figura 14. Árcos Staccato

Allegro con brio



Violin I

Violin II

p

p

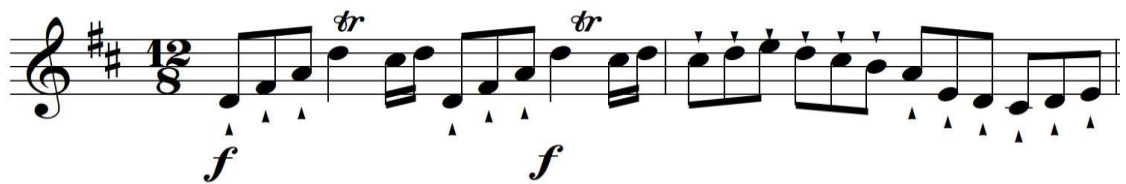
Fuente: Elaboración propia

- Martelé, Martellato

El término martele, proviene de la palabra “martillar”, es un golpe rápido y bien articulado, pesado, separado, muy parecido a un sforzando.

Este golpe se puede realizar en cualquier parte del arco, bien sea en la punta, centro o hacia el talón, el arco no deja la cuerda, aunque exista una pausa entre cada nota y cada arcada inicia con un acento fuerte. Como ejemplo se da a conocer un fragmento del ejercicio número dieciséis del método para violín Kreutzer, compás 1 al 2.

Figura 15. Árcos Martelé



f

f

Fuente: Elaboración propia

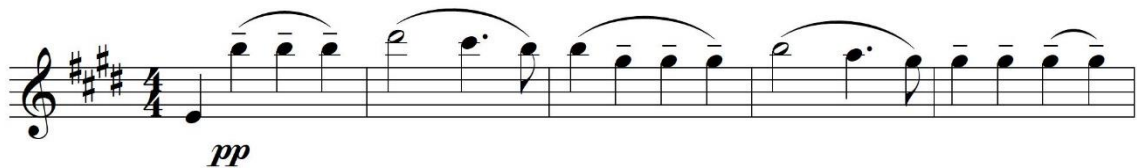
- El Loure o Portato

Este arco se distingue del legato por ser un sonido pulsante continuo, para realizar este arco se hace un aumento simultáneo de la presión y la velocidad sin ser interrumpido el arco.

La notación para este arco es una especie de guión debajo de la ligadura, sin embargo, no siempre se utiliza este ya que en algunas ocasiones suele utilizarse puntos debajo de la ligadura,

una de las principales funciones del portato es definir tonos repetidos dentro de una misma ligadura y en algunas ocasiones ayuda a disimular los cambios de posición. A continuación, se observa un fragmento del Concierto para Violín Op. 64 del compositor Feliz Mendelssohn. Primer movimiento, compás 349 al 353

Figura 16. Árcos Portato



Fuente: Elaboración propia

Golpes de arco por fuera de la cuerda.

- Spiccato

Según Adler (2006) existen tres maneras distintas de realizar el Spiccato.

- Spiccato deliberado

En tempo lento o moderado, se reduce la presión de la mano derecha y la muñeca permite caer la parte central del arco sobre la cuerda, en un movimiento circular. La notación para este tipo de arco es similar a la del Staccato, los puntos se colocan encima o debajo de las cabezas de las notas.

- Spiccato espontáneo (saltando)

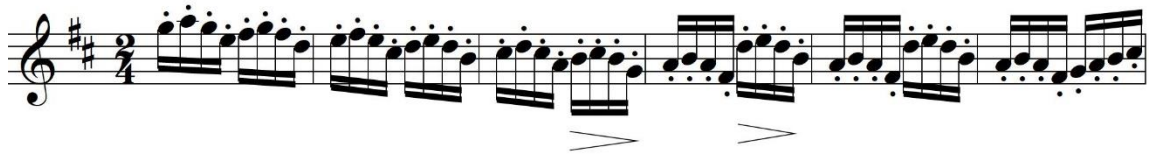
Este arco es utilizado para tempos rápidos, el movimiento se realiza de arriba abajo, corto y rápido, controlado únicamente por la muñeca, esto hace que el arco rebote espontáneamente en la cuerda con cada golpe.

- Spiccato ligado

Es una serie de notas con spiccato, agrupadas en una sola arcada.

En la siguiente figura se muestra un fragmento del método para violín ejercicio 29 de Kayser. compás 6 al 11.

Figura 17. Árcos Spiccato



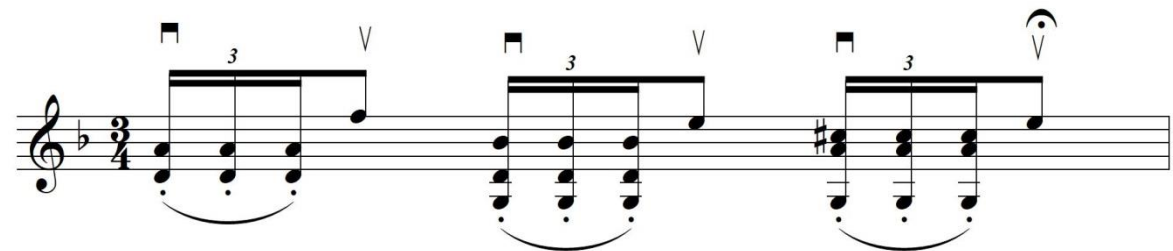
Fuente: Elaboración propia

- Ricochet

Se lanza la parte superior del arco contra la cuerda para crear un rebote y producir de dos a seis sonidos en rápida sucesión, normalmente se ejecuta con un golpe de arco abajo, aunque en algunas ocasiones también se puede interpretar con arco arriba.

Para realizar este arco en violonchelo y contrabajo debe de tenerse en cuenta la longitud del arco puesto que es más corto, por ende, el límite práctico en un solo golpe es de tres notas, o máximo cuatro. Como ejemplo de este arco se observa un fragmento de la obra Pajarillo en Re menor del compositor Aldemaro Romero.

Figura 18. Árcos Ricochet



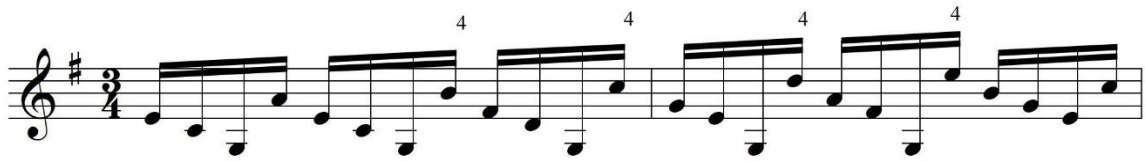
Fuente: Elaboración propia

- Sautillé

El sautillé también conocido como balzato o saltellato, este tipo de arco es muy rápido y se realiza por medio del rebote, en otras palabras, no necesita del apoyo del brazo derecho para hacerlo caer o salir de la cuerda, sino que se deja rebotar manteniendo un movimiento horizontal

con el fin de que no se corte el sonido. En el siguiente ejemplo se observa un fragmento del Preludio y Allegro para violín del compositor Gaetano Pugnani Kreisler. compás 86 al 87.

Figura 19. Árcos Sautillé



Fuente: Elaboración propia.

Efectos Sonoros. Fernández (2012) da a conocer cuatro tipos de efectos que se realizan en las cuerdas.

- Sul Ponticello

El intérprete coloca el arco sobre la cuerda lo más cerca al puente en el instrumento, en este efecto se puede realizar golpes de arco como Detaché, Martelé y Spiccato. A continuación, se muestra un fragmento de la obra Pedro y el lobo Op. 67 del compositor Prokofiev. compás 204 al 206.

Figura 20. Sul Ponticello

Sul pont.

Fuente: Elaboración propia

- Col legno

Se invierte el arco para tocar la cuerda con la madera, en este efecto se pueden realizar golpes de arco como Detaché, Spiccato y Ricochet. En el siguiente ejemplo se muestra un fragmento de la

obra Caminantes de la compositora Luz Marina Posada, Arreglista: Daniel Garzón. cc 134 al 139.

Figura 21. Col legno

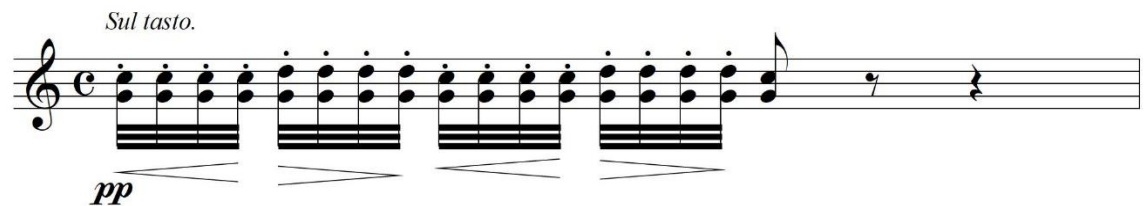


Fuente: Elaboración propia.

- Sul tasto

Este efecto es todo lo contrario al Sul ponticello, el arco se desplaza rápido sobre el diapasón para producir un sonido muy parecido al de una flauta. A continuación, se da a conocer un fragmento del Preludio a la siesta de un fauno del compositor Debussy. compás 78.

Figura 22. Sul tasto

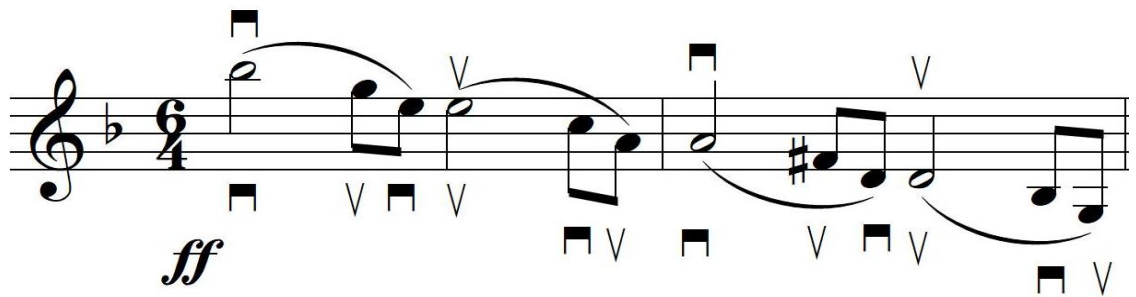


Fuente: Elaboración propia.

- División de arcadas

Se usa esta variación para una frase que requiera cambios de arcos ocultos o también para que las notas de la parte inferior se destaquen, los arcos de cada una de las voces se marcan específicamente en cada parte correspondiente. En el siguiente ejemplo se muestra un fragmento de la sinfonía número 3 del primer movimiento del compositor Félix Mendelssohn. compás 199 al 200.

Figura 23. División de arcadas

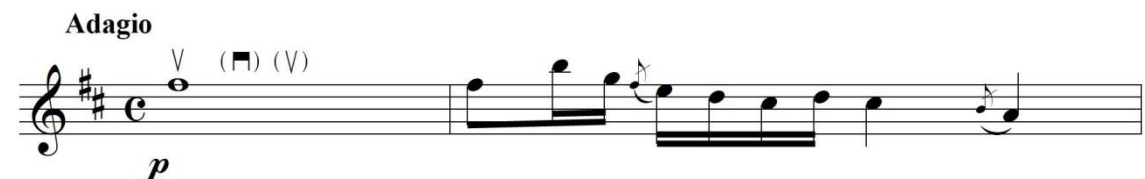


Fuente: Elaboración propia

- Arcos libres

Se caracteriza por cambiar la dirección del arco al azar, esto con el fin de crear un cierto efecto de sonido continuo, este escalonamiento se encuentra en las partituras escrito entre paréntesis, se utiliza para lograr oscurecer un pasaje melódico extenso, aumentar el volumen de un acorde por medio de arcos uniformes, producir un volumen suave y anticipar lo que sigue por medio de cambios de arcos. En el siguiente ejemplo se observa la suite número de 3 del J.S.Bach.

Figura 24. Arcos libres



Fuente: Elaboración propia.

4.2.5 Concertino. Concertino es un término italiano derivado y diminutivo de la palabra concerto lo que significa concierto pequeño, concierto corto o de poca dimensión, esto lo apoya Pingarrón (1998) afirmando que la etimología del término concertino es un concierto corto que cuenta con menos instrumentos y menor dimensión, recibe ese nombre por ser un grupo reducido, la palabra concertino se deriva del término concerto.

Sin embargo, existe otro concepto de concertino. Kriplit (2022) indica que es un grupo de instrumentos solistas, que contrasta con el resto de la orquesta (tutti), esto se observa en la obra, *concerto grosso* del compositor Vaughan Williams. Como característica el Concertino es una

obra pequeña que tiene partes virtuosas y en este tipo de obras también pueden ser similares a conciertos y sinfonías de concertante.

En los años de la década de 1590 la palabra Concierto fue utilizada para referirse a las formas vocales, instrumentales y mixtas. Los primeros grupos aparecieron en 1602 en Venecia, y fueron compuestos a mediados de la década de 1590. La primera puesta en escena del concierto como género sucede en un conjunto vocal (Jumbo, 2012).

Michael Praetorius fue el primero en mezclar elementos de la práctica italiana con las tradiciones alemanas como producto de esta mezcla se crean obras que combinan policoralidad y continuo, acompañado de canto solista, Praetorius proporcionó las primeras instrucciones para la construcción de los conciertos.

El concierto pasó a estar en la forma central de la música de la iglesia protestante, los sucesores directos del concierto en la década de 1620 son: Samuel Scheidt, Selich Daniel, Franck Melchior y Dietrich Buxtehude.

En Italia se formó dos tipos de conciertos instrumentales, estos dos son el romano e italiano del norte. El diseño de la orquesta de cuerdas en Roma y en el norte de Italia, aplazaba la escritura y estructura del concierto.

Durante el barroco el concerto grosso es el más típico concertino, radica en dos violines y bajo continuo, pero en él también se podía encontrar solo con un violín y bajo continuo, o agregando una o más, en Italia el concertino era de cuerdas, pero en Alemania de instrumentos de viento. El concertino también pasó a definir las secciones de un concerto grosso, en el que los solistas están solos (Kripkit, 2022). Los instrumentos preferidos para este tipo de obras son el violín, la viola, el violonchelo, el contrabajo, la flauta soprano, el oboe, la flauta transversal y el piano.

En Roma, la estructura de la orquesta era un “concertino” de dos violines, cello o laúd y bajo continuo, al estilo de una sonata a trío, como perfección para el grupo se podía encontrar un cuerpo de cuerdas más grandes el cual se denominaba ripieno o Concerto Grosso, conformado por instrumentistas que duplicaban el conjunto, en este nuevo formato adicionaron contrabajos y violas. De esta práctica romana nace el concerto grosso (Jumbo, 2012).

Según (Kripkit, 2022), el Concertino, en alemán *Konzertstück*, es también una composición con características similares al concierto pero más corta y libre. En el siglo XIX era similar a un concierto en solitario en un solo movimiento o en varios movimientos sin pausa entre ellos, pero precisamente, reducido en comparación con él. Carl Maria von Weber compuso un concertino para clarinete y orquesta Op 26 y uno para corno y orquesta Op 45, pero las dos romanzas de Ludwig van Beethoven Op 40 y Op 50 también entran en la categoría por la extensión.

En el siglo XX se convirtió en una composición en varios movimientos, normalmente con un instrumento solista, de corta duración o al menos más corta que la de un concierto canónico, y destinada a un contenido orgánico. Los instrumentos preferidos para los concertinos en este siglo son el violín, la viola, el violonchelo, el contrabajo, la flauta soprano, el oboe, la flauta travesa y el piano, la estructura habitual en cuanto tempos es la clásica de los conciertos: tempo veloce-tempo lento-tempo veloce. A esta última forma pertenecen el Concertino para piano y orquesta pequeña Op 48 de Ferruccio Busoni, el Concertino para piano y orquesta de Arthur Honegger, el Concertino para trantonio y cuerdas de Paul Hindemith. Igor Stravinski también compuso un Concertino en un movimiento para cuarteto de cuerdas, que luego fue transcrito para doce instrumentos (Kripkit, 2022).

5. Diseño Metodológico

En el presente capítulo se dan a conocer los diferentes aspectos metodológicos utilizados para definir cada una de las líneas y enfoques de esta investigación.

5.1 Enfoque de la Investigación

Hernández et al. (2014) dan a conocer que el enfoque cualitativo lo que busca es abarcar cada uno de las manifestaciones, indagando por medio del punto de vista de cada uno de los integrantes en un ambiente natural y en relación con su contexto, siendo este el enfoque selecto para realizar esta investigación y así poder obtener un conocimiento y definición del problema a desarrollar. *“Los mismos investigadores hacen parte importante del proceso de investigación, bien desde el punto de vista de su propia experiencia personal como investigadores, o sus experiencias en el campo y con la reflexividad que aportan al rol que desempeñan”* (Flick, 2015, p. 13). En este enfoque es necesario tener el punto de vista del participante y así poder realizar la investigación de acuerdo a los conocimientos de cada uno de ellos. Según Sánchez (2005) al respecto, señala que:

La investigación cualitativa se puede definir como la conjunción de ciertas técnicas de recolección, modelos analíticos normalmente inductivos y teorías que privilegian el significado de los actores, el investigador se involucra personalmente en el proceso de acopio, por ende, es parte del instrumento de recolección. Su objetivo no es definir la distribución de variables, sino establecer las relaciones y los significados de su objeto de estudio (p. 4)

Es por esto que el enfoque que se llevará a cabo es el cualitativo, ya que en él se puede observar que su interés se desarrolla a través de diferentes tipos de datos, como los son, la observación, imágenes, audios, documentos, experiencia, entre otros.

5.2 Diseño de Investigación

El diseño de investigación del presente proyecto es de investigación aplicada, según Vargas (2008) la Investigación aplicada es una forma de metodología que se caracteriza por buscar la aplicación de los conocimientos adquiridos, a la vez que se adquieren otros, el uso de este método da como resultado una forma rigurosa, organizada y lo más importante, da a conocer la realidad, busca la aplicación innovadora y creativa de una propuesta. Por medio de este método este proyecto da como producto final una edición crítica que tiene como principal objetivo profundizar el repertorio del compositor Guillermo Uribe Holguín, la conservación y divulgación.

5.3 Línea de Investigación Institucional

Conservatorio del Tolima acuerdo No. 05 Noviembre de 2015

Línea institucional de investigación a desarrollar en esta investigación es Teoría e historia de la música, desde su respectiva sublínea de Semiótica musical ya que por medio de esta sublínea se realiza el análisis musical para el desarrollo de esta investigación.

5.4 Etapas de la Investigación

En este apartado se observan cada una de las etapas de planificación, empezando por el diseño, desarrollo, y por ultima la validación.

5.4.1 Etapa de Diseño.

Tabla 17. Etapa de Diseño

Actividades	Descripción
<i>Formulación de la idea de investigación</i>	La idea de investigación surge por el poco conocimiento y difusión que se tiene acerca del Concertino para cuerdas Op. 104 de GUH, las fuentes primarias de esta obra se encuentran en mal estado y son poco legibles.
<i>Revisión de literatura</i>	En esta etapa se realizarán consultas de diferentes materiales bibliográficos, los cuales tengan como principal fin aportar la información correspondiente y relación con las dos variables respectivas de esta investigación

Actividades	Descripción
<i>Búsqueda de fuentes primarias</i>	Se procede a buscar las partituras en el patronato e información lo más cercana al compositor que se pueda obtener
<i>Planteamiento inicial del problema de investigación</i>	En este punto se plantea la formulación de la idea de investigación, los objetivos y la justificación para llevar a cabo una argumentación correcta y bien estructurada
<i>Construcción del marco referencial</i>	Para esta etapa de la realización del marco referencial tiene dos puntos, el primero es la recopilación de los antecedentes los cuales se clasifican en internacionales, nacionales y regionales de tesis de grado que tengan una relación con la investigación en desarrollo y el segundo punto es el desarrollo del marco teórico para fundamentar las bases de la investigación.
<i>Diseño metodológico de la investigación</i>	Esta investigación tiene un enfoque cualitativo con un diseño de teoría fundamentada y partiendo de la línea de desarrollo Teoría e historia de la música con la sublínea de Semiótica musical

Fuente: Elaboración propia

5.4.2 Etapa de Desarrollo.

Tabla 18. Etapa de Desarrollo

Actividades	Descripción
<i>Análisis y herramientas</i>	Se realizará un análisis estilístico escogiendo una herramienta adecuada para este fin.
<i>Realizar y aplicar entrevistas</i>	Aplicación de entrevistas
<i>Digitalización de la obra</i>	Se realizará la transcripción de cada uno de los movimientos correspondientes a la obra el Concertino para cuerdas Op.104 de Guillermo Uribe Holguín.
<i>Criterios de las decisiones de la edición crítica</i>	Se definen los criterios o lineamientos que se aplicarán a la naturaleza de la obra Concertino para cuerdas Op. 104 de Guillermo Uribe Holguín, en esta etapa se utilizará la herramienta de diario de campo.
<i>Edición de la partitura</i>	Se desarrollará la edición crítica del Concertino para cuerdas Op. 104 de Guillermo Uribe Holguín.

Fuente: Elaboración propia

5.4.3 Etapa de Validación.

Tabla 19. Etapa de Validación

Actividades	Descripción
<i>Revisión del documento</i>	Se procederá a realizar una revisión del documento con el fin de obtener un trabajo, el cual, cumpla con cada una de los estándares establecidos.
<i>Corrección de estilo</i>	Se realizará la corrección de estilo del documento
<i>Verificación de Partituras de la edición crítica</i>	Se realizará una verificación de las partituras de la edición crítica del Concertino para cuerdas Op.104 de Guillermo Uribe Holguín.
<i>Entrega final y sustentación</i>	Se realizará la entrega final del proyecto con sus respectivas correcciones y revisión de estilo. Por último, se diseñará la presentación en PowerPoint de la sustentación haciendo los simulacros de la exposición ante el jurado.

Fuente: Elaboración propia

5.5 Herramientas de Investigación

En la siguiente sección se observa la descripción del análisis preliminar, el diario de campo y por último las entrevistas.

5.5.1 Análisis preliminar. Para la realización del análisis preliminar se consultó acerca de tres tipos de análisis, el análisis musical, formal y estilístico, como resultado de estas consultas se tomó la decisión de realizar el análisis estilístico, para la realización de él se tomará como referente la propuesta efectuada por LaRue (2004) se plantea como una estructura en la cual tiene tres puntos principales, el primero de ellos es la investigación por los antecedentes teniendo en cuenta el entorno histórico, luego de esto se procede a realizar una observación la cual se empieza por tres dimensiones principales: grandes, medias y pequeñas y luego por los cuatro elementos característicos de la música: sonido, armonía, melodía y ritmo, y el quinto elemento se divide en dos: fuentes de movimiento, fuentes generadoras de forma, por último se encuentra la evaluación.

Este tipo de análisis tiene como principal función facilitar el desarrollo de la edición crítica.

5.5.2 Diario de Campo. El diario de campo según Valverde (2014) funciona como una especie de instrumento de control para la información con una utilidad amplia y organizada

metódicamente, el reporte del diario de campo incluye conocimiento descriptivo y analítico, también funciona para dar a conocer la realidad, profundizar, dar secuencia a un proceso de investigación como es el caso de la edición crítica.

5.5.3 Entrevista. Según Mata (2020) la entrevista es una técnica utilizada para proceder a la recolección de datos, y se emplea con gran frecuencia debido a que en ella se permite obtener información amplia, profunda y de carácter esencial. La entrevista se establece como una conversación sistematizada que sus principales objetivos son obtener, recuperar y registrar las experiencias de vida que tiene cada persona con respecto al tema que se está indagando. Uno de sus principales objetivos es proceder a obtener información de forma oral o escrita, tener presentes cuántas personas se van a entrevistar para así tener el conocimiento y poder clasificarlas como entrevistas individuales o entrevistas grupales.

Existen tres tipos de entrevistas según su estructuración, estas son:

- Entrevista semiestructurada: en ella se presenta un grado amplio de flexibilidad debido a que parten de preguntas planeadas que pueden ser ajustadas en el momento de realizar la entrevista.
- Entrevista estructurada: son más informales, flexibles y se piensan de modo tal que se puedan adaptar a los entrevistados, esto con el fin de tener la libertad de ir más allá de las preguntas.
- La entrevista enfocada: consiste en preparar las preguntas con anticipación, determinar un orden y categoría.

Para los fines de este trabajo se decidió establecer una entrevista enfocada.

Las preguntas redactadas como objetivo de obtener información para la contribución y desarrollo de este trabajo son las siguientes:

1. ¿Qué importancia tiene la edición crítica dentro de la musicología?
2. ¿En la actualidad, considera usted que la edición crítica es un campo con poca o mucha experimentación?
3. ¿Ha desarrollado o ha asesorado algún trabajo de investigación que tenga como objeto la edición crítica de una obra?, ¿cómo fue su experiencia?

4. ¿Qué metodologías y herramientas investigativas sugiere para el desarrollo de la edición crítica?
5. ¿Cuál es su postura frente a la edición crítica dentro del contexto latinoamericano? ¿Qué investigadores o trabajos podría destacar en este campo?
6. ¿Conoce usted sobre la vida y obra del compositor GUH? ¿Qué trabajos de edición de partituras o edición crítica conoce del repertorio de GUH?
7. ¿Qué importancia y alcance tiene la edición crítica en repertorios de obras de compositores colombianos, como es el caso de Guillermo Uribe Holguín para la realización de trabajos de investigación?

Las entrevistas aplicadas como herramientas de recolección de datos para esta investigación fueron aplicadas a maestros expertos en la musicología. En primer lugar, el maestro Leonardo Zambrano, docente en el programa de estudios musicales en la universidad Central de Colombia y por último el maestro Edder Fernando Jiménez Gualí, maestro en música egresado del Conservatorio del Tolima con maestría en proceso gerencia y gestión cultural.

Las entrevistas de este trabajo se encuentran consignadas en el anexo B del presente trabajo.

5.6 Cronograma de Actividades

Tabla 20. Cronograma de Actividades

Actividades	2022 B					2023 A						
	Agos	Sep.	Oct	Nov	Dic	Ene	Feb	Mar	Abr	May	Jun	
Fase de diseño	Formulación de la idea de investigación	■										
	Revisión de literatura	■										
	Búsqueda de fuentes primarias	■										
	Planteamiento Inicial del problema de investigación	■										
	Construcción del Marco Referencial	■										
	Diseño metodológico de la investigación	■										
Fase de desarrollo	Análisis y herramientas			■								
	Realizar y aplicar entrevistas			■								
	Digitalización de la obra.					■						
	Criterios de las decisiones de la edición crítica				■							
	Edición de la partitura					■						
Fase de validación	Revisión del documento						■					
	Corrección de estilo								■			
	Verificación de partituras de la edición crítica								■			
	Entrega final y sustentación										■	

Fuente: Elaboración propia

6. Informe de Investigación

Edición Crítica del *Concertino para cuerdas Op.104* del compositor Guillermo Uribe Holguín (2022 B – 2023 A)

En el presente capítulo se realizará el análisis preliminar de la obra concertino para cuerdas de Guillermo Uribe Holguín Op.104. Así mismo la descripción y planeación de la edición crítica como producto final la realización de ella misma.

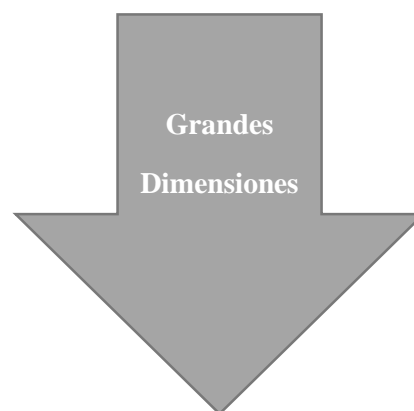
6.1 Análisis Preliminar del Concertino para Cuerdas Op.104 del Compositor Guillermo Uribe Holguín

6.1.1 Análisis Formal. Para la realización del análisis formal del Concertino para cuerdas, y basado en el análisis de Jan LaRue, se estableció la división en tres dimensiones.

Grandes Dimensiones. La obra Concertino para cuerdas Op.104 del compositor Guillermo Uribe Holguín a nivel macro se divide en tres movimientos de la siguiente manera:

Tabla 21. Grandes dimensiones

Concertino para cuerdas Op. 104 de Guillermo Uribe Holguín
Tres movimientos
I Andante Sostenuto
II Molto tranquillo
III Allegro Vivo



Fuente: Elaboración propia

Cada movimiento a nivel formal tiene una estructura que es definida por las secciones de la obra como se observa a continuación:

Primer Movimiento: Forma Binaria Simple

Tabla 22. Primer movimiento, grandes dimensiones

Forma	Introducción	Sección A	Codetta	
Tiempo	Andante Sostenuto	Allegro		
Compás	1	13	14	60

Fuente: Elaboración propia

Segundo Movimiento: Forma Binaria Simple

Tabla 23. Segundo movimiento, grandes dimensiones

Forma	Sección A	Sección B
Tiempo	Molto Tranquillo	
Compás	1	31

Fuente: Elaboración propia

Tercer Movimiento: Forma Ternaria

Tabla 24. Tercer movimiento, grandes dimensiones

Forma	Sección A	Sección B	Sección A'	Codetta
Tiempo	Allegro Vivo			
Compás	1			139

Fuente: Elaboración propia

Como se observa en las tablas anteriores las formas predominantes del concertino son Binarias, las cuales se asemejan a las estructuras del Concertino Barroco

Dimensiones medias y pequeñas. Siguiendo el modelo de Jan LaRue y procediendo de lo general a lo particular se abordan las dimensiones medias y pequeñas que pertenecen a la mezzo y micro forma.

En las siguientes tablas por movimientos se establecen las secciones, periodos y frases:

Primer Movimiento

En el análisis del primer movimiento se observa que se encuentra construido por dos secciones, cinco períodos, cada periodo con un número determinado de frases y por último la codetta como se ve a continuación en las siguientes tablas.

Introducción

Tabla 25. Primer movimiento, dimensiones medias y pequeñas

Periodo 1			Periodo 2		
Frase a	Frase a´	frase b	Frase a	Frase b	Frase c
1		6	7		13



Allegro

Sección A						Codetta	
Periodo 1		Periodo 2		Periodo 3		Codetta	
14	26	27	42	43	54	55	60
Frase a	Frase b	Frase a	Frase b	Frase a	Frase b	Frase a	Frase b
14 19	20 26	27 34	35 42	43 49	50 54	55 57	58 60

Fuente: Elaboración propia

Segundo Movimiento

El segundo movimiento se divide en dos secciones cada sección con un periodo y frases con similitud entre ellas.

Molto Tranquillo

Tabla 26 Segundo movimiento, dimensiones medias y pequeñas

Sección A					Sección B												
1					16				17				31				
Periodo 1					Periodo 2												
1					16				17				31				
Frase a		Frase a´		Frase b		Frase a		Frase b									
1	5	6	9	10	16	17	25	26	31								

Fuente: Elaboración propia

Tercer movimiento

En este movimiento se perciben cuatro secciones, cinco periodos, once frases y por último la codetta que se encuentra entre los últimos siete compases.

Allegro Vivo

Tabla 27. Tercer movimiento, dimensiones medias y pequeñas

Sección A					Sección B																								
1					35					36					95														
Periodo 1					Periodo 2					Periodo 3																			
1					35					36					63					64					95				
Frase a		Frase b		Frase a´		Frase a		Frase b		Frase a		Frase b		Frase c															
1 - 9	10 - 27	28	35	36	49	50	63	64	73	74	81	82	95																

Sección A´					Codetta												
96					132				133				139				
Periodo 4																	
96					132				133				139				
Frase a		Frase b		Frase a													
96	105	106	117	118	132	133											

Fuente: Elaboración propia

- Semifrases

En el primer movimiento se observan estructuras de semifrase tipo pregunta respuesta (antecedente y consecuente). En el siguiente ejemplo la semifrase antecedente tiene una duración de dos compases y se visualiza en la melodía del violín I. La semifrase consecuente tiene una duración de un compás y es interpretada por las cuerdas bajas del ensamble. Se observa una simetría en el diseño de las semifrases por el diseño de la semifrase antecedente que tiene una duración de dos compases y la del consecuente tiene un compás. En el siguiente ejemplo se observan los primeros tres compases del primer movimiento en donde se puede ver la semifrase antecedente y luego la consecuente.

Figura 25. Semifrase, primer movimiento compás 1

Concertino
para cuerdas Op.104

Andante Sostenuto Guillermo Uribe Holguín

Semifrase - Antecedente

Semifrase - Consecuente

Fuente: Elaboración propia

En el siguiente ejemplo del primer movimiento se analiza una estructura de semifrase de modo pregunta quien en esta ocasión es realizada por el violín I y abarca una duración de dos compases, luego se encuentra la respuesta en el violonchelo y contrabajo que van a unísono en octava por debajo del violonchelo, tiene una duración de dos compases. A continuación, se ve la semifrase antecedente y consecuente del compás 20 del primer movimiento.

Figura 26. Semifrase, primer movimiento compás 20

Concertino
para cuerdas Op.104 Guillermo Uribe Holguín

Semifrase Antecedente *Semifrase Consecuente*

Frase

Fuente: Elaboración propia

En el segundo movimiento se ve reflejada una semifrase antecedente con la melodía en el violín I y esta es contestada en la semifrase consecuente por el violonchelo con el mismo esquema rítmico y melódico, así generando una sensación de pregunta y respuesta. En la siguiente imagen se ven las dos semifrases, la antecedente y consecuente del segundo movimiento.

Figura 27. Semifrase, segundo movimiento compás 1

Concertino
para cuerdas Op.104

II. Molto Tranquilo Guillermo Uribe Holguín

Solo
Senza sord. *Semifrase - Antecedente* Tutti
Con sord.

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass

Frase

Fuente: Elaboración propia

En el compás 6 del segundo movimiento la semifrase antecedente se encuentra con la melodía en el violín I que luego se replica en el compás 7 por la viola en el mismo esquema rítmico, en el compás 8 se observa la semifrase consecuente que es completamente distinto al antecedente. En la siguiente figura se muestran las semifrases antecedente y consecuente del compás 6 del segundo movimiento.

Figura 28. Semifrase, segundo movimiento compás 6

Concertino
para cuerdas Op.104

Semifrase Antecedente Guillermo Uribe Holguín

Semifrase Consecuente

Fuente: Elaboración propia

En el tercer movimiento del compás 1 - 4 se establece la melodía en el violín y la viola como motivo de semifrase antecedente para luego ser contestada por una semifrase consecuente en

donde el violín I pregunta y violín II con viola responden con el mismo esquema rítmico y así hasta finalizar la frase. Como ejemplo de esto se observa un fragmento de inicio del tercer movimiento con las semifrases antecedentes y consecuentes.

Figura 29. Semifrase, tercer movimiento, compás 1

Concertino
para cuerdas Op.104 Guillermo Uribe Holguín

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 8, with measures 1-4 labeled as 'Semifrase Antecedente' and measures 5-8 as 'Semifrase Consecuente'. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. In the first system, Violin I and Viola play a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, while Violin II, Cello, and Contrabass provide harmonic support, with Violin II, Viola, and Cello playing a rhythmic pattern. The second system, starting at measure 6, continues the 'Semifrase Consecuente' and features a dynamic shift to forte (*f*) for all instruments. The score concludes with a copyright symbol (©) at the bottom.

Fuente Elaboración propia

6.1.2 Análisis Armónico. En el presente capítulo se abordan aspectos del análisis armónico como lo son como el tipo de lenguaje armónico, áreas armónicas y cadencias.

Lenguaje Armónico. En el concertino para cuerdas es recurrente el uso de la modalidad como referencia en el lenguaje armónico, ya que se evidencia el uso permanente de las escalas modales dentro de cada uno de los movimientos. Sin embargo, también se aprecia de manera sutil el uso de las sensibles, dando una intención de tonalidad, pero de manera discreta, que no sucede sobre los acordes de dominante si no de manera melódica. Se podría decir a groso modo que el lenguaje armónico es predominantemente modal, lo que se evidencia en algunas obras neoclásicas del siglo XX, utilizando fluctuaciones o recurrentes cambios modales.

Áreas modales de la obra y cadencias. En las dimensiones de la mezzo forma se puede observar fluctuaciones modales, cromatismos y recursos armónicos que no permiten establecer con claridad un centro sea modal o tonal. Sin embargo, a nivel macro al examinar la partitura se pueden establecer algunas áreas modales. En la siguiente tabla se observan las áreas modales y cadencias de los tres movimientos.

Tabla 28 Áreas modales y cadencias

Movimiento	Área modal de Inicio	Área modal de final de movimiento
1er movimiento	A frigio (español)	A eólico
2do movimiento	D eólico	A menor
3er movimiento	B eólico	B frigio

Fuente: Elaboración propia

En el siguiente ejemplo se puede observar una parte del área modal de A frigio (español) inicial del primer movimiento del compás 1 y la escala característica del modo A frigio.

Figura 30. Modo A frigio

A frigio español (alterada)

Fuente: Elaboración propia

El final del primer movimiento se puede ver el cambio de modo a A eólico, del compás 58 al 60, en él se observa la cadencia de A eólico con grados característicos como bIII y i menor como se ve a continuación.

Figura 31. Modo A eólico y cadencia

Cadencia en A eólico

Fuente: Elaboración propia

En el siguiente ejemplo del segundo movimiento el compás 1, se puede evidenciar el modo D eólico con sus grados característicos como lo son Si bemol y Do natural.

Figura 32. Modo D eólico

The musical score for the first measure of the second movement is presented in five staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 12/8. The staves are labeled as follows:

- Violin I:** *Senza sord. Solo*. The first measure contains a half note Bb and a half note C, followed by a melodic line.
- Violin II:** *Con sord. p*. The first measure contains a half note Bb and a half note C, followed by a melodic line.
- Viola:** *Con sord. p*. The first measure contains a half note Bb and a half note C, followed by a melodic line.
- Cello:** *Con sord.*. The first measure contains a half note Bb and a half note C, followed by a melodic line.
- Contrabass:** The first measure contains a half note Bb and a half note C, followed by a melodic line.

Below the staves, the text **D eólico** is centered.

Fuente: Elaboración propia

En el segundo movimiento en los compases 30-31 se puede evidenciar que el final del movimiento no pertenece al modo inicial D eólico, si no que este cuenta con un cambio modal a tonal, en este caso A menor que contiene grados característicos como lo son V, VI y i como se puede observar en el siguiente ejemplo.

Figura 33. A menor y cadencia

A menor: i ——— iv V4/3 VI i
 Am ——— Dm E7/B F7 Am

Cadencia en A menor

Fuente: Elaboración propia

En el siguiente ejemplo se evidencia que, en el inicio del tercer movimiento, C 1-2 se observa el establecimiento del modo B eólico con las notas características como el D, G y A naturales.

Figura 34. Modo B eólico

B eólico

Fuente: Elaboración propia

En el siguiente fragmento del compás 135-139 se observa que la modalidad del inicio no se mantiene debido a que cambia a B frigio y en el último compás se direcciona hacia la relativa D mayor.

Figura 35. B frigio y cadencia

The musical score consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score spans five measures. The first measure is in B Phrygian mode. The second measure begins with a forte (*ff*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking. The Cello part is marked 'Unis.' (unison). The final measure concludes in D major mode. Below the staves, the modal progression is detailed:

B frigio:	III	vii _____	i	iv	III
	D	Am/C _____	Bm	Em	D

Fuente: Elaboración propia

Análisis del sonido. Según Jan LaRue como parte contributivo de las dimensiones, el sonido se refiere a la interacción entre el solista y la orquesta (Solo, Tutti), estas interacciones también son representados a través de la textura musical, en el concertino se observa las siguientes texturas:

- Homofonía: En el siguiente ejemplo del tercer movimiento del compás 96-97 se observa una textura homofónica, esto se da porque las líneas melódicas del Violín I y II tiene ritmos similares con diferentes alturas, mientras las demás voces se encuentran en acompañamiento.

Figura 36. Homofonía

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is in 2/4 time and D major. Each instrument part begins with a forte (*f*) dynamic marking. The Violin I part plays a melodic line of quarter notes. The Violin II part plays a block chord of quarter notes. The Viola part plays a melodic line of quarter notes. The Cello and Contrabass parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two measures, with a double bar line between them.

Fuente: Elaboración propia

- Textura responsorial: sucede entre la interacción entre el solista y la respuesta del tutti siendo este elemento característico del concierto barroco, un ejemplo de ello es el tercer movimiento en compás 67-71 que da inicio con el solo del segundo violín y este se transfiere a la viola para luego ser contestado por toda la orquesta como se observa en la siguiente figura.

Figura 37. Textura responsorial

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is in 2/4 time and consists of five measures. The key signature has one flat (B-flat). The Violin I part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The Violin II part starts with a 'Solo' marking and plays a melodic line. The Viola part starts with an 'espress.' marking and plays a melodic line. The Cello part plays a simple harmonic accompaniment. The Contrabass part plays a simple harmonic accompaniment. The score ends with a 'Tutti' marking in the final measure.

Fuente: Elaboración propia

- Polifonía: Este tipo de textura se ve evidenciada en el tercer movimiento del compás 1-6 debido a que las voces van de forma independiente y en algunos casos haciendo imitaciones rítmicas en este caso en el violín I y viola. A continuación, se observa un ejemplo de polifonía.

Figura 38. Polifonía

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is in 2/4 time and D major. The first four measures show the Violin I and Viola playing a melody in a piano (*p*) dynamic, while Violin II and Cello are silent. In the fifth measure, the Violin I and Viola continue their melody, but Violin II and Cello enter with a new, more active line in a forte (*f*) dynamic. This creates a polyphonic texture where multiple independent melodic lines are played simultaneously.

Fuente: Elaboración propia

- Homorítmica o coral: Este tipo de texturas se caracterizan por tener todas las veces el mismo esquema rítmico, pero con diferentes notas de acuerdo a la armonía. Esto se ve reflejado en el compás 104 – 105 del tercer movimiento como se observa a continuación.

Figura 39. Homorítmica

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is in 2/4 time and marked *ff* (fortissimo). The key signature has two sharps (F# and C#). The Violin I part starts with a melodic line of eighth notes. The Violin II part plays a similar melodic line. The Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Contrabass part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two measures.

Fuente: Elaboración propia

Análisis Rítmico. En el siguiente ejemplo se observa la introducción del primer movimiento, en él se encuentra cada uno de los ritmos característicos, se inicia por la melodía que está a cargo del violín I quien da actividad y dirección. La estabilidad rítmica de este fragmento se encuentra en la armonía, (violín II, viola) haciendo negras y por último el bajo quien tiene poca actividad rítmica interpretando redondas.

Figura 40. Análisis rítmico

The figure shows a musical score analysis with three staves. The top staff, labeled 'Melodía 1', is in 4/4 time and contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The middle staff, labeled 'Armonía 2', is also in 4/4 time and contains a harmonic line with quarter notes. The bottom staff, labeled 'Bajo 3', is in 4/4 time and contains a bass line with a single half note. An arrow labeled 'Actividad y dirección' points from the beginning to the end of the melodic line. The word 'Estabilidad' is written below the harmonic and bass lines.

Fuente: Elaboración propia

6.2 Método para la Edición Crítica

En este capítulo se explica el método para la realización de la edición crítica y la ruta metodológica en la revisión de la partitura, que solo se aplica sobre la introducción de la obra. Las demás secciones de la obra están consignadas en el diario de campo que se encuentran en el anexo D.

6.2.1 Primer Paso: Categorías para la Edición Crítica. Como primer paso se estableció las siguientes categorías para la revisión del facsímil que a la vez se convierten en una lista de chequeo, es importante aclarar que muchas de las decisiones editoriales se tomaron comparando el facsímil con las partichelas

- A. Alturas: se revisan las alturas comparando la relación entre el facsímil y las partichelas. También se ajustan alteraciones y se agregan alteraciones de cortesía.
- B. Rítmico, métrico: Se revisan la duración de las figuras musicales en comparación a la métrica. También se revisan que los ritmos escritos coincidan con la cuadratura de la métrica visualizándose así todos los pulsos.
- C. Numeración de la partitura: se examinan compases, letras de ensayo, esquemas de repetición
- D. Parámetros técnicos: se analiza las indicaciones de interpretación propias de la cuerda frotada (arco, divi, uni, tutti, solo)

- E. Elementos expresivos: se examinan los elementos expresivos de la partitura como lo son dinámicas, articulaciones, calderones, indicaciones.

6.2.2 Segundo paso: Observaciones de la Obra a Partir de la Comparación entre las Partichelas y el Facsímil. Una vez establecidas las categorías y aplicando la lista de chequeo anteriormente descrita se plasmaron las observaciones y los posibles problemas de edición en un diario de campo, siempre comparando el facsímil y las partichelas.

Para la organización de este documento el diario de campo se encuentra en el anexo D de este trabajo compilando en su totalidad el método de edición crítica. A continuación, se van a describir las observaciones que se encontraron en la introducción del primer movimiento, a partir de la comparación del facsímil y las partichelas. Los ejemplos que se observan en la siguiente página son extraídos del facsímil por lo tanto algunos de estas figuras no tendrán las claves respectivas debido a que no pueden ser reeditadas, por ende, tener presente a que instrumento pertenece cada ejemplo y que clave corresponde.

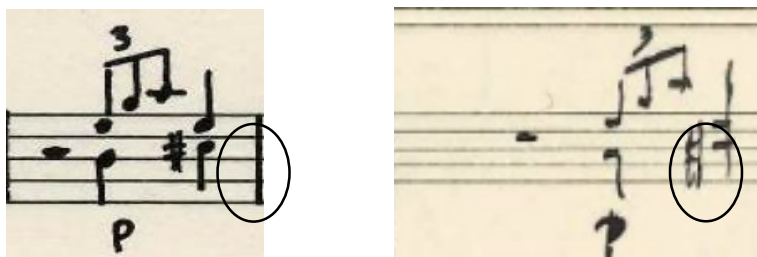
- A. Categoría alturas: en esta categoría se encuentran las diferencias de alturas que existen entre el facsímil y las partichelas.

- Violín I

En la introducción del primer movimiento, el violín uno cuenta con las siguientes diferencias.

En el tercer tiempo del compás 5 del facsímil, el Vln.I tiene un A4 en la voz inferior del divisi y en la partichela aparece un B5.

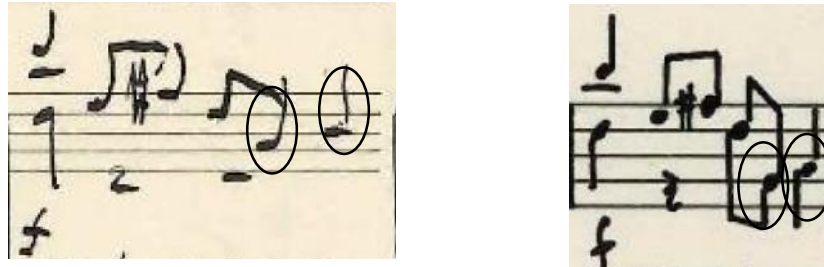
Figura 41. Categoría de alturas, Vln.I, compás 5



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

En el tercer y cuarto tiempo del compás 6 del facsímil, el Vln.I aparece en la última corchea del tiempo 3 con un A4 y en la partichela un G4 y la negra del cuarto tiempo se ve en el facsímil un B4 y en la partichela un A4.

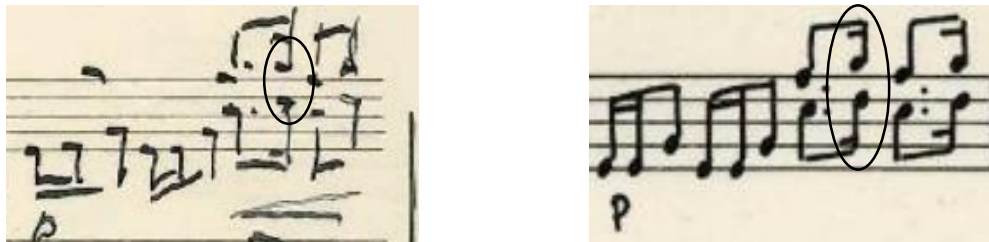
Figura 42. Categoría de alturas, Vln.I, compás 6



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

En el tercer tiempo del compás 12 del facsímil, el Vln.I tiene un C5 y en la partichela un D5

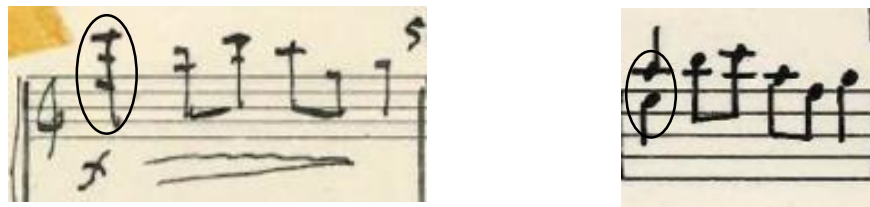
Figura 43. Categoría de alturas, Vln.I, compás 12



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el primer tiempo del compás 13 del facsímil, el Vln.I tiene un C6 y en la partichela un A5.

Figura 44. Categoría de alturas, Vln.I, compás 13

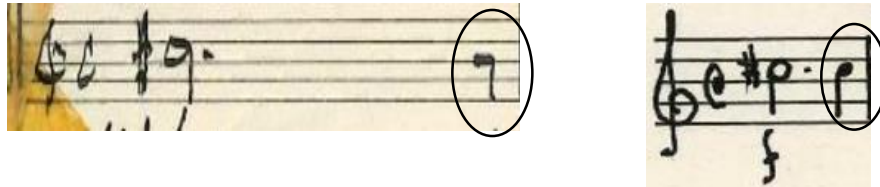


Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

- Violín II

En el cuarto tiempo del compás 1 del facsímil, el Vln.II tiene un B4 y un C5 en la partichela.

Figura 45. Categoría de alturas, Vln.II, compás 1



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el primer tiempo, las semicorcheas del compás 12 del facsímil, el Vln.II tiene un C4# y en la partichela aparece solo C4.

Figura 46. Categoría de alturas, Vln.II, compás 12

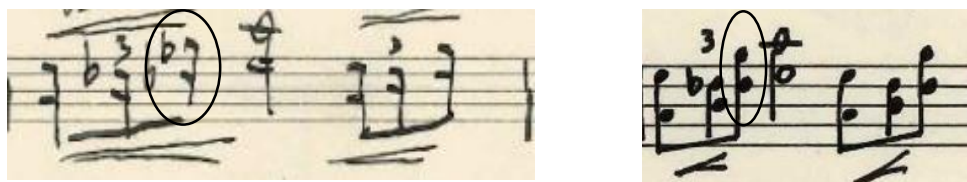


Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

- Viola

En el primer tiempo del compás.9 del facsímil, la Vla. Tiene un Ab4 y en la partichela un A4.

Figura 47. Categoría de alturas, Vla. compás 3

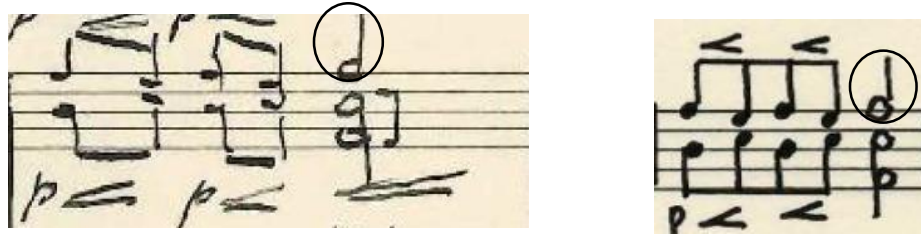


Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

- Violonchelo

En el tercer tiempo del compás 3 del facsímil, el Vch. Aparece con un B3 en el divisi superior y en la partichela un A3.

Figura 48. Categoría de alturas, Vch. compás 3



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el segundo tiempo del compás 6 del facsímil, el Vch. Tiene en la voz del medio un D3, pero en la partichela un E3.

Figura 49. Categoría de alturas, Vch. compás 6

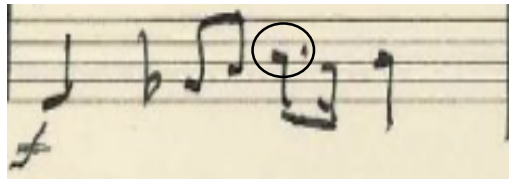


Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

- Contrabajo

En el tercer tiempo del compás 9 del facsímil, el Cbj. Tiene un E3 y en la partichela un D3.

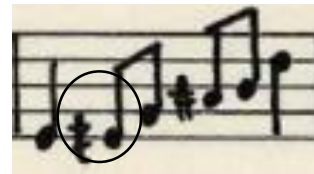
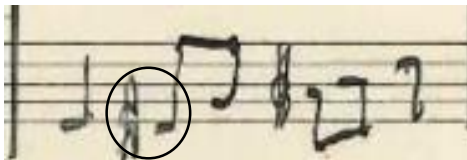
Figura 50. Categoría de alturas, Cbj. compás 9



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el segundo tiempo del compás 10 del facsímil, el Cbj. Tiene un F#2 y en la partichela un G#2.

Figura 51. Categoría de alturas, Cbj. compás 10



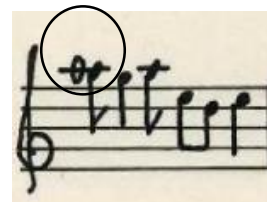
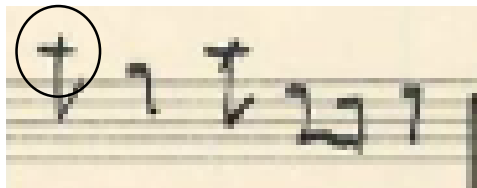
Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

B. Categoría rítmico y métrico: en este apartado se dará a conocer los diferentes aspectos rítmicos que no coinciden en las partituras individuales y el facsímil

- Violín I

En el compás 8 del facsímil, el Vln.I tiene solo una voz, pero en la partichela se evidencia una segunda voz por medio de una redonda.

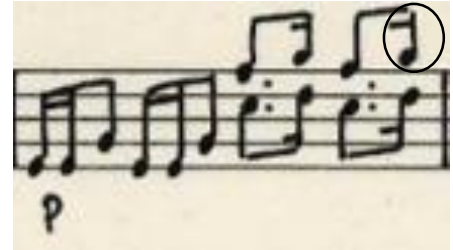
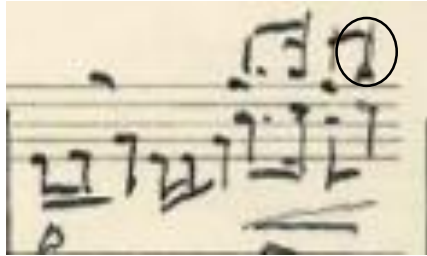
Figura 52. Categoría rítmico y métrico, Vln.I, compás 8



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el cuarto tiempo del compás 12 del facsímil, el Vln.I está escrito en una corchea, pero en la partichela aparece una semicorchea.

Figura 53. Categoría rítmico y métrico, Vln.I, compás 12

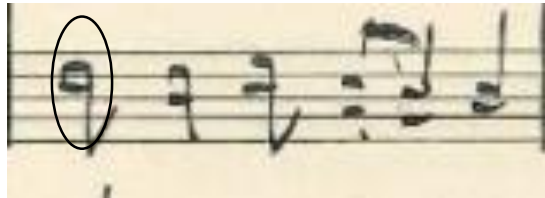


Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

- Violín II

En el primer tiempo del compás 8 del facsímil, el Vln.II tiene una blanca y en la partichela una corchea.

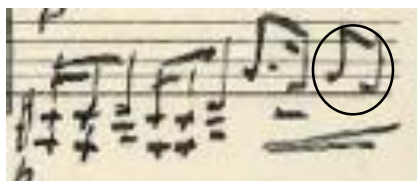
Figura 54. Categoría rítmico y métrico, Vln.I, compás 8



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el cuarto tiempo del compás 12 del facsímil, el Vln.II aparece con dos corcheas y en la partichela una corchea con puntillo y semicorchea.

Figura 55. Categoría rítmico y métrico, Vln.I, compás 12



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

- Viola

No existe ningún erro rítmico

- Violonchelo

No existe ningún error rítmico

- Contrabajo

No existe ningún erro rítmico

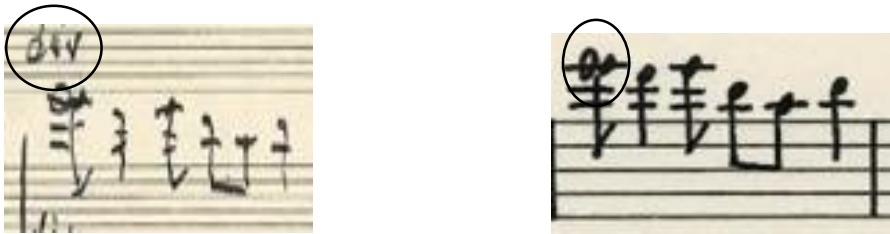
C. Categoría numeración de la partitura: compases, letras de ensayo, esquemas de repetición: en este apartado coincide todo con todos los instrumentos.

D. Categoría parámetros técnicos: de interpretación de la cuerda (arco, divi, uni, tutti)

- Violín I

En el compás 2 del facsímil, el Vln.I tiene un divisi y en la partichela no se evidencia que este escrito.

Figura 56. Categoría parámetros técnicos, Vln.I, compás 2



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el compás 7 del facsímil, el Vln.I aparece la indicación de unísono y en la partichela no tiene como escrito esta recomendación.

Figura 57. Categoría parámetros técnicos, Vln. I, compás 7



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

- Violín II

En el compás 2 del facsímil, el Vln.II tiene anotado el divisi y en la partichela no se encuentra.

Figura 58. Categoría parámetros técnicos, Vln.II, compás 2

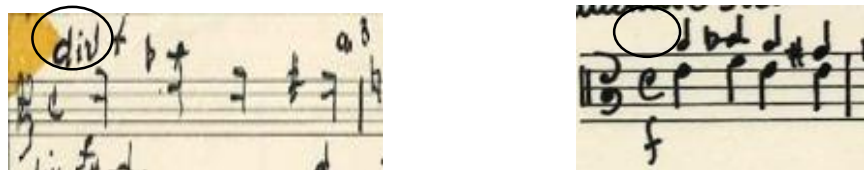


Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

- Viola

En el compás 1 del facsímil, la Vla. tiene la indicación divisi y en la partichela no está la indicación.

Figura 59. Categoría parámetros técnicos, Vla.I, compás 1

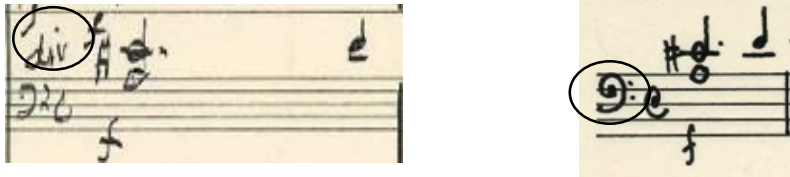


Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

- Violonchelo

En el compás 1 del facsímil, el Vch. tiene anotado divisi y en la partichela no se encuentra ninguna herramienta de expresión

Figura 60. Categoría parámetros técnicos, Vch. compás 1



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

- Contrabajo

No tiene ninguna diferencia, en las dos partes todo está igual.

E. Elementos expresivos

- Violín I

Dinámicas. En el primer tiempo del compás 4 del facsímil, el Vln.I se observa con la dinámica en forte y en la partichela no aparece nada.

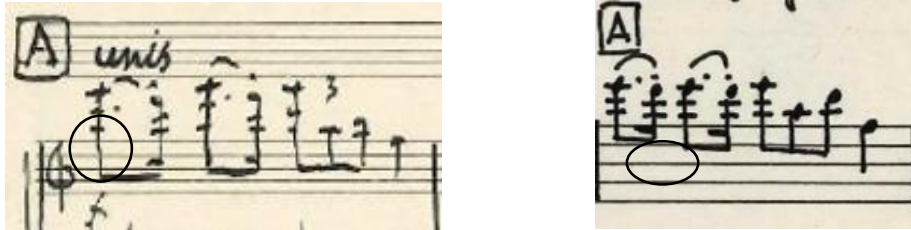
Figura 61. Categoría elementos expresivos, Vln.I, compás 4



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el primer tiempo del compás 7 del facsímil, el Vln.I aparece un forte, pero no coincide lo mismo con la partichela ya que en ella no se evidencia ninguna dinámica.

Figura 62. Categoría elementos expresivos, Vln.I, compás 7



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el compás 12 del facsímil, el Vln.I se observa con un crescendo desde el tercer tiempo, en la partichela no se ve ninguna dinámica.

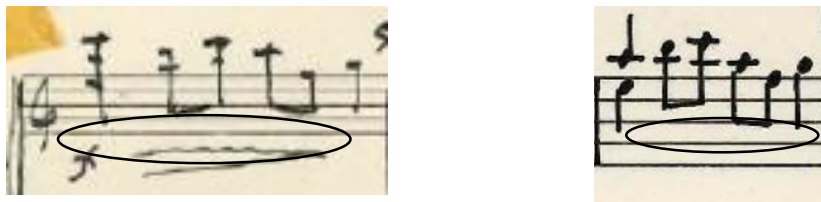
Figura 63. Categoría elementos expresivos, Vln.I, compás 12



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el compás 13 del facsímil, el Vln.I tiene un forte y un decrescendo, pero en la partichela no aparece ninguna de las dos dinámicas.

Figura 64. Categoría elementos expresivos, Vln.I, compás. 13



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

- Articulaciones

La articulación está bien en el facsímil y la partichela

- Calderones

No se evidencia ningún tipo de calderón en la introducción del primer movimiento

- Indicaciones

No hay indicaciones

- Violín II

En el primer tiempo del compás 4 del facsímil, el Vln.II tiene un forte, pero en la partichela no aparece ninguna dinámica teniendo en cuenta que el anterior compás viene un crescendo.

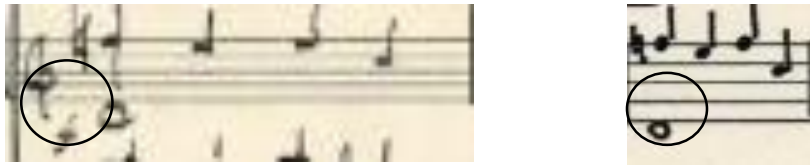
Figura 65. Categoría elementos expresivos, Vln.II, compás 4



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el primer tiempo del compás 7 del facsímil, el Vln.II se observa un forte y en la partichela no aparece nada.

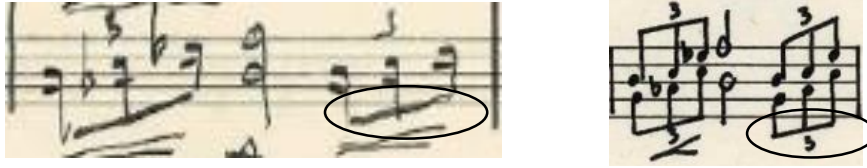
Figura 66. Categoría elementos expresivos, Vln.II, compás 7



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el cuarto tiempo del compás 9 del facsímil, el Vln.II aparece con un crescendo hacia el compás 10 y en la partichela no se evidencia ningún crescendo.

Figura 67. Categoría elementos expresivos, Vln.II, compás 9



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el segundo tiempo del compás 11 del facsímil, el Vln. II tiene un forte, pero la partichela no aparece ninguna dinámica.

Figura 68. Categoría elementos expresivos, Vln.II, compás 11



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el primer tiempo del compás 12 del facsímil, el Vln.II se observa con un piano, pero la partichela aparece solo con un crescendo.

Figura 69. Categoría elementos expresivos, Vln.II, compás 12



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el primer tiempo del compás 13 del facsímil, el Vln.II, tiene un forte, pero en la partichela el forte está en diferente ubicación, debido a que se ve es en el compás compás 12 cuarto tiempo.

Figura 70. Categoría elementos expresivos, Vln.II, compás 13



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

- Articulación

En esta categoría no se evidencia ninguna deferencia entre el facsímil y la partichela

- Calderones

El violín dos no cuenta con ningún calderón en la introducción del primer movimiento

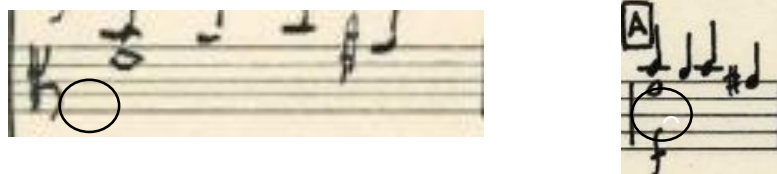
- Indicaciones

No se observa ninguna indicación

- Viola

En el primer tiempo del compás 9 del facsímil, la Vla. no cuenta con ninguna dinámica, pero la partichela si tiene un forte.

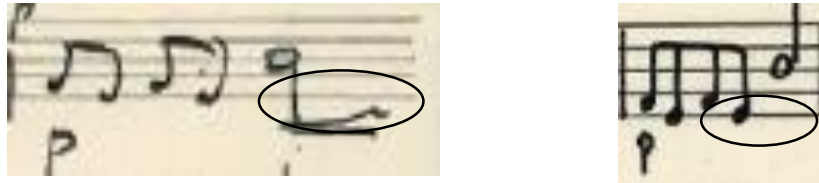
Figura 71. Categoría elementos expresivos, Vla. compás 9



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el tercer tiempo del compás 12 del facsímil, la Vla. tiene un crescendo que no se evidencia en las partichelas.

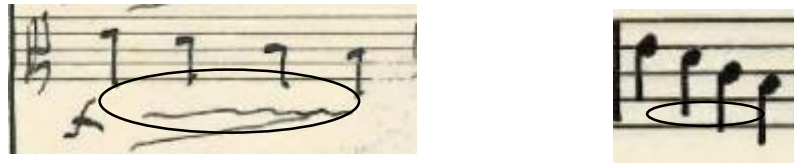
Figura 72. Categoría elementos expresivos, Vla. compás 12



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el compás 13 del facsímil, la Vla. aparece con un forte y un decrescendo al compás 14, en la partichela no se evidencia ninguna de estas dos dinámicas

Figura 73. Categoría elementos expresivos, Vla. compás 13



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

- Articulación

En esta categoría no se aparece ninguna deferencia entre el facsímil y la partichela

- Calderones

La viola no cuenta con ningún calderón en la introducción del primer movimiento

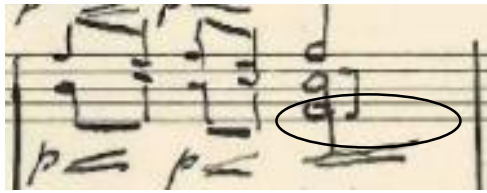
- Indicaciones

No tiene ninguna indicación.

- Violonchelo

En el compás 3 del facsímil, el Vch. Se evidencia con un crescendo en la blanca del tercer tiempo, pero en la partichela no se ve ninguna dinámica en el tercer tiempo.

Figura 74. Categoría elementos expresivos, Vch. compás. 3

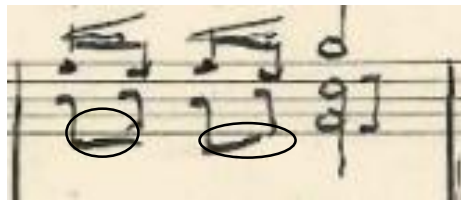


Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el compás 4 del facsímil, el Vch no tiene ninguna dinámica, lo mismo ocurre en la partichela, pero el resto de instrumentos si tienen dinámicas.

En el compás 5 del facsímil, el Vch. no se evidencia ninguna dinámica en el compás, pero en la partichela aparecen dos crescendos en el primer y segundo tiempo.

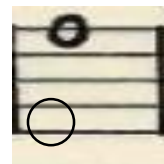
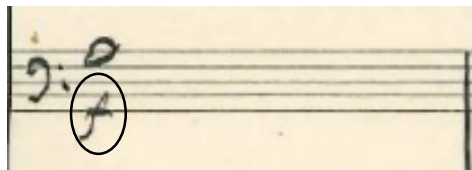
Figura 75. Categoría elementos expresivos, Vch. compás.5



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el compás 7 del facsímil, el Vch. se observa un forte y en la partichela no se ve nada de dinámicas.

Figura 76. Categoría elementos expresivos, Vch. compás 7



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

En el compás 13 del facsímil, el Vch. no tiene ninguna dinámica, pero en la partichela se evidencia un forte y un decrescendo.

Figura 77. Categoría elementos expresivos, Vch. compás 13

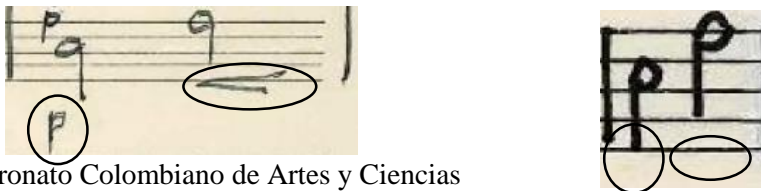


Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

- Contrabajo

En el compás 12 del facsímil, el Cbj. tiene un piano y un crescendo que se direcciona al compás 13 y en la partichela no se evidencia ninguna de estas dos dinámicas.

Figura 78. Categoría elementos expresivos, Vch. compás 12



Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

- Articulación

En esta categoría no se evidencia ninguna articulación diferente

- Calderones

El contrabajo no tiene ningún calderón en la introducción

- Indicaciones

No tiene ninguna indicación.

6.2.3 Paso tres: Toma de Decisiones Editoriales. En la siguiente tabla se describen las decisiones editoriales de la partitura a partir de la identificación del problema teniendo en cuenta la comparación entre el facsímil y las partichelas, y en última instancia la audición de la única grabación encontrada producida en Rusia bajo la dirección de German Céspedes, colaboración de la camerata San Petersburgo y la orquesta sinfónica de Rusia. Es importante aclarar que parte de las decisiones editoriales se realizaron teniendo en cuenta el análisis preliminar realizado a la obra.

Tabla 29. Toma de decisiones editoriales

Sección	Compás	Instrumento	Problema	Decisión editorial
Introducción Primer movimiento	C.5	Vln.I	Dualidad en la (alteración) de la voz inferior del divisi.	Se decidió dejar la nota B4 por la conducción y parafonía de intervalos de tercera que hace con el Vln.II, confirmando el acorde de A9.
	C.6	Vln.I	Diferente altura entre las voces superiores.	Se concluyó dejar la nota G4 en la segunda corchea del tercer tiempo, debido a que se forma un acorde de E7 con las demás voces.
	C.6	Vln. I	Dualidad entre la voz superior del cuarto tiempo.	Se llegó a la conclusión de dejar la nota A4 en la negra del cuarto tiempo, debido a que forma un acorde de D con las demás voces.
	C.12	Vln. I	Diferente nota en la voz inferior	Se decidió dejar la nota D5 debido a que la conducción de las voces indica que van por grado conjunto, esto también teniendo como referente el Vln.II
	C.13	Vln. I	Dualidad entre la nota de la voz superior.	Se decidió dejar la nota A5 debido a que se forma un acorde de Am y predomina su fundamental en el bajo.
	C.1	Vln. II	Diferente altura.	Se llegó a la conclusión de dejar el B4 debido a que forma un acorde de Bm7(b5) con las demás voces.
	C.12	Vln.II	Distinta alteración	Se decidió dejar la nota C4 natural, debido a que el chelo se encuentra con un C natural, también se tomó como referencia la grabación y en ella es claro la escucha de un C natural.
	C.9	Vla.	Diferente	Se llegó a la conclusión de dejar un Ab4 en la

Sección	Compás	Instrumento	Problema	Decisión editorial
			alteración	voz superior debido a que en ese tiempo se forma un acorde de Ab7 con las demás voces.
C.3	Vch.		Distinta altura entre las voces superiores	Se decidió dejar la nota A3 por el acorde que se forma con el resto de instrumentos, debido a que se observa un acorde de Am.
C.6	Vch.		Diferente altura con las voces intermedias	Se decidió dejar la nota D3 por el acorde de G7 que se genera con las demás voces en el segundo tiempo del C.
C.9	Cbj.		Dualidad entre las alturas	Se llegó a la conclusión de dejar la nota D3 ya que el Cbj. suena una octava debajo de lo que hace el Vch. en ese C y se forma un acorde de G7
C.10	Cbj.		Diferente altura	Se decidió dejar la nota G#2 debido a que el Vch. y el Cbj. hacen la misma melodía, pero el Cbj. se escucha a una octava por debajo del Vch y el acorde que se forma en este tiempo es un G#7
C. 8	Vln.I		Ritmo incompleto	Se llegó a la conclusión de colocar el A5 en redonda como una segunda voz para que exista similitud con la primera frase de la obra.
C.12	Vln.I		Diferente figuración en la voz superior e inferior.	Se decidió dejar la misma figuración que en el tercer tiempo para que tenga una simetría en el ritmo de este compás.
C.8	Vln.II		Diferente escritura	Se llegó a la conclusión de dejar la figura de corchea debido a que en el primer tiempo según la métrica debe tener una corchea y no una blanca
C.12	Vln.II		Diferente ritmo	Se tomó la decisión de dejar la figura del tercer tiempo corchea con puntillo y semicorchea debido a la simetría del C.
C.2	Vln.I		Diferentes parámetros técnicos	Se decidió agregar el divisi debido a que en ese C. se observan las dos voces.
C. 7	Vln.I		Diferentes	Se llegó a la conclusión de agregar el

Sección	Compás	Instrumento	Problema	Decisión editorial
			técnicas interpretativas	Unísono debido a que en el C.2 se encuentra la indicación de Divisi.
C.2	Vln.II		No coinciden las técnicas interpretativas	Se decidió agregar el divisi debido a que en este compás hay dos voces y en el anterior se encuentra en unísono.
C.1	Vla.		Falta de técnica interpretativa	Se tomó la decisión de agregar el divisi ya que se encuentran dos voces en este compás.
C.1	Vch.		No coinciden las técnicas interpretativas	Se llegó a la conclusión de agregar el divisi esto con el fin de tener claridad para la ejecución de las dos voces que se evidencian en el C.
C.4	Vln. I		Falta de elementos expresivos	Se tomó la decisión de dejar el forte que aparece en el facsímil debido a que en el C.3 se observa un crescendo.
C.7	Vln. I		Diferente dinámica	Se llegó a la conclusión de quitar el Forte que aparece en el facsímil debido a que el C.6 aparece el forte desde el primer tiempo.
C.12	Vln.I		Falta de elementos expresivos	Se decidió dejar el crescendo que se observa en el facsímil esto con el fin de tener coherencia ya que en el C.13 aparece un forte
C.13	Vln.I		No existe coherencia en a dinámicas	Se decidió dejar el Forte que aparece en el primer tiempo debido a que antes de ese forte se encuentra un crescendo.
C.12	Vla.		Falta de elementos expresivos	Se decidió dejar el crescendo que se observa en el tercer tiempo del facsímil debido a que en el C.13 aparece un Forte.
C.13	Vla.		Diferente dinámica	Se llegó a la conclusión de dejar el forte y el decrescendo para que el C.13 tenga coherencia con la decisión que se tomó del C.12.
C.3	Vch.		Diferente dinámica	Se tomó la decisión de dejar el crescendo que se observa en el facsímil, esto con el fin de que exista coherencia para llegar el C. siguiente
C.4	Vch		No existe dinámica	Se llegó a la conclusión de agregar un forte para que existe relación con las dinámicas

Sección	Compás	Instrumento	Problema	Decisión editorial
				existentes en el C.3 y para que exista coherencia con el resto de instrumentos
C.5	Vch		Distinta dinámica	Se decidió agregar los crescendos que aparecen en la partichela para que exista una continuidad dinámica hacía el C.6
C.7	Vch.		Diferente dinámica	Se decidió dejar el forte que se observa en el facsímil para que el C.5 tenga dirección y llegué directamente a un forte.
C.13	Vch.		Distinta dinámica	Se tomó la decisión de dejar la misma dinámica que se observa en el facsímil ya que el resto de instrumentos se encuentran realizando la misma dinámica
C.12	Cbj.		Falta de elementos	Se decidió dejar las dinámicas que aparecen en el facsímil debido a que en este compas se requiere este tipo de balance sonoro respecto al esquema rítmico melódico.

Fuente: Elaboración propia

6.3 Realización de la Partitura Final

Para la realización de la partitura final se tuvo en cuenta los parámetros de notación musical descritos por la Universidad de Indiana Bloomington (2022) y la guía para la preparación de la música realizados por la Mola (major orchestra librarian's association).

El diseño del score y las partichelas tienen como modelo las versiones urtext de la casa editora Bärenreiter ubicada en Kassel Alemania. Esta editora creada desde 1927 es uno de los referentes más importantes en la creación de versiones urtext de los compositores más relevantes de la literatura occidental, siendo pioneros en la investigación musicológica y teniendo un gran impacto en la comunidad académica e interpretativa. El diseño que utiliza esta editora es de carácter conciso formal y minimalista.

Las dificultades encontradas en la realización de las partichelas están relacionadas con el proceso de la creación de las guías melódicas instrumentales que aparecen en los silencios, para este fin se revisaron diferentes partituras y se tomó como referencia el concierto número 3 para piano del compositor Prokofiev de la editora rusa Gutheil.

Otra dificultad fue la realización de las partichelas a la hora de extraerlas desde finale ya que este programa de notación musical desplaza algunas indicaciones de la partitura, como solución a lo anterior se realizó de manera minuciosa cada letra de ensayo, elementos expresivos para una óptima edición

Para que el producto final tuviera un diseño e impacto profesional se decidió hacer portada tanto en el score como en las partichelas en la cual se incluye una información general de la obra

En el anexo c se encuentra la descripción física de la obra.

7. Conclusiones y recomendaciones

A lo largo de esta investigación, y teniendo en cuenta que el objetivo más importante de este trabajo es la realización de la edición crítica del concertino para cuerdas Op. 104, se llegó a la conclusión que esta elaboración permite difundir y contribuir a la extensa y prolífica obra del Guillermo Uribe Holguín, sin duda uno de los compositores más importantes del siglo XX en Colombia. Por otro lado, la edición crítica permite abordar a este compositor, por medio de un riguroso proceso de investigación que tuvo como el resultado la digitalización de las partichelas y el score, y que como resultado a futuro pueda ser interpretada en diferentes ensambles de cuerdas, no solo dentro de la circulación del Conservatorio del Tolima sino en cualquier ámbito académico.

Además, por medio de la investigación de la vida y obra de GUH, las diferentes fuentes bibliográficas permitieron ampliar el panorama de este importante compositor, comprendiendo no solo sus dimensiones inmanentes sino su poiesis.

Por medio de la aplicación de un método sistemático, y gracias al rigor del trabajo de campo, se tomó las decisiones más objetivas posibles, siendo la edición crítica una herramienta muy importante para abordar repertorios inéditos o poco interpretados.

Realizando esta edición, nos permitió conocer el lenguaje de la sonoridad de este compositor, su armonía, diferentes colores que generaba en cada uno de los movimientos, la comparación del manuscrito y las partichelas de una edición más reciente nos demuestra que se reflejan articulaciones, ritmos y demás indicaciones que están escritas tanto en la una y en la otra no y llegar a tomar la decisión de lo más conveniente analizando todo al detalle y así tener una retroalimentación de la teoría, análisis, composición y edición de este trabajo de investigación.

Como intérpretes es importante tener claridad de la obra que se va a ejecutar, que el papel este en óptimas condiciones para llevar a cabo una interpretación acorde a lo requerido por parte del compositor y también de las decisiones que se crean convenientes en la edición.

En cuanto a las recomendaciones el producto de esta investigación sirve para promover a la divulgación por medio de la edición crítica obras de compositores colombianos con el fin de

tener más repertorio para orquesta de cuerdas y que las obras no se queden en un patronato como es el caso de este concertino.

La edición crítica permite a futuro que la obra pueda ser interpretada de la manera más limpia y consiente que se pueda lograr con el objetivo de dar a conocer el producto en el mejor estado que se pueda conocer.

Referencias

- Adler, S. (2006). *El estudio de la Orquestación*. España: Idea Books, S.A.
- Ainsley, R. (2002). *Enciclopedia de la música clásica*. España: Parramón.
- Barbosa, S. I. (2019). *Cátedra Bogotá musical internacional*. <http://www.catedras-bogota.unal.edu.co/catedras/bmusical/2018-II/bmusical/recursoscatedra/docs/comentarios/Comentario-febrero-13.pdf>
- Blanco, J. J. (2013). *Scientific Electronic Library Online*. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112013000100015
- Blin. (2012). *Blogspot*. <http://musicaenbejar.blogspot.com/2012/01/analisis-musical-acercamiento-los.html>
- Bloomington, U. D. (2022, 6 de noviembre). *Music Notation Style Guide* <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:W6xm48XHLaLAJ:https://blogs.iu.edu/jsomcomposition/music-notation-style-guide/&hl=es&gl=co&strip=0&vwsrc=0>
- Caro, M. H. (2008). Guillermo Uribe Holguín Compositor Colombiano.
- Duque, E. A. (s.f.). *Guillermo Uribe Holguín: creador del Conservatorio y de la Sinfónica Nacional*.
- Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales. (2023). La Orquesta Juvenil de Cuerdas invitada a importante Encuentro Nacional. <https://fhaycs-uader.edu.ar/institucionales/136-noticias/novedades-sec-escuelas/7217-la-orquesta-juvenil-de-cuerdas-invitada-a-importante-encuentro-nacional>
- Fernández, J. (2012, 23 de febrero). *Deviolines*. <https://www.deviolines.com/los-golpes-de-arco/>
- Fernández, T. Y. (2004). *Biografías y Vidas*. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/u/uribe_holguin.htm

Fleming, L. (2013). *Decir en tiempo presente: Teoría y práctica de la edición crítica*.
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3852/ev.3852.pdf

Flick, U. (2015). *El diseño de Investigación Cualitativa*. Madrid : Ediciones Morata.

Galán, E. M. (2013). *La edición y sus tipos en las obras literarias*.

Gálvez, I. (2018). *De la edición príncipe a la políglota: conoce los tipos de edición de libros*.
<https://www.podiprint.com/noticias/tipos-edicion-libros/#:~:text=Edici%C3%B3n%20ac%C3%A9fala%3A%20es%20aquella%20edici%C3%B3n,al%20contenido%20o%20a%20la%20atribuci%C3%B3n>

Grier, J. (1996). *La edición crítica de música*. Madrid - España: Ediciones Akal, S. A., 2008.

Gustems, J., Misol, E. E., Carnicer, J. G. (2008). *Guía práctica para la dirección de grupos vocales e instrumentales* (Vol. 250). Graó.
https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=zIwVi5HJMceC&oi=fnd&pg=PA3&dq=Gu%C3%ADa+pr%C3%A1tica+para+la+direcci%C3%B3n+de+grupos+vocales+e+instrumentales+.&ots=DPx6yGjWlO&sig=UgxvPjLlgKEieD0sdehy_JlMdrI&redir_esc=y#v=onepage&q=Gu%C3%ADa%20pr%C3%A1tica%20para%20la%20direcci%C3%B3n%20de%20grupos%20vocales%20e%20instrumentales%20.&f=false

Gúzman, A. (2016, 3 de Diciembre). *Métodos de Análisis Nattiez Tripartición*.
https://issuu.com/albertoguzmann/docs/m_todos_de_an_lisis_-_nattiez_tri

Hernández, R., Fernández, C., Baptista, P. (2014). *Metodología de la Investigación*. México: Interamericana Editores, S.A.

Hernández, S. A. (2011). *Todos tocan juntos: La historia de la orquesta*.

Jumo, E. M. (2012). *Análisis e interpretación del concierto para Violoncello y Orquesta de Luis Humberto Salgado (en versión de Cello y Piano)*. Quito.

Kjelland, J. (2005). *Arqueamiento orquestal: Estilo y función*. Alfred Music.

Kripkit. (2022). *Concertino*.
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:lscLEVA5fhsJ:https://kripkit.com/concertino/&hl=es&gl=co&strip=0&vwsr=0>

- La Red Cultural del Banco de la República en Colombia. (2022). Ficha técnica. <https://www.banrepultural.org/coleccion-bibliografica/especiales/guillermo-uribe-holguin>
- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. España: Editorial Labor S.A.
- Mansilla, S. L., Wolkowicz, V. (2011). *Edición crítica y estudio preliminar de obras musicales de Carlos Guastavino*. Argentina : Universidad Católica Argentina.
- Mata, S. L. (2020, 4 de febrero). *La entrevista en la investigación cualitativa*. <https://investigaliacr.com/investigacion/la-entrevista-en-la-investigacion-cualitativa/>
- Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. (2023). Folclor, expresión del alma de un pueblo. <https://patronatocolombiano.com/conocenos/>
- Pingarrón, S. E. (1998). *Etimología de Concertina*.
- Rivera, A. S. (2019, 30 de septiembre). *Formas musicales del Clasicismo*. <https://www.unprofesor.com/musica/formas-musicales-del-clasicismo-3643.html>
- Salas, M. V. (2005). *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*. Vision Net.
- Sánchez, S. M. (2005). *La metodología en la investigación cualitativa* .
- Sanchez, S. (2013). *El impresionismo musical y su relación con los aspectos del lenguaje armónico y melódico en la obra de Guillermo Uribe Holguín*.
- Sans, J. F. (2006). La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano. *Boletín Música de Casa de las Américas*, (17), 3-22.
- Solís, L. D. M. (2020, 31 de junio). La entrevista en la investigación cualitativa. Investigalia. Geraadpleegd op 9 mei 2022, van <https://investigaliacr.com/investigacion/la-entrevista-en-la-investigacion-cualitativa/>.
- Spitzer, J., Zaslav, N. (2004). *The birth of the orchestra: history of an institution, 1650-1815*. Oup Oxford. https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=sqz3Yf_BYQkC&oi=fnd&pg=PR9&dq=The+Birth+of+the+Orchestra+History+of+an+Institucion,+1650+-

+1815.+United+States+by+Oxford+University+Press.&ots=Y6PKVenNpZ&sig=p_TnnONMygSWUEOXOpwPZcu4K_o&redir_esc=y#v=onepage&q=The%20Birth%20of%20the%20Orchestra%20History%20of%20an%20Institucion%2C%201650%20-%201815.%20United%20States%20by%20Oxford%20University%20Press.&f=false

Universidad de Indiana Bloomington. (2022). Music Notation Style Guide. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:W6xm48XHLaLAJ:https://blogs.iu.edu/jsomcomposition/music-notation-style-guide/&hl=es&gl=co&strip=0&vwsrc=0>

Uribe, H. (2010). *Vida de un músico colombiano*. Patronato colombiano de artes y ciencias.

Valverde, O. L. (2014). *El diario de campo*. <https://www.binasss.sa.cr/revistas/ts/v18n391993/art1.pdf>

Vargas, C. Z. (2008). *La investigación aplicada: una forma de conocer las realidades con evidencia científica*. <https://www.redalyc.org/pdf/440/44015082010.pdf>

Vauthier, B., Gamba, J. (Eds.). (2012). *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una "poética de transición entre estados"* (Vol. 333). Ediciones Universidad de Salamanca. [https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=Dn7vei08rFAC&oi=fnd&pg=PA1&dq=Vauthier+y+Gamba+\(2012\)+consideran+que+la+edici%C3%B3n+gen%C3%A9tica+&ots=9BSh2q6F8B&sig=NB306MD_5fLGh7cUqkZ9CR8aLRw&redir_esc=y#v=onepage&q=Vauthier%20y%20Gamba%20\(2012\)%20consideran%20que%20la%20edici%C3%B3n%20gen%C3%A9tica&f=false](https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=Dn7vei08rFAC&oi=fnd&pg=PA1&dq=Vauthier+y+Gamba+(2012)+consideran+que+la+edici%C3%B3n+gen%C3%A9tica+&ots=9BSh2q6F8B&sig=NB306MD_5fLGh7cUqkZ9CR8aLRw&redir_esc=y#v=onepage&q=Vauthier%20y%20Gamba%20(2012)%20consideran%20que%20la%20edici%C3%B3n%20gen%C3%A9tica&f=false)

Lista de Anexos

Anexo A. Partitura General

Anexo B. Partes Individuales

Anexo C. Cuadros de los Antecedentes

Anexo D. Transcripción de las entrevistas

Anexo E. Descripción física de la obra

Anexo F. Diario de campo