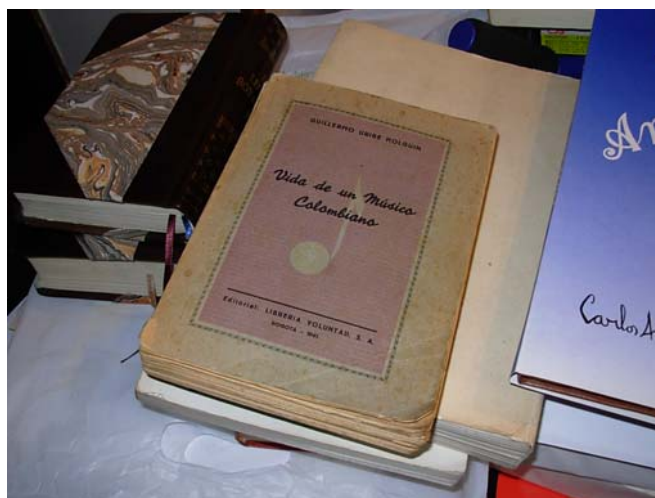


Vida de un Músico Colombiano¹

Guillermo Uribe Holguín ²



XVII

Año de 1923

El año de 1923 fue de lucha incesante. A cada paso artículos, que tal vez fue error mío contestarlos todos, con ataques personales y sin ningún fundamento; chismes; dificultades de todo género; una vida de desagrado.

Una de las causas que motivó ese espíritu de reyerta, fue la conferencia que dicté en el Conservatorio el 3 de agosto, sobre la música nacional, conferencia que, aunque publicada en una Revista musical, fue muy poco conocida, puede decirse nada, porque dicha Revista, aunque muy interesante, carecía en absoluto de lectores. Mis detractores la interpretaron a su guisa, declarando de una vez para siempre que yo había negado la música nacional, axioma que pasará a la historia para escarnio mío. Este fue mi discurso:

¹ Guillermo Uribe Holguín, *Vida de un Músico Colombiano*, Editorial: Librería Voluntad, S. A. Bogotá, 1941, págs. 127-142.

² Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971) músico y compositor colombiano.



Conferencia ³

El tema que me propongo tratar se presta a tantas consideraciones de diverso orden, que su completo desarrollo no podría ser objeto de una sola conferencia. Básteme, en consecuencia, abordarlo de manera bastante sintética.

Ha venido acentuándose cada vez más en estos últimos tiempos, la propaganda en favor del arte nacional. Es casi una moda hoy abogar por él, anteponiéndolo algunos críticos a toda otra forma de producción. Para ellos obra que no entre en el molde calificado de nacional, es obra extranjera y advenediza, indigna de buena acogida. Cuál será la indignación que produce a estos *leaders* del nacionalismo musical, la herejía que Gluck se atrevió a lanzar cuando dijo: “buscando ambos (él y Rousseau) una melodía noble, fácil y natural, y una declamación exacta de acuerdo con la prosodia de cada idioma y el carácter de cada pueblo, quizás hubiéramos podido lograr hacer desaparecer la ridícula distinción de las músicas nacionales”. Sin ir tan lejos, un moderno tratadista escribe: “Siendo como es el arte, el resultado de una aspiración hacia el ideal, es común a todos los hombres y, en principio, no conoce patria”.

A mi modo de ver, se establece muy comúnmente una confusión entre lo que es música nacional y música popular.

La primera es sin duda la que pertenece a un país determinado; la que es obra de los compositores nacidos allí. Así se dice: música alemana, francesa, etc. Puede afirmarse que no ha existido nación sin música: De modo que en todas hay, y ha habido, música nacional, buena o mala, interesante o no, según el genio y la maestría de los autores que la producen. El valor musical de un país es constantemente variable, como lo es su capacidad intelectual en cualquier ramo. Un día fue Italia el amo del mundo en achaques de arte; Alemania tuvo la supremacía musical en la época que va de Juan Sebastián Bach a Ricardo

³ Uribe Holguín Guillermo, Conferencia *Sobre la música colombiana* dictada en el Conservatorio el 3 de agosto de 1923, reproducida en una revista musical de la época.



Wagner; a Francia ha tocado en estos tiempos el título de honor en la producción sinfónica desde César Franck para acá.

En los primeros siglos del arte la nacionalidad es factor casi inapreciable. Me refiero a los más antiguos documentos musicales de que se dispone para el estudio, el canto gregoriano en primer lugar. El canto popular se distingue desde un principio por su ritmo más cadenciado, apropiado a la danza, pero tampoco reviste en aquellas épocas condiciones particulares según el país de origen. Y lo mismo ocurre más tarde con la polifonía. Llámese flamenca o francesa, italiana, española o alemana, el fondo y la forma son más o menos los mismos. Pero hay algo más curioso; los aires de danza, que originaron largo tiempo después la suite, y cuyos mismos nombres demuestran los distintos países de que provienen, son usados aquí y allá por compositores de diferentes nacionalidades. La música sigue teniendo el mismo carácter universal, aunque ciertas particularidades, más bien de raza, principian a acusarse más o menos definitivamente. Poco a poco van surgiendo las distintas formas de la música pura, derivadas las unas de las otras como las ramas de un mismo árbol. Ningún elemento netamente nacional puede distinguirse allí. Fuga, suite, sonata, concierto, son manifestaciones de un común esfuerzo hacia lo bello.

En el campo dramático-musical sucede algo análogo, hasta que Italia crea la ópera y la impone al mundo como la concibió. Son necesarios muchos años para que este género, netamente italiano, venga a transformarse revistiendo algunas veces caracteres propios de nacionalidad.

La crítica distingue generalmente tres grandes escuelas: la italiana, la alemana y la francesa, y varias otras secundarias.

Sin duda la italiana se caracteriza por su fluidez melódica; la alemana por su solidez y polifonismo; la francesa por su equilibrio y proporción. Pero cuántos elementos son comunes a todas las escuelas y qué arduo fuera fijar la marca, el sello que las separa! Un Bach transcribe los conciertos de Vivaldi, quien no faltaría los creyera de aquel. Un Lully da a la ópera francesa su ser definido. Un Gluck no se sabe por fin si es más italiano que alemán, o el más francés de todos los franceses. Todavía en los tiempos modernos podrá darse un alemán más alemán que el ruso Rubinstein, o el también ruso Tschaiowsky?



Ahora mismo, que el elemento nacional en arte parece haber ganado tanto terreno, no encontramos música española escrita por Rimsky Korsakow, ruso, por Debussy o Ravel, franceses? No se comprendería semejante cambio de sensibilidad en genios de esa talla, o esas sus obras a que hago referencia resultarían caricaturas, si fuese cierto que el artista no puede ser sino hijo exclusivo de su propio medio y escribir únicamente en su lengua materna. Podrían negarse el valor y la belleza de un paisaje oriental que fuese pintado por un artista del Norte? No escribieron d'Annunzio uno de sus mejores dramas, en francés, y Oscar Wilde su famosa Salomé en ,ese mismo idioma? El músico puede proceder de igual suerte, y así ha procedido. El mismo Beethoven echó mano de temas rusos, por ejemplo, en algunas de sus obras.

Con todo, hay un valor que es innegable: la tradición. Esta es una fuente seguramente benéfica para cualquier creador de obras de arte. En la tradición encuentra el genio su punto de partida, aunque los medios de que disponga al presente sean muy distintos, y aún contrarios en apariencia a los que iniciaron sus primeros precursores. En arte no hay tales revoluciones, sino una constante evolución en que vuelve lo que parecía abandonado, bajo forma nueva, a veces casi inconocible. La melodía de Pelleas es una descendiente directa de la gregoriana, del mismo modo que la gran variación moderna tiene un origen no menos antiguo, según lo ha demostrado claramente d'Indy.

La música popular

Estudemos ahora qué es la música popular.

Se denomina así la que es propia del pueblo; la que le es peculiar. Música casi siempre anónima, que brota no se sabe dónde y al punto es asimilada por la gran masa.

La música popular se distingue por cualquiera de sus elementos constitutivos, y aún por su misma instrumentación, pero particularmente por el ritmo y la melodía, porque la armonía es un elemento complejo, comúnmente inaccesible al que no es profesional. Empero, la misma armonía, y con más frecuencia las escalas, y modalidades, son en algunos casos característicos en esta música.



Todo pueblo ha tenido música popular. Importa ver hasta qué punto representa esa música un valor efectivo para el compositor consciente, valor aprovechable para la construcción de obras verdaderamente artísticas que puedan perdurar.

Si echamos una mirada al más remoto pasado de la Historia documentada de la música, fácil es notar cómo las canciones de la primera época sufren la influencia del canto sagrado, el cual a su turno viene a popularizarse, digamos, en los himnos y las secuencias. Y esta noble infiltración se hará notar más tarde en las formas polifónicas.

El elemento popular tomará más fuerza luego, introduciéndose en el arte sinfónico por medio de los aires de danza, precursores de nuestra música sinfónica. Véase la importancia de ese germen, que transformado por el genio de los grandes compositores, va pasando por las distintas formas, fecundizándolas. El arte del pueblo ha sido, pues, factor de innegable riqueza en la formación de las obras musicales.

Nuestro país posee una música nacional, puesto que aquí hay compositores. No es mi ánimo hacer un análisis de dicha música. Hagamos votos por que la juventud estudiosa y de real genio pronto ponga en alto el nombre del país en lo referente a la producción musical.

También tenemos música popular. Cuál es ella, de dónde proviene, y serán sus elementos orgánicos aprovechables por el artista creador?

Primeramente quiero descartar una vez por todas la peregrina hipótesis del origen indígena de esta música.

Sabido es que los pueblos de la más remota antigüedad tuvieron música. Egipcios, griegos, romanos, todos cantaron y todos tocaron instrumentos, como lo revela la Historia y los bajo-relieves de los monumentos. Natural es que los chibchas, como las demás tribus que poblaron el continente americano, poseyeran alguna forma de manifestación musical, por rudimentaria que fuera. Pero si nada puede afirmarse





de modo positivo respecto del arte musical de aquellos pueblos refinados de la antigüedad, porque no existe ningún documento sobre el cual se pueda fundar siquiera un concepto definitivo, qué decir de la música de nuestros aborígenes. Dónde hay un solo texto musical chibcha? Es infantil discutir el punto. La música chibcha, que probablemente fue más bien ruido que música, se perdió para siempre, como se perdieron las riquezas del templo de Sugamuxi. Singular fuera que a estas horas se viniera a descubrir el arte musical chibcha, cuando no se ha descubierto siquiera una sola pieza literaria de ese pueblo. La música floreció siempre en todas partes más tarde que las otras artes; los chibchas no dejaron otra manifestación de arte sino los tunjos rudimentales que todavía se suelen encontrar en los lugares que habitaron esos antiguos moradores del país.

De cuándo data entonces nuestra música popular? Indudablemente de los tiempos coloniales. Todos estos aires, que son casi en su totalidad de danza, son probablemente derivaciones y descomposiciones de aires españoles. Acaso algunos tengan un origen africano. En todo caso el valor melódico de estos aires es casi nulo; del armónico no hay ni qué hablar; su mérito reside en el ritmo.

Existe cierta variedad en nuestros aires populares. Conozco algunos cuyos ritmos de formación irregular, pudieran engendrar obras típicas por ese aspecto. Pero no se crea que todos los ritmos considerados como propiedad nuestra, lo sean en realidad. Dos de los tipos más conocidos, el pasillo y el bambuco, se encuentran en obras de compositores europeos de distintas épocas y países. Por ejemplo, el scherzo del cuarteto op. 59 número 2, de Beethoven, es un verdadero pasillo, que al escucharlo por primera vez un novicio, no vacilaría en atribuirlo a algún autor nacional. (*Ejecución*).

He aquí otro scherzo de cuarteto también: el del segundo para cuerdas, de Borodin, que se diría un bambuco. (*Ejecución*).

Y qué decir de la serenata de Mefistófeles, de la Condenación de Fausto, de Berlioz? (*Ejecución*).

Tenemos, pues, tres trozos de autores de distinta nacionalidad: uno alemán, otro ruso y el tercero francés, y de épocas distintas, que atentan contra la propiedad nacional de ritmos que generalmente consi-



deramos patentados por nosotros. Y no sería difícil encontrar otros ejemplos análogos.

Ahora bien, estas analogías no serían motivo suficiente para que se prescindiera del uso de un aire o ritmo popular. Aproveche a quien le plazca si de ellos puede sacar algún partido. No dan el pase quienes aquí preconizan a todo trance nuestra música nacional, nuestra música autóctona, según su nueva denominación, a cualquier danza, llámese *fox trot* o *two step*, *tango* o *habanera*? Para ellos lo esencial es que sea música fácil, trivial y de escritura rudimentaria. Hay como una guerra al arte serio, cobijando al que no lo es con el immaculado manto del patriotismo. Cómodo pero ingenuo proceder!

El más rico tesoro que conservan ciertos pueblos en cuanto a arte popular, es el repertorio de canciones. La canción, por su letra y por su música, revela el alma del pueblo. Es una verdadera flor del folklore nacional.

En dónde están nuestras canciones? En dónde esas melodías fáciles y sentidas que el niño aprende desde la cuna, y después en la escuela, a la par que el catecismo y la noción de patria? En dónde esas inspiraciones ingenuas, como los villancicos y redondillas, cobas y peteneras de los españoles; como los aires del *Jeu de Robin*, las canciones del *Roi Loys*, las *pastourelles*, todo ese repertorio de melodías francesas; como los *strambotti*, *mattinate*, *barcarolle* o *marinare* de los italianos; en fin, como esa gran variedad de cantos rusos: *protiajnaia*, *choravodnaia*, *svadebnaia*, etc ?

No solo en la memoria de los pueblos se conservan estas canciones, donde quiera que existe la tradición musical, sino también en recopilaciones y tratados impresos. *El Romancero* español fue editado en el siglo XVI. En las obras de Luis Milán, Espinal, Miguel de Fuenllana y otros tantos vihuelistas más, figuran esos cantos típicos. Y lo mismo ocurre con la canción popular en casi todos los pueblos europeos.

Aquí es poco o nada lo que poseemos en este ramo, y ello no es extraño. Un pueblo nuevo no puede tener tradición artística propia.

Ahora bien, la melodía proviene de la palabra. Fue casi su traducción a sonidos musicales cuando nació. El acento, su elemento primordial y



vivificador, es el remedo, remedo sublime, del acento del idioma. Es claro por consiguiente que la índole de la lengua debe forzosamente reflejarse en la melodía, y si españoles somos por el habla, españoles debemos ser por la índole de nuestra modelía.

Llegó aquí el punto culminante de esta mal hilvanada plática: nuestra tradición musical debemos buscarla en la madre patria. Allí está el tesoro que nos pertenece por herencia y que hay quienes se esfuerzan en buscarlo en el caos indígena. Allí está, como también la tradición de la lengua y de las artes plásticas.

En 1908 escribí desde París esta idea a mi bueno y nunca bien sentido amigo don Felipe Pedrell. En contestación me dijo: “sus proyectos me inspiran avasalladora simpatía, pues son sólidos, bien razonados y justos: la asimilación de nuestra tradición es salvadora para la América Latina, porque llevará la sangre y el genio de la raza española a la raza noble, agradecida y bendita”.

Para concluir quiero hacer una breve exposición respecto a los instrumentos que llamamos aquí nacionales.

El tiple es una degeneración de la guitarra, o sea una guitarra sin las cuerdas mi y la. La guitarra, como la vihuela, a su vez provienen del antiguo laud, y aquella fue importada por los moros a España.

Si la misma guitarra no ha logrado conservar puesto de honor en la ejecución de la música seria, y su uso, salvo raros casos, está restringido a acompañamientos de música popular, a quién, le podría ocurrir proponer el empleo del tiple en obras efectivamente artísticas?

Inclusive como instrumento de acompañamiento, el tiple es rudimentario y deficiente, y no puede siquiera llenar ese papel correctamente. En efecto, es impracticable sobre su diapason la armonía, sin pecar contra los más elementales principios de la realización de los acordes. Su acorde, o sean sus cuerdas al aire, produce los sonidos re, sol, si, mi. Para poder dar la función de tónica en do, por ejemplo, se hace la combinación de dedeo que produce mi, sol, do, mi, fatal realización, por estar la tercera del acorde, nota modal, duplicada, cosa reprobada como lo sabe el estudiante de armonía en su primera lección. La función de subdominante en ese tono tampoco es factible con la ver-



dadera fundamental, fa, sin que se produzcan las octavas consecutivas más horrendas; preciso es darla con una agregación de sexta. La función de dominante, por último, hay que tomarla siempre invertida. Y lo mismo acontece más o menos en los otros tonos, Si un acorde, como el de re, es de posible realización en buen orden, el inmediato ya no lo es.

La bandola es también una derivación de la guitarra, y como ésta existe en España y en Italia. Tiene la pretensión de ser instrumento melódico.

Buena melodía podrá producirse en un instrumento en que, para imitar la prolongación del sonido, hay que tremolarlo por medio de una pluma! La bandola es una mandolina afinada de diferente modo.

Sabido es el papel casi nulo de la mandolina en la buena música, exceptuados unos pocos trozos, como la serenata de don Juan.

De manera que, nuestros instrumentos nacionales, son de origen español, como lo son nuestros aires de danza en su mayor parte. Algún día, cuando la inmigración al país viniera a ser muy numerosa, poco a poco podría formarse aquí un arte popular propio, ecléctico por fuerza, como proveniente de la mezcla de sangres y razas distintas. Mas si no es deseable que sobreviniera con el andar de los tiempos, una corrupción de la bella lengua de Castilla, tampoco lo sería la corrupción de las formas populares del arte español.

Reconocida es la importancia de la idea en toda composición musical. La idea es el alma de la obra, su elemento primordial, y de ahí la larga y aún penosa elaboración de la misma en maestros tan sublimes como un Beethoven.

La idea no se adquiere. El estudio más asiduo y más concienzudo no la procura. Con ideas musicales se nace. Pero si es cierto que las ideas no se adquieren, el estudio sí las refina, y sin aquel las ideas son letra muerta.

Por otro lado el genio es una “larga paciencia”, y especialmente en este siglo en que vivimos, después de haberse escrito tantas bellas obras, quien intente producir con rapidez está expuesto seguramente a hacer obras sin interés ni originalidad.



El uso del tema ajeno, y más si se trata de uno popular, es innegablemente interesante, porque la obra en que se emplee tendrá cierto ambiente especial. Mas el artista al usar de ese producto ajeno debe sublimarlo y darle un ser que le permita tratarlo en forma artística y durable. Sin esto, el empleo del tema ajeno, lejos de ser meritorio, es prueba de deficiencia por parte del compositor.

Escribamos, pues, con temas propios o ajenos, música de carácter universal o nacional, pero música que tenga las condiciones por el arte requeridas. Como sabiamente lo enseña d'Indy, esas condiciones deben ser: el carácter de enseñanza de la obra de arte, su duración y, sobre todo, su sinceridad, todo ello proveniente de la conciencia artística del compositor. El arte es sensibilidad: la escuela ha sido tachada de fórmula y de convencionalismo. Pero no pretendamos libertarnos del estudio, apoyados en paradojas, o so pretexto del carácter popular o nacional de nuestras obras. Aún la misma música ligera, la destinada al baile o al café, puede, debe ser escrita con pulcritud, y para ello se impone el estudio, como se imponen la gramática y la ortografía para el buen uso de la lengua, aún en la redacción de algo sin pretensiones poéticas o literarias. El día que tenga Colombia una pléyade de compositores con instrucción sólida; el día que el genio musical colombiano tenga los positivos medios de manifestarse, ese día sí podremos ufanarnos de tener una música nacional de real valor, esté o no inspirada en los temas populares que podamos poseer.

Concierto musical en el Teatro Colón

Como argumento vivo en favor de la llamada música nacional, se ideó un espectáculo que hará época en los anales del Teatro de Colón, lugar, donde se verificó.

Aprovechando los organizadores del espectáculo en cuestión, la presencia de una bailarina extranjera que se encontraba en la ciudad, dispuesta naturalmente a ganar dinero en cualquier forma, se le comprometió a que tomara parte, creyéndose asegurado el éxito con las habilidades de la danzante.

Se trataba de una demostración del arte criollo, llevando a la escena algo como un ballet, a base de danzas y canciones, representativo de la leyenda chibcha del Bochica. Y fue aquello para hacer reír hasta al



más serio. Personajes grotescamente disfrazados, figurando al héroe de la leyenda y a una tal princesa, imaginada para hacer figurar a la bailarina; coros invisibles; el compositor de la música, de frac en el piano, sobre la escena, es decir, tomando parte en la acción; en el fondo un paisaje. La música consistió en una serie de bambucos y pasillos, ya cantados, ya danzados. Pero nada igual al desenlace, el momento dramático y emocionante de la leyenda, cuando Bochica rompe la roca y se desborda la catarata: se acercó el profeta al peñasco; lo golpeó, y qué se vió? La fotografía del salto de Tequendama, invertida, aguas arriba, lo cual causó doble espanto a los chibchas del escenario, del mismo modo que al público. En suma, certamen parecido no se ha registrado en la aldea más pobre del país.

Severa estuvo esta vez la prensa para calificar este positivo escándalo de pretendido arte, que puso en claro el poco celo oficial en relación con la categoría del Colón y la falta de carácter de la Dirección de este Teatro.

Parece que semejante fracaso hubiera debido poner punto final a la literatura en favor de la tal música nacional, pero no fue así: a raíz de esta despampanante aventura continuaron las letanías de alabanzas a ese supuesto arte, naturalmente combinadas con las de vituperios al Conservatorio y su Rector.

Por fin llegó un intervalo de descanso relativamente largo, para solaz de los abonados a los diarios, aburridos de tanta palabrería a través de mito tan falto de interés, y para tranquilidad de los músicos, quienes no tuvimos que seguir perdiendo el tiempo en contestar estulticies y probar verdades sabidas en todas partes.



Obra Musical de Guillermo Uribe Holguín

Trece obras sinfónicas, entre las cuales se destacan:

Sinfonía del terruño op. 15;
Bochica, poema sinfónico op. 73;

Tres ballets criollos op. 78;
Ceremonia Indígena (Himno a Zúa y danza ritual).

Tres conciertos: dos para violín y orquesta op. 64 y 79; y el concierto llamado *A la manera antigua*.

Veintitrés obras de música de cámara, entre las que se destacan seis cuartetos de cuerdas, op. 12, 19, 63, 86, 87 y 90;

Seis sonatas para violín y piano, op. 7, 16, 25, 39, 59 y 75;

Dos quintetos para piano y cuarteto de arcos, op. 31 y 66, un divertimiento para flauta, arpa, corno y cuarteto de cuerdas, op. 89.

Entre sus obras corales se cuentan dos canciones para coro mixto a capella: Canción de la Paz y Día de la siembra.

Dentro del panorama de su música religiosa se destacan su Réquiem para coro y orquesta, op. 17; Improperia para barítono y orquesta, op. 65 y una Misa para coro a capella de niños y voces de varones.