UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA OBRA *TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO* DEL COMPOSITOR BLAS EMILIO ATEHORTÚA. RECURSOS INTERPRETATIVOS Y TÉCNICOS.

VÍCTOR MANUEL SUÁREZ BURGOS

CÓDIGO: 20202098028

ÉNFASIS EN CLARINETE

MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: CREACIÓN, DIRECCIÓN O INTERPRETACIÓN

TUTOR FERNANDO RODRIGUEZ

BOGOTÁ D.C. 21 DE OCTUBRE DE 2024

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco a Dios por iluminarme en cada paso que doy para lograr cada uno de mis objetivos y proyectos en torno a mi formación y mi vida.

A la Universidad Distrital Francisco José de Caldas por proporcionarme un entorno académico muy enriquecedor, con excelentes profesores y recursos que me han permitido nutrir mi proceso de formación a lo largo de la carrera.

A mis padres por el apoyo incondicional, los cuales me han forjado para ser la persona que soy hoy en día, todos mis logros se los debo a ellos, sin su ayuda nada de esto sería posible. Gracias por motivarme siempre a lograr mis objetivos, por confiar en mí y permitirme desarrollar mi pasión por esta profesión.

Finalmente, pero no menos importante, a Nahomy Rodríguez, mi compañera, la persona que ha estado a mi lado en todo este proceso, su dedicación, esfuerzo, tiempo y paciencia fueron fundamentales en el desarrollo de este trabajo de grado. Gracias por impulsarme a ser mejor cada día y ser parte de mi vida.

RESUMEN

Este trabajo de grado presenta la vida y obra del compositor Blas Emilio Atehortúa Amaya como un reconocimiento a su trayectoria musical y su legado para el repertorio colombiano. En un primer momento se encuentra una breve reseña del compositor, que da cuenta de sus inicios, estudios, influencias y logros adquiridos a lo largo de su vida. Seguido a esto, se expone un catálogo de las obras que incluyen al clarinete como instrumento relevante en sus composiciones. La segunda parte del trabajo, se centra en la obra *Tres Piezas para Clarinete Solo,* relata los hechos que fueron claves al momento de su creación, y luego se expone un análisis de todos los elementos formales, estructurales y tímbricos. Finalmente, se desarrolla un material enfocado en pautas y recomendaciones para la interpretación de la obra, complementado de unos ejercicios que solventan los retos técnicos de la misma.

PALABRAS CLAVES

Blas Emilio Atehortúa, clarinete, *Tres Piezas para Clarinete Solo*

ABSTRACT

This thesis presents the life and work of composer Blas Emilio Atehortúa Amaya as a tribute to his musical career and legacy in Colombian repertoire. Firstly, it provides a brief overview of the composer's life, exploring his early beginnings, studies, influences, and ultimately his achievements. This is followed closely by a catalog of his most prominent works, where the clarinet features as a relevant instrument in the composition. Later, the thesis shifts its focus to the musical piece "Tres Piezas para Clarinete Solo" (Three pieces for solo clarinet). It evaluates key events surrounding its creation and conducts an in-depth analysis encompassing its formal, structural, and timbral elements. To sum up, the thesis provides practical guidelines and recommendations to interpret the piece and delivers exercises to address the technical challenges.

KEY WORDS

Blas Emilio Atehortúa, clarinet, *Three Pieces for Solo Clarinet*

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN **1**

CAPÍTULO I. BLAS EMILIO ATEHORTÚA: VIDA, INFLUENCIA Y OBRA. **7**

BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA 7

TENDENCIAS COMPOSITIVAS EUROPEAS Y LATINOAMERICANAS DEL SIGLO XX Y SU INFLUENCIA EN LA OBRA DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA 8

2.1 Contextualización de las corrientes estilísticas europeas en el siglo XX 8
2.2 Panorama musical en América Latina durante el siglo XX 9
2.3 Influencias en las composiciones de Blas Emilio Atehortúa 9

OBRA DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA 10

3.1 Premios de composición 10
3.2 Reconocimientos 11
3.3 Obras con clarinete 11

CAPÍTULO II. APROXIMACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO OP. 165, No. 1 DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA. APORTES PARA EL ESTUDIO DE LA OBRA. **13**

APROXIMACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO 13

1.1 Aproximación a la obra Tres piezas para clarinete solo Op. 165, No. 1 13
1.2 Elementos musicales fundamentales y estructurales de la obra 13

APORTES PARA EL ESTUDIO DE LA OBRA 27

2.1 Propuesta interpretativa 27
2.2 Ejercicios técnicos 35

CONCLUSIONES **41**

BIBLIOGRAFÍA **43**

ANEXOS **45**

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 **15**

Figura 2 **16**

Figura 3 **16**

Figura 4 **17**

Figura 5 **18**

Figura 6 **19**

Figura 7 **20**

Figura 8 **20**

Figura 9 **21**

Figura 10 **22**

Figura 11 **23**

Figura 12 **24**

Figura 13 **25**

Figura 14 **25**

Figura 15 **25**

Figura 16 **26**

Figura 17 **26**

Figura 18 **27**

Figura 19 **28**

Figura 20 **28**

Figura 21 **28**

Figura 22 **29**

Figura 23 **29**

Figura 24 **30**

Figura 25 **31**

Figura 26 **31**

Figura 27 **31**

Figura 28 **32**

Figura 29 **32**

Figura 30 **33**

Figura 31 **33**

Figura 32 **33**

Figura 33 **34**

Figura 34 **34**

Figura 35 **34**

Figura 36 **35**

Figura 37 **35**

Figura 38 **36**

Figura 39 **36**

Figura 40 **37**

Figura 41 **37**

Figura 42 **38**

Figura 43 **39**

Figura 44 **39**

Figura 45 **40**

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 **14**

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de grado se presenta en la modalidad Creación, Dirección o Interpretación. En el documento escrito se realiza una contextualización sobre la vida y obra del compositor Blas Emilio Atehortúa, se muestran algunas de las influencias que aportaron en la construcción de su estilo compositivo y los premios y reconocimientos que recibió a lo largo de su carrera musical. Se realiza un análisis detallado de la obra *Tres piezas para clarinete solo Op. 165, No. 1* para, posteriormente, ofrecer sugerencias técnicas e interpretativas que dan solución a algunos de los retos que se pueden presentar al interpretar la obra: la musicalidad, la flexibilidad para los intervalos, la afinación, el manejo del aire y las articulaciones. Para finalizar, por medio de un concierto y como producto central de este trabajo de grado, se presenta la interpretación de la obra, dando así un panorama práctico de todos los elementos expuestos en este documento.

Antecedentes

Desde muy pequeño sentí una gran pasión por la música, comencé interpretando la flauta dulce en mi colegio y, a medida que pasaba el tiempo, me daba cuenta de que tenía aptitudes para interpretar este instrumento. Después de un tiempo pasé a integrar la Banda Sinfónica, en la cual justamente se necesitaban instrumentistas de viento, en ese momento me decidí por tocar el clarinete, con el que podía interpretar distintas obras de la región andina y repertorio universal. A lo largo de este camino he tenido la oportunidad de explorar distintos géneros musicales y obras de gran nivel técnico, las cuales me han ayudado a fortalecer mis capacidades interpretativas y mi conocimiento sobre la función del clarinete en distintas agrupaciones. Este trabajo de grado se desarrolla debido a una gran admiración por el compositor Blas Emilio Atehortúa, quien ha creado una gran variedad de repertorio colombiano.

Mi formación musical comenzó en el año 2013 en la Banda Sinfónica del Colegio Salesiano Maldonado de Tunja, donde surgió mi interés por la práctica y la ejecución del repertorio tradicional colombiano en dicho formato. Dos años después integré la Banda Sinfónica de Tunja, la cual reunía elementos de repertorio tradicional junto con repertorio universal. En el año 2018 conformé la Banda Sinfónica del Municipio de Paipa, dirigida por el maestro Cristian Camilo Malagón, donde tuve la oportunidad de representar al departamento y al país en diferentes concursos nacionales e internacionales, logrando el primer puesto en el Concurso de Bandas de Valencia España en el año 2019 y el Concurso Nacional de Bandas de Paipa 2020. Debido a esta experiencia en distintas agrupaciones, ha surgido en mí un gran interés por la interpretación y el análisis de las composiciones nacionales aplicadas en el clarinete, de esta manera, este trabajo de grado busca dar a conocer dicho repertorio y analizar su riqueza musical.

Justificación

Desde que comencé mis estudios en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, surgió en mí un gran interés por el estudio, el análisis y la interpretación del repertorio colombiano para clarinete. En este caso específico, el análisis del repertorio del compositor Blas Emilio Atehortúa, quien reúne en sus composiciones elementos de atonalidad, dodecafonismo y algunas expresiones contemporáneas, mezcladas con géneros de diversas tradicionales musicales de Colombia.

Dichas obras proporcionan muy buenas herramientas para clarinetistas que, como yo, estén interesados en la interpretación de repertorio colombiano con la aplicación de técnicas modernas. Este trabajo de grado no solo presenta una contribución personal al estudio del repertorio para clarinete en Colombia, sino también ayuda a comprender las nuevas herramientas compositivas utilizadas por compositores contemporáneos; estudiando estos recursos compositivos busco incorporar herramientas no solo para la interpretación, si no para la creación futura de este tipo de repertorio.

La realización de este trabajo de grado tiene como objetivo dar a conocer las nuevas técnicas compositivas utilizadas por algunos compositores colombianos, particularmente, el compositor Blas Emilio Atehortúa. Dicho esto, este trabajo reúne una cantidad importante de elementos que facilitan la comprensión interpretativa y técnica de la obra estudiada. Este repertorio puede ser de gran utilidad para cualquier clarinetista interesado en desarrollar o mejorar sus habilidades en el instrumento, pero es necesario tener un conocimiento previo que abarque ampliamente aspectos interpretativos, rítmicos, auditivos y del instrumento en general. También puede ser de utilidad para compositores y estudiantes de composición enfocados en la creación de música atonal y dodecafónica, dado que, este trabajo puede inspirarlos a explorar nuevas ideas y estilos. Los músicos, en general, interesados en el análisis de obras contemporáneas pueden conocer aquí las técnicas y lenguajes musicales que empleó Blas Emilio Atehortúa.

Este proyecto hace parte de la línea de investigación estética y teorías del Arte de la Facultad de Artes ASAB, debido a que, por medio del análisis de la obra Tres Piezas para Clarinete Solo del Compositor Blas Emilio Atehortúa, se evidencia la evolución y transformación de las músicas tradicionales en las composiciones actuales, mostrando así el uso de técnicas en el instrumento y las particularidades al momento de su interpretación. Este proyecto también se encuentra dentro de la línea de Agentes culturales, políticas e internacionales del Proyecto Curricular de Artes Musicales, debido al desarrollo como intérprete a partir de: análisis de la obra, el cual proporciona elementos para enriquecer la exploración de técnicas en el instrumento, realización del concierto, montaje y puesta en escena. De igual forma, destaca la creación de la obra y hace posible su difusión.

PREGUNTAS PROBLEMA

1. ¿Quién fue Blas Emilio Atehortúa y qué corrientes influyeron en la composición de sus obras?
2. ¿Cuáles son los elementos musicales y técnicos de la obra *Tres piezas para clarinete solo* del compositor Blas Emilio Atehortúa?

OBJETIVO GENERAL

Realizar una contextualización de la vida, influencia y obra de Blas Emilio Atehortúa por medio de una revisión bibliográfica, y analizar la obra *Tres Piezas Para Clarinete Solo* identificando retos interpretativos y técnicos, para proporcionar herramientas y estrategias que faciliten la ejecución de la obra.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Realizar una reseña biográfica del compositor Blas Emilio Atehortúa y su obra.
2. Mencionar las influencias de las músicas europeas y latinoamericanas que se encuentran en las composiciones de Blas Emilio Atehortúa.
3. Realizar el análisis de la obra *Tres Piezas para Clarinete Solo*, del compositor Blas Emilio Atehortúa.
4. Aplicar los elementos extraídos del análisis y brindar un aporte interpretativo y pedagógico con relación a la obra *Tres Piezas para Clarinete Solo*, del compositor Blas Emilio Atehortúa.

DOCUMENTOS QUE APOYAN EL TRABAJO DE GRADO

El trabajo de grado *Juan Diego Gómez Correa vida y obra. Catálogo musical y análisis para la interpretación de HUMANUM* (Contreras y Varón, 2021) es un documento que está dividido en tres capítulos. El primero realiza una investigación sobre la vida y obra del compositor colombiano Juan Diego Gómez Correa, a partir de una entrevista al compositor. El segundo capítulo abarca una clasificación de su producción musical mediante un catálogo donde se describe el año de composición, el formato instrumental y la duración de cada una de las composiciones. El último capítulo presenta un análisis de la obra *Humanum* enfocado en la textura, tímbrica, tratamientos melódicos y estructuras formales, este análisis sirve para tomar las decisiones sobre su posterior interpretación. La obra *Humanum* fue creada en el año 2020 por el compositor Juan Diego Gómez específicamente para el desarrollo de este trabajo de grado.

La página web *Cecília Serra Bargallo* (S.F) corresponde al blog de la clarinetista, compositora y directora Cecília Serra Bargallo. Allí se localiza información sobre su biografía, proyectos multimedia, investigaciones y métodos de enseñanza con respecto al clarinete basados en técnicas para el manejo del aire y la proyección del sonido. En esta página se encuentra el escrito realizado por la misma autora "3 Cosas sobre la Respiración que me Hubiera Gustado Saber Durante mis Estudios en el Conservatorio" (2023), donde plantea algunos aspectos importantes para tener en cuenta al momento de ejecutar el instrumento. El primero de ellos es mostrar la respiración como una variable que se adapta según el estado anímico y corporal del intérprete. El segundo abarca la interacción entre el aire y el sonido mediante una exploración del soplo, trabajando conceptos de canalización, control, rapidez y fuerza. El tercero trabaja aspectos del uso adecuado del aparato respiratorio, colocando como ejemplo las técnicas corporales Alexander, el yoga y el pilates.

El maestro Mauricio Murcia Bedoya publicó en el año 2010 el álbum *Mauro's Latin,* el cual contiene gran parte de sus composiciones para dúos, tríos y cuartetos de clarinete, este se encuentra disponible en el canal oficial de YouTube del compositor con el nombre de *Saturday Latin Jazz, para dueto de Clarinetes, Mauricio Murcia*. Este álbum se compone de trece obras en las cuales se evidencia el uso de distintos géneros tradicionales colombianos. Entre estas composiciones encontramos la obra *Saturday* escrita en género de latin jazz para dúo de clarinetes, con una duración aproximada de 2:15. Comienza con una improvisación que se desarrolla a partir de un acompañamiento que se conserva sin variación durante la primera parte de la obra. El compositor hace uso de adornos y arpegios en las melodías principales de la obra, realiza un corte que da paso al desarrollo del acompañamiento, creando polifonías sincopadas de

modo que la melodía principal se distribuye en los dos clarinetes. Para finalizar, hace uso de un ritmo que asemeja un mambo de salsa usualmente interpretado por el piano.

En el trabajo de grado *Repertorio para apoyar la enseñanza y aprendizaje de la técnica del clarinete basado en cuatro obras latinoamericanas para el instrumento* (Alzate, 2018), el autor comienza con una introducción acerca de la historia, las partes y las técnicas del clarinete. Posteriormente, selecciona cuatro obras de compositores latinoamericanos y, por medio de la documentación de procesos con estudiantes, el análisis y la contextualización de las obras y los compositores, describe las herramientas técnicas que posee cada una de ellas. Entre estos elementos técnicos, Alzate estudia el manejo de la respiración, las posibles digitaciones para mejor la afinación, brinda ejemplos de articulaciones y reflexiona sobre la versatilidad en el registro. Este trabajo de grado sirve como guía para conocer algunas de las composiciones del repertorio para clarinete y las posibilidades de interpretación que resultan gracias al análisis.

En el trabajo de grado *Análisis interpretativo del trío Op. 220 para clarinete, violín y piano de Blas Emilio Atehortúa* (Salazar, 2022), la autora realiza una investigación sobre la obra para posteriormente analizarla y sugerir una posible interpretación. De igual forma, anexa la transcripción del manuscrito para facilitar la lectura del instrumentista. En primer lugar, profundiza en el contexto histórico del compositor y la obra, luego de esto lleva a cabo el análisis musical, en donde se abordarán temas sobre la forma, la armonía y los motivos musicales representativos. Divide el análisis en los tres movimientos para dar una descripción general de cada uno de ellos y buscar los materiales y roles principales de cada instrumento. Este trabajo de grado sirve como guía para conocer la historia del compositor, algunas de sus composiciones y una posible interpretación con base en el análisis.

En el trabajo de grado *El saxofón en tres obras de Blas Emilio Atehortúa: Descripción analítica, recursos técnicos y sugerencias para la interpretación* (Paz, 2020), el autor realiza una investigación y análisis en donde expone los procesos compositivos de tres obras de Blas Emilio Atehortúa, en las cuales se incluyó el saxofón: *Dúo Concertante para saxofón y piano Op. 151-1, Música de cámara para cinco instrumentos Op. 13 y Pieza breve para vientos y percusión.* Además de esto, Paz propone diferentes sugerencias para posteriores interpretaciones y realiza una entrevista al compositor, con el fin de comparar los datos obtenidos en el análisis y conocer los recursos técnicos usados en el momento de componer la obra. Este trabajo recopila información muy útil para instrumentistas que quieran conocer y ejecutar el extenso catálogo de obras de Blas Emilio Atehortúa. De igual forma, da a conocer a uno de los compositores colombianos más destacados de su época.

El medio de comunicación musical *Concertante* realizó una entrevista en el año 2020 al compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa, que se encuentra disponible en el canal oficial de YouTube de este medio, con el nombre *Entrevista a Blas Emilio Atehortúa*. En este diálogo el compositor habla de una de sus obras para cuarteto de cuerdas y orquesta sinfónica, dedicada y estrenada por el cuarteto Q-Arte y la Fusión Filarmónica Juvenil en octubre del 2018. Esta obra, dentro del catálogo del compositor es el cuarteto número siete; Atehortúa menciona que es una obra moderna que expresa diferentes técnicas compositivas, las cuales rompen con el dodecafonismo para pasar al politonalismo. La obra corresponde

a un periodo musical que mezcla el neoclasicismo con el sincretismo. El compositor reúne elementos extranjeros y colombianos en esta pieza, señala que el *scherzo* del segundo movimiento es un bambuco en el que se implementan las técnicas compositivas mencionadas. Esta obra hace parte del último ciclo de composiciones de Blas Emilio Atehortúa.

En la página web *Banco de la República de Colombia* se encuentra la sección "La Enciclopedia", la cual contiene gran información del patrimonio cultural colombiano. Entre estas publicaciones se localiza al compositor Blas Emilio Atehortúa, exponiendo su vida y obra, y su catálogo de composiciones. En este catálogo se ofrece una recopilación de 347 registros, los cuales contienen operas, música incidental, música electrónica, música vocal, coral y orquestal, música de cámara, música para banda sinfónica, dúos, tríos, orquesta de cuerdas y música para instrumentos solitas. Entre las obras con mayor participación de clarinete se encuentran: el *Concierto para clarinete y orquesta No. 1, Op. 161, Concierto para clarinete y orquesta No. 2, Op. 201, Concierto para dos clarinetes y orquesta, Op. 224, Sonata para clarinete y piano, Op. 214 y Tres piezas para clarinete solo, Op. 165/1.* Este catálogo es de gran utilidad al momento de realizar un análisis de las obras, debido a que ayuda a identificar los aspectos técnicos que utiliza el compositor para el clarinete y también las características estilísticas que tienen en común las composiciones.

En el trabajo de grado *Sonata para clarinete y piano Op. 214 de Blas Emilio Atehortúa, una mirada de la academia a la música colombiana,* Quilaguy realiza un análisis armónico, melódico y rítmico de la obra. Tiene como objetivo identificar los pasajes con mayor dificultad técnica, determinar similitudes entre dichos pasajes, explorar metodologías interpretativas técnicas que aporten a la ejecución, proponer diferentes posiciones de llaves en el clarinete, y aportar el análisis a la documentación existente de obras de compositores colombianos. Como primera medida realiza una breve reseña del compositor, exponiendo las principales obras en las cuales incluye al clarinete como protagonista. Posteriormente divide los cuatro movimientos de la obra para realizar un análisis detallado, expresado a partir de la forma y la duración de cada sección.

En el documento *BLAS EMILIO ATEHORTÚA: ALUSIÓN A LO POSIBLE* (Valbuena, 1997) se encuentra información relacionada con la vida y obra del compositor, sobre sus inicios, sus raíces y su familia. Posteriormente habla sobre sus estudios en Medellín, que antecedieron a su pregrado en la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá, y en Buenos Aires en el instituto Torcuato Di Tella. El texto continúa mencionando a los profesores más influyentes que lo llevaron a convertirse en uno de los compositores colombianos más destacados de los últimos tiempos, como lo fueron los maestros Olav Roots y Alberto Ginastera. La autora habla de sus obras las cuales fueron casi desconocidas en Colombia, debido al poco reconocimiento que en este entonces tenían sus obras en Colombia y que si lograban una gran acogida en diferentes países. Este documento es de utilidad para este trabajo de grado al ser un registro histórico del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa Amaya, el cual está fundamentado en una investigación.

METODOLOGÍA

Este trabajo tiene una metodología de enfoque cualitativo; con un fundamento importante en la consulta biográfica y bibliográfica, dado que se busca hacer una revisión detallada y una indagación sobre el compositor Blas Emilio Atehortúa y su obra *Tres Piezas para Clarinete Solo Op. 165, No. 1*. Tiene un carácter descriptivo y analítico, puesto que se describe la vida y la obra del compositor, el catálogo de sus obras en la que incluye al clarinete, y se analiza los aspectos tímbricos, formales y estructurales de la obra. A partir del análisis, se realiza una búsqueda de los estilos compositivos que se encuentran en la obra, como es el uso de la atonalidad y el dodecafonismo. De igual manera, tiene un carácter explicativo, dado que se proponen y especifican herramientas interpretativas y técnicas que ayudan al instrumentista al momento de abordar la obra.

Lista de actividades

- Consulta bibliográfica de documentos que hablen sobre la vida y obra de Blas Emilio Atehortúa; consulta de entrevistas realizadas al compositor, indagando sobre su trayectoria musical y sus composiciones.
- Realización de una reseña biográfica del compositor y de las influencias que aportaron a sus obras.
- Análisis de la obra *Tres Piezas para Clarinete Solo* de Blas Emilio Atehortúa, para tener claridad sobre los materiales melódicos, rítmicos, tímbricos; evidenciando los materiales usados por compositores contemporáneos.
- Descripción de recursos interpretativos y técnicos que faciliten la ejecución de la obra (fraseo, flexibilidad, manejo del aire, articulaciones, etc.).
- Construcción de ejercicios técnicos para solventar los retos que se exponen en la obra.
- Realización de un concierto interpretando la obra *Tres Piezas para Clarinete Solo.*

CAPÍTULO I. BLAS EMILIO ATEHORTÚA: VIDA, INFLUENCIA Y OBRA.

BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA

Blas Emilio Atehortúa Amaya nació el 22 de octubre de 1943 en la vereda El Plan, ubicada en el corregimiento de Santa Elena en la ciudad de Medellín - Antioquia; y falleció el 5 de enero de 2020 en la ciudad de Bucaramanga por insuficiencia cardíaca. A pesar de haber nacido en Colombia, es hebreo hispano árabe, ya que su madre, Miriam, era española de origen judío. En 1943, su madre llegó al país interesada en investigar plantas medicinales americanas y una mañana, pese a que tenía ocho meses de embarazo, decidió salir de expedición. Lastimosamente "rodó por un barranco, y dio a luz a su primogénito" (Valbuena, 1997, p. 3), cuando lograron auxiliarla, el recién nacido no respiraba. La mujer fue enviada a Medellín, pero su hijo estuvo en la casa de Gabriela Amaya, quien fue su madre adoptiva luego de revivirlo arropándolo en cobijas y manzanilla. Miriam volvió a España convencida de que su hijo estaba muerto, sin embargo, 8 años después la historia salió a la luz, y aunque Atehortúa no abandonó su hogar adoptivo, su madre biológica apoyó su deseo de ser músico (p. 4).

Es considerado uno de los compositores colombianos más destacados del siglo XX, tanto en América Latina como en Estados Unidos. Fue compositor, director de orquesta y profesor universitario; compuso obras para distintos formatos instrumentales, fue miembro directivo de la Orquesta Sinfónica de Colombia (OSC) y de la Orquesta Filarmónica de Bogotá (OFB), director del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, profesor del Conservatorio de Música Simón Bolívar y director de la Cátedra Latinoamericana de Composición del Sistema Nacional de Orquestas en Venezuela (p. 6).

Gracias al apoyo de su madre biológica, inició sus estudios musicales con tan solo 9 años, recibió clases particulares de teoría y solfeo con Ruth Muñoz, violín, viola y armonía con Bohuslav Harvánek, y composición con el sacerdote Andrés Rosa (p. 6). Posteriormente, continuó sus estudios con Harvánek y Joseph Matza quien lo impulsó para estudiar composición en la ciudad de Bogotá. En el año 1959 ingresó al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, donde estudió composición, instrumentación para banda, dirección de orquesta y coro, armonía y contrapunto e historia de la música con los maestros Fabio González Zuleta, José Rozo Contreras, Antonio Benavides, Andrés Pardo Tovar y Olav Roots. Este último destacó como uno de los maestros más influyentes para el compositor, pues le ayudó a entender aspectos de estética como tendencias armónicas y técnicas (p. 13).

Se graduó en el año 1962, y posteriormente, gracias una beca proporcionada por el maestro Guillermo Espinosa, ingresó al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en Argentina. Fue en este lugar donde se especializó en la composición de música contemporánea, tomando clases con los maestros Aaron Copland, Luigi Dallapiccola, Oliver Messiaen, Iannis Xenakis, Gerardo Gandini, entre otros. Con ellos aprendió sobre música electroacústica, técnicas seriales, historia y estética musical del siglo XX, principios de orquestación y teorías de ritmo. Durante ese tiempo Alberto Ginastera influyó en su técnica de composición y orquestación, pues expandió sus límites compositivos ayudándolo a dejar atrás la tradición nacional neoclásica (p. 13).

En 1965 viajó a Estados Unidos para estudiar en el Proyecto de Jóvenes Artistas del Institute of International Education (IEE), estudió composición con Aaron Copland y realizó una serie de conferencias en la Tulane University e Indiana University. Al siguiente año regresó al CLAEM con una beca de la Organización de Estados Americanos (OEA) donde fue admitido como estudiante en 1967-1968. Participó como director y compositor en el V Festival de Música Contemporánea y estrenó obras de cámara en Buenos Aires entre 1963-1967. Fue invitado para el II Festival Panamericano de Música en México para el año 1963, el I Festival de Música de las Américas en Río de Janeiro en 1969, el II Festival de Música de Guanabara en 1970 y el III Festival de Música de América y España en ese mismo año. La OEA le ofreció tres comisiones en 1968, 1971 y 1987 para el Festival Interamericano de Música donde participó como director invitado en la cuarta y quinta versión del festival. (La Red Cultural del Banco de la República, 2022)

TENDENCIAS COMPOSITIVAS EUROPEAS Y LATINOAMERICANAS DEL SIGLO XX Y SU INFLUENCIA EN LA OBRA DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA

2.1 Contextualización de las corrientes estilísticas europeas en el siglo XX

Principalmente en Europa se comenzaron a evidenciar nuevas tendencias compositivas que se alejaban del uso convencional de la armonía clásica, ampliando de esta forma las posibilidades creativas y dando paso a diferentes expresiones artísticas. Richard Wagner utilizaba en sus óperas progresiones armónicas llenas de cromatismos y tensiones, contrario a la armonía tonal tradicional. Claude Debussy se alejó del sistema tonal haciendo uso de la escala por tonos enteros (hexatónica) y la escala pentatónica, siendo así uno de los mayores exponentes de la música impresionista. (*El siglo veinte y la música contemporánea. La proyección de la música colombiana: Blas Emilio Atehortúa*, Friedmann, p. 3)

Por otro lado, Schönberg en Viena hizo uso del dodecafonismo, el cual parte de la creación de diferentes series que contienen las doce notas de la escala cromática, cuyo orden está determinado por el compositor. Estas secuencias tienen una regla: al momento de usar una nota, esta no podrá repetirse hasta que las otras once sean usadas, esto cerrará la serie y podrá volver a aparecer. De esta forma, todas las notas tienen la misma importancia, eliminando así la posibilidad de centro tonal (p.3)

Durante la primera mitad del siglo XX en Francia se conformó “El Grupo de Los Seis”, un grupo de compositores que estaban en contra del impresionismo y se inspiraban en el jazz latinoamericano, que estaba ganando popularidad en Europa en ese momento. Este grupo estaba constituido por Louis Duray, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Georges Auric y Francis Poulenc (p. 3)

Estas nuevas corrientes dejaron de lado el uso tonal para dar paso a nuevas técnicas compositivas como el dodecafonismo. Otras técnicas como la superposición de tonalidades fueron usadas por los compositores neoclásicos como es el caso de Stravinsky, por otra parte, Béla Bartók hizo uso de escalas modales con influencias tradicionales eslavas dentro de sus composiciones (p. 3).

2.2 Panorama musical en América Latina durante el siglo XX

Las corrientes europeas se difundieron por todo el mundo, fue así como posteriormente las apropiaron los compositores latinoamericanos que mantenían una autenticidad basada en su identidad, pero mezclaban estas nuevas técnicas en sus obras. Heitor Villa-Lobos logró difundir la música brasileña por todo el mundo, esto con ayuda del estado, quien propendía por la música tradicional a través de la creación de instituciones para la formación musical (p. 4). Todo este movimiento despertó el interés en distintos intérpretes internacionales los cuales viajaban a Brasil atraídos por su música tradicional. Sus obras *Ocho Bachianas Brasileiras* están escritas con elementos nacionalistas y modernos, por ejemplo, la *Bachiana N°2* integra diferentes sonoridades como el ruido y las maquinas que son imitadas por la orquesta convencional. (p. 5)

Mientras tanto, en México, Carlos Chávez usaba en sus composiciones elementos tradicionales mestizos, y de géneros populares y urbanos. Quiso incorporar el folclor indígena a partir de fórmulas melódicas basadas en escalas modales, pentatónicas y diatónicas, así como de patrones rítmicos que incluían cambios de tempo, sincopas, y métricas irregulares. Adicionalmente, implementó instrumentos precolombinos para reflejar la sonoridad autóctona. (p. 5 y 6)

El panorama musical argentino se remonta al siglo XIX el cual se concentró en Buenos Aires con la frecuente presencia de la música patriótica, así mismo se fundaron diferentes instituciones y asociaciones musicales. Alberto Ginastera usa la corriente nacionalista en algunas de sus primeras obras como las *Danzas Argentinas* y el *Ballet Panambí*. En la obra *Obertura para el Fausto Criollo* incorpora elementos melódicos y ritmos del folclor argentino, se ven evidenciados con los ritmos usados en la *zamba* y su armonía característica (p. 8 y 9). En su segundo periodo compositivo incorpora en sus obras, incluyendo sus óperas, la atonalidad, el dodecafonismo, las técnicas seriales y aleatorias, combinando elementos musicales de vanguardia, como es el caso de la obra *Turbae ad Passioem Gregoriana,* donde usa técnicas barrocas haciendo una referencia a Bach (p. 10)

2.3 Influencias en las composiciones de Blas Emilio Atehortúa

Blas Emilio Atehortúa no fue ajeno a las corrientes estilísticas contemporáneas que surgieron en el siglo XX, muchas de ellas ayudaron a definir su estilo compositivo. Sus composiciones tienen una gran influencia del compositor húngaro Béla Bartók, evidenciado en su interés por los instrumentos de percusión. Esto se puede observar en algunas de sus composiciones como *Música para piano, percusión y celesta* y el *Concierto para timbales y orquesta de cuerdas Opus 12*. Algunas de las obras de Atehortúa también tienen influencias barrocas como el *Soggeto da Vivaldi Opus 71*, la *Fantasía Concertante para piano y orquesta de cuerdas Opus 103*, el *Homenaje a Frescobaldi Opus 128*. En reconocimiento a su legado, el gobierno húngaro condecoró a Blas Emilio en el centenario del aniversario de Bartók, lo que inspiró a la creación de la obra *Música D'Orquesta per-Bela Bartok Opus 135* estrenada en 1985 por la Orquesta Sinfónica de Colombia (p. 12).

Blas Emilio Atehortúa a pesar de no pertenecer al periodo neoclásico deja ver en sus composiciones el neoclasicismo tradicional, el cual se destaca por conservar los ideales del clasicismo para crear un nuevo estilo manteniendo las características armónicas, melódicas y rítmicas, evitando la expresión emocional del romanticismo. Incursiona por otro lado, en la música dodecafónica, música electrónica, música aleatoria y demás corrientes contemporáneas. En sus composiciones usa distintos timbres para los formatos de música sinfónica y coral, un ejemplo es el ya mencionado anteriormente *Concierto para timbales y orquesta de cuerda Opus 12* o el *Divertimento concertante para mandolina y orquesta Opus 158*; estos dos resaltan la exploración tímbrica de cada instrumento (p. 13)

Su interés por la espacialidad, que se determina por la ubicación y el movimiento de las fuentes sonoras, se ve reflejado en muchas de sus obras, en ellas, contrasta diferentes grupos de instrumentos y emplea técnicas contrapuntísticas que producen diferentes texturas. Un claro ejemplo es su *Fantasía-Cantata Opus 183*, con una instrumentación poco convencional: mezzo soprano y tenor solista, narrador, coro mixto y orquesta de vientos y percusión. En esta obra, Atehortúa realiza contrapuntos ritmo-melódicos entre la orquesta y la percusión, mientras que las voces y el narrador intervienen de manera simultánea. La combinación de los distintos timbres que se producen en paralelo genera en el oyente una experiencia auditiva única, determinada por la distribución espacial de los intérpretes.

Otro aspecto importante es su interés por el judaísmo, evidenciado en la creación de distintas obras para ejecución vocal. Una de estas es la obra *Kadish* con una instrumentación para coro de hombres, orquesta de cuerdas, bronces, arpa y timbales, con la cual ganó el Primer Premio de Composición de Colcultura en 1981 (p. 14).

Las corrientes estilísticas y compositivas del siglo XX influenciaron en gran medida a diferentes compositores de la época. Entre ellos se encuentra Blas Emilio Atehortúa, quién se nutrió de diferentes maestros e instituciones donde realizó su formación musical. En sus obras están presentes diferentes técnicas extranjeras, al igual que recursos compositivos que evocan raíces latinas.

> "Eso es lo que busco también en la composición, mostrar mi tarjeta de ser latino."
> Blas Emilio Atehortúa. (Banrepcultural, 2015)

OBRA DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA

La obra de Blas Emilio Atehortúa es prueba de la destacada trayectoria que tuvo como compositor colombiano. A lo largo de su carrera recibió numerosos premios y distinciones de composición que se presentan a continuación, así como una selección de las obras más relevantes que incluyen al clarinete.

3.1 Premios de composición

- **1964**: Concurso de composición del Festival de Arte de Cali, primer puesto por Tripartita, Op. 25
- **1971**: Premio nacional de composición de Colcultura, primer puesto por Apu Inka Atahualpaman, Op. 50.
- **1979**: Premio nacional de composición de Colcultura, primer puesto por Tiempo-Americandina, Op. 69.

- **1979**: Primer concurso internacional de composición para cuarteto de cuerda. Agrupación Beethoven y Goethe Institut (Santiago de Chile), por Cuarteto de cuerdas No. 4, Op. 87.
- **1981**: Premio nacional de composición de Colcultura, primer puesto por Kadish, Op. 107.
- **1989**: Premio India Catalina a mejor música de serie de televisión, por Los pecados de Inés de Hinojosa.
- **1991**: Tercer concurso internacional de la Joven Orquesta Nacional de España, primer puesto por Cristóforo Colombo, Op. 167.
- **1998**: Premio nacional de música en composición del Ministerio de Cultura, por Impromptu para banda, Op. 199.

3.2 Reconocimientos

- **1982**: Cruz oficial de la Orden del Mérito Civil del Rey Juan Carlos de España. Embajada de España en Colombia.
- **1983**: Medalla conmemorativa del natalicio de Béla Bartók por Cinco piezas a Béla Bartók, Op. 104. Gobierno de Hungría.
- **1991**: Doctorado Honoris Causa. Universidad Nacional de Colombia.
- **1992**: Miembro honorario. Centro de estudios sefardíes de la Asociación Israelita de Venezuela.
- **1993**: Caballero de la Orden Nacional al Mérito. Congreso de la República de Colombia.
- **1994**: Premio a las letras y las artes. Gobernación de Antioquia.
- **1994**: Medalla a la Gran Excelencia. Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá.
- **1994**: Medalla de Ciudadano Meritorio. Gobernación de Santander.
- **1998**: Premio Excelencia Nacional al Mérito Profesional, categoría Artes y Letras. Asociación de exalumnos de la Universidad Nacional de Colombia.
- **2007**: Silletero Honorario. Alcaldía de Medellín, corregimiento de Santa Elena.
- **2008**: Concierto homenaje. Banco de la República.
- **2010**: Orden del Mérito en el grado de oro. Concejo de Medellín.
- **2011**: Premio Nacional Vida y Obra. Ministerio de Cultura de Colombia.
- **2011**: Inauguración de la Escuela de música Blas Emilio Atehortúa del corregimiento de Santa Elena. Red de Escuelas de Música de Medellín.
- **2016**: Concierto homenaje. X Cartagena Festival Internacional de Música.

3.3 Obras con clarinete

A continuación, se presenta una selección del catálogo completo de obras del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa, extraída del artículo biográfico publicado por el Banco de la República de Colombia. Vale la pena aclarar que esta selección se enfoca exclusivamente en obras que destacan al clarinete como instrumento principal o secundario, omitiendo aquellas que lo incluyen en formatos más amplios, como ópera, ensamble variado, quinteto, orquesta y banda sinfónica.

Música instrumental, orquestal

Solista	*Concierto para clarinete y orquesta No. 1, Op. 161*	1990	Cl, orch
Solista	*Concierto para clarinete y orquesta No. 2, Op. 201*	1998	Cl, fl.picc, fl (2), ob (2), cor inglese, cl (2), fag (2), cor(4), tr (3), trb (3), tb, timp, arp, strings.
Solista	*Concierto para dos clarinetes y orquesta, Op. 224*	2007	s. i.

Música instrumental, cámara - piano solo, dúo y trío con piano

Dúo con piano	*Sonata para clarinete y piano, Op. 214*		2002	Cl, pf
Trío con piano	*Música para clarinete, violín y piano, Op. 91/2*		1980	Cl, vl, pf
Trío con piano	*Trío para clarinete, violín y piano, Op. 220*	2006	Cl, vl, pf	Concierto homenaje. Banco de la República, 2008.

Música instrumental, cámara - solo, dúo y trío sin piano

Solo	*Tres piezas para clarinete solo, Op. 165/1*	1990	Cl	Dedicada a Luis Rossi
Dúo	*Sonata para clarinete y viola, Op. 169*	1991		Cl, vla
Trío	*Trío para dos clarinetes y fagot, Op. 2/2*	1959		Cl (2), fag
Trío	*Trío de clarinetes y fagot, Op. 58*	1975		Cl (2), fag

Música instrumental, cámara - cuarteto, quinteto y otros conjuntos (ensambles)

Quinteto	*Quinteto para cuerdas y clarinete, Op. 248*	2016	Cl, string quartet

Extraído de:
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Blas_Emilio_Atehort%C3%BAa_Amaya

CAPÍTULO II. APROXIMACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO OP. 165, No. 1 DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA. APORTES PARA EL ESTUDIO DE LA OBRA.

APROXIMACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO

1.1 Aproximación a la obra Tres piezas para clarinete solo Op. 165, No. 1

En el año 1990 el clarinetista argentino Luis Rossi le pidió a Atehortúa que escribiera una obra para clarinete solo, sin acompañamiento, para poder mostrar las posibilidades musicales y técnicas de los clarinetes que él fabricaba. Blas Emilio le regaló la obra *Tres Piezas para Clarinete Solo Opus 165 No 1*, y el mismo Luis Rossi la estrenó en un evento en Arizona, Estados Unidos, donde tuvo una gran acogida y fue integrada al libro de oro de las obras de clarinete del siglo XX. (Concertante, 2020)

En 2001, Luis Rossi le manifestó a Atehortúa su deseo por tocar un concierto para clarinete, no le bastaba con el *Concierto para clarinete y orquesta No. 1, Op. 161*. Blas Emilio le propuso basarse en la misma obra *Tres Piezas para Clarinete Solo*, lo que permitiría que cualquiera que tuviera copia de la partitura de esta obra, podría tocar el Concierto No 2. Rossi aceptó y Atehortúa realizó la orquestación y la ampliación de la obra, agregando una cadencia y creando de esta forma el *Concierto para clarinete y orquesta No. 2, Op. 201*. (Concertante, 2020)

Para ilustrar la magnitud de las corrientes vanguardistas que incorporó Atehortúa en sus composiciones, él mismo cuenta en una conferencia del Banco de la República que Luis Rossi interpretó el concierto en Caracas bajo su dirección, debido a que nadie se arriesgaba a dirigirlo en ese momento. Solo contaban con un ensayo y el concierto, lo que dificultaba su ejecución, sumado a las técnicas modernas de dirección que nadie manejaba en la época. Posterior a este evento, se abrió la Cátedra Latinoamericana de Composición dirigida por el maestro Atehortúa y registrada por autorización del Ministerio de Educación de Venezuela. (Concertante, 2020)

1.2 Elementos musicales fundamentales y estructurales de la obra

La obra *Tres Piezas para Clarinete Solo Op. 165, No.1* del compositor Blas Emilio Atehortúa, reúne una gran cantidad de elementos de distintos periodos musicales. Entre ellos, se evidencia el periodo contemporáneo, caracterizado por romper con la escritura del sistema tonal, el cual está basado en la organización de alturas y acordes con funciones específicas. Los compositores contemporáneos buscan incorporar nuevas expresiones artísticas en donde se vea reflejada su creatividad y no se reduzca a este sistema. En este sentido, la obra incluye técnicas de atonalismo libre y dodecafonismo.

Adicionalmente, Atehortúa implementa elementos del periodo barroco, el cual se determina por las estructuras formales tradicionales en cada pieza: la primera tiene la forma de *Toccata,* la segunda es una *Passacaglia* y la tercera pieza un *Rondó.* Es importante resaltar su manejo compositivo, pues integra con facilidad recursos de técnicas actuales con elementos tradicionales barrocos, algo no usual en composiciones de este periodo. Esto se asemeja bastante con compositores neoclásicos como Igor Stravinsky o Béla Bártok, y su interés por mantener las distintas tradiciones musicales del clasicismo.

Toccata

Históricamente es una pieza de carácter virtuoso la cuál no posee una estructura formal tradicional definida. Generalmente inicia con un preludio que establece el tono y la atmósfera de la obra, seguido de secciones con diferentes temas y modulaciones de estilo libre y carácter improvisatorio que se alternan entre sí. Escrita principalmente para instrumentos de teclado en un rol de solista, esta forma musical surgió en el siglo XVI y se prolongó hasta el barroco, alcanzando su época dorada en el siglo XVII antes de la llegada del clasicismo. La estética barroca, que resalta la cualidad humana y el protagonismo del ser, encontró en esta forma musical un medio para mostrar la habilidad técnica de los instrumentistas de la época.

La *Toccata y Fuga en re menor BWM 565* de Johann Sebastián Bach escrita para órgano, es uno de los ejemplos más destacados sobre el uso de esta técnica compositiva, se percibe el virtuosismo a lo largo de la obra caracterizado por las ornamentaciones en la melodía, los saltos interválicos y los pasajes en grados conjuntos. (Música en México, 2016)

Hablando específicamente de la primera pieza de la obra *Tres Piezas para Clarinete Solo* de Blas Emilio Atehortúa, se evidencia el virtuosismo acompañado de un carácter fuerte determinado por la indicación de *Presto: violento*. Seguido de esto se encuentra un cambio hacia un tempo *Andantino: espressivo* para finalmente hacer una reexposición del tema inicial. Con esto concluimos que tiene una forma ternaria A B A' que se evidencia por los cambios de tempo, el ritmo y el carácter.

Tabla 1

A	B	A'
Tempo 1	Tempo 2	Reexposición
Presto: violento	Andantino: espressivo	Presto: violento

Tabla 1. Estructura formal pieza *Tocatta*. Diseño propio.

Como se mencionó anteriormente, la sección A está compuesta por una sucesión de pasajes virtuosos con un carácter fuerte determinado por la indicación de *Presto: violento*, sumada a la articulación de *staccato* y la dinámica *forte*. La idea inicial la conforma un grupo de seis notas, que, a partir de un pedal en la nota B3, genera distintos intervalos; esta nota pedal predomina a lo largo de la primera pieza y se utiliza como

punto de apoyo, en muchos de los casos se crean dos planos melódicos entre dicho pedal y los saltos interválicos. Los pasajes posteriores desarrollan la idea principal, ampliando la cantidad de notas y así mismo su rango.

Figura 1

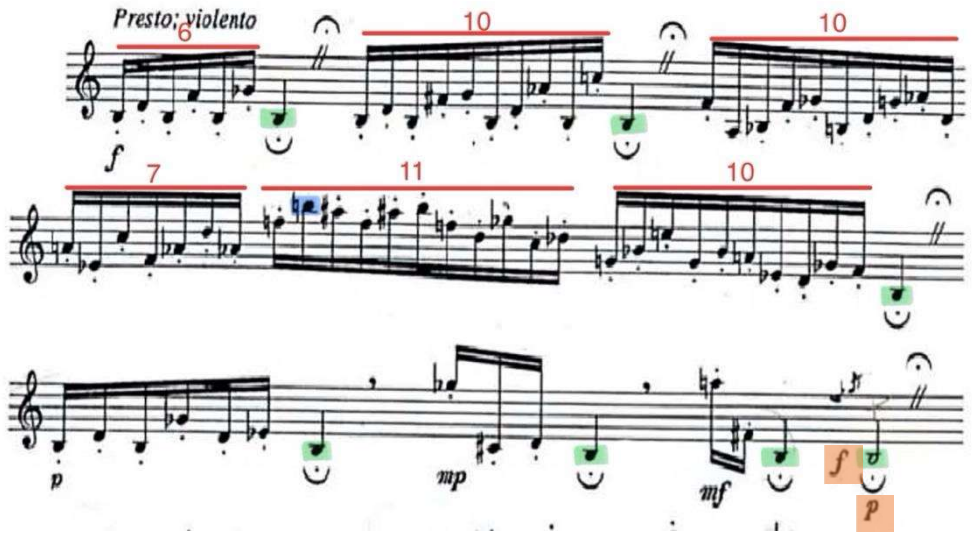


Figura 1. Fragmento de la pieza "Tocatta", sistema 1 a 3. Tomado de la partitura original.

Cada uno de los pasajes contiene una cantidad diferente de notas que finalizan con la llegada de la *fermata*. El primer pasaje contiene una sucesión de 6 notas más la *fermata*, el segundo pasaje 10 notas más la *fermata* y el tercer pasaje se divide en 10 notas, seguido de 7 notas, 11 notas y 10 notas más la *fermata*. La relación entre cada pasaje y *fermata* se asocia con una suspensión que se produce en cada uno de los pasajes, así mismo la duración de la *fermata* varia con relación a la amplitud de cada pasaje. La nota B5 se presenta como punto climático en el tercer pasaje, siendo la única de la sección que no está escrita con *staccato* y se evidencia como otro punto de apoyo para descender hasta la *fermata*.

El compositor a lo largo de toda la primera pieza utiliza unos silencios que, en algunos casos son a libertad del intérprete, y otros son establecidos por el compositor. Por ejemplo, al inicio de la primera pieza (Figura 1) el compositor luego de usar la *fermata* sobre la figura de negra escribe una cesura con *fermata*, esto lo repite tres veces; al ser una obra para clarinete solo, el tiempo de la cesura lo determina cada intérprete. En la siguiente frase, luego de cada *fermata* sobre las negras, el compositor usa únicamente comas de respiración, indicando un contraste con lo anterior; en este caso el intérprete no tiene la misma libertad. Al finalizar el pasaje se produce el primer punto de cierre conducido progresivamente hacia un *forte* que termina en un *piano* súbito en el B con mayor duración, una blanca con *fermata.*

Se caracteriza esta primera sección por mantener el tritono entre las notas B-F, principalmente por la utilización de la triada disminuida partiendo de la nota B la cual se puede tomar como un eje central. La cantidad de cromatismos de la secuencia de cada pasaje crean intervalos disonantes de segundas menores que ayudan a producir la tensión para mantener el carácter indicado en la pieza.

La siguiente sección comienza con una gran cantidad de saltos con pedales en la nota B4, a continuación, se puede observar una melodía interna que se produce en todo el registro agudo del instrumento, es decir, las notas que no funcionan como pedal. Esto nos sugiere que las dos líneas melódicas deben tener una misma importancia de tal forma que se resalte tanto el plano de arriba como el de abajo.

Figura 2



Figura 2. Fragmento de la pieza "Tocatta", sistema 4. Tomado de la partitura original.

El siguiente fragmento muestra el mismo recurso compositivo presentado anteriormente, con la diferencia que esta vez las notas pedal cambian, formando así una tríada de Bb mayor. Comienza con un bajo en el D4, en el transcurso de la melodía el pedal cambia a un F4 para luego retomar al D4 y finalmente terminar con la nota de Bb4. En este punto al encontrar una triada implícita dentro de la sección, la obra nos muestra otra perspectiva, no solo desde la tímbrica sino también desde la parte armónica, lo cual va a ser fundamental al momento de tomar decisiones interpretativas. Esta última sección determina el punto más álgido de toda la primera pieza con la llegada al Gb6.

Figura 3

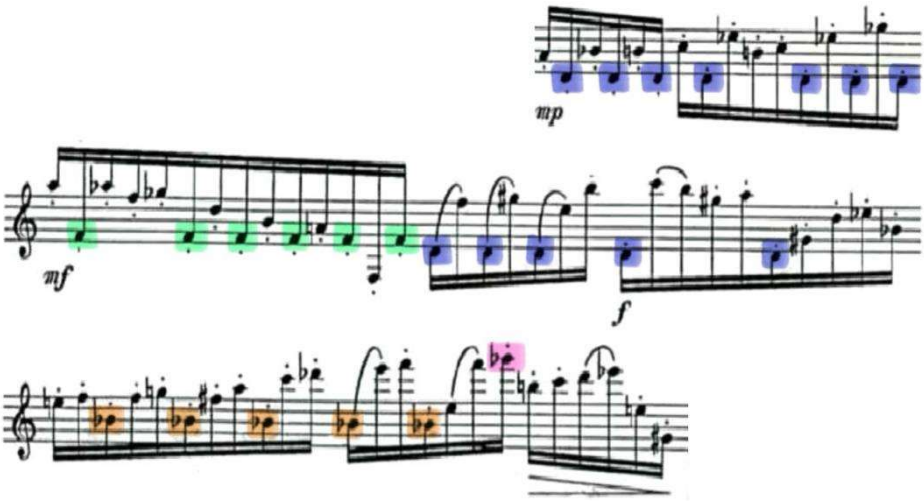


Figura 3. Fragmento de la pieza "Tocatta", sistemas 5 a 7. Tomado de la partitura original.

El Tempo 2, *Andantino: espressivo*, contrasta por completo con el Tempo 1, no solo por el cambio de velocidad y carácter sino también por la duración de las figuras, que en este caso son negras y corcheas. A diferencia de la sección anterior, que se caracteriza por ser virtuosa e incorporar elementos que exigen un mayor nivel técnico para el instrumentista, esta sección es mucho más calmada y demanda una propuesta interpretativa expresiva, la cual está apoyada por la articulación de *legato*.

Figura 4



Figura 4. Fragmento de la pieza "Tocatta", sistema 9. Tomado de la partitura original.

A pesar de ser una sección lenta, presenta saltos interválicos de gran amplitud, como lo presenta el compositor en el Tempo 1. Si bien esta sección no demanda grandes retos técnicos, es necesario el dominio de la flexibilidad para ejecutar dichos intervalos, pues estos deben ser claros tanto en el paso de las notas, como en la afinación de cada una de ellas. Adicional a esto, la melodía se encuentra fragmentada por silencios de corchea, los cuales funcionan para cerrar y separar las ideas.

La última sección regresa al *Presto; violento*, pero esta vez se antepone la expresión *Come* prima, lo que significa "como la primera (vez)" (*Come prima (Términos musicales)*, 2017), haciendo alusión a la reexposición del Tempo 1; variando la melodía y la agrupación de las notas con respecto a la *fermata*. A diferencia de la primera sección, juega con las dinámicas, empieza en *forte*, pero más adelante pasa de *piano* con *crescendo* a *mezzoforte* y *forte. S*u punto más climático es un *fortissimo*, donde se creería que termina, pero al descender melódicamente también lo hace en términos dinámicos, vuelve al *mezzoforte* y termina en *piano.* Teniendo en cuenta esta descripción dinámica, se podría afirmar que la intención del compositor en este fragmento es asociar las notas más agudas con las dinámicas más *forte* y las notas más graves con las dinámicas más *piano.*

Figura 5



Figura 5. Fragmento de la pieza "Tocatta", sistemas 11 al 17. Tomado de la partitura original.

Para finalizar, la pieza utiliza las notas F6 y F3, siendo estas dos muy contundentes por sus dinámicas contrastantes. Se puede considerar que esta primera pieza termina en una suspensión al terminar en la nota F, que forma el intervalo descendente de quinta disminuida con respecto al que sería el eje central, la nota B. La nota F produce una expectativa con relación a la segunda pieza, teniendo en cuenta que no se precisa una resolución a la nota característica.

Passacaglia

La Passacaglia es una forma compositiva originada en España usada en el barroco, se basa en un *basso ostinato* que generalmente presenta la progresión armónica I-IV-V-I sobre unas variaciones melódicas. Es usada principalmente para piano, el ejemplo más representativo es la *Passacaglia en Do menor para órgano BWV 582 de Johann Sebastián Bach.*

La segunda pieza inicia con una indicación de *Adagio,* se evidencia un contraste con la anterior pieza, no solo por el cambio de tempo sino también por el uso de figuras rítmica con mayor duración. Los primeros

ocho compases exponen el tema principal, que estará presente en toda la pieza. A lo largo del desarrollo de la obra, se realiza una disminución de la unidad rítmica con respecto al tema principal.

Esta primera sección hace uso del dodecafonismo libre, el cual como ya se había mencionado anteriormente, reúne las doce notas de la escala cromática. Algunas de las notas que conforman la escala están presentes por medio de enarmónicos o en ocasiones se observa una repetición ocasional de algunas de ellas (Littfack, 2015, p. 18). También se destaca el uso recurrente del intervalo de quinta disminuida, que, a diferencia de lo que ocurre en un contexto tonal, no genera un intervalo de tensión, sino que crea una atmósfera con un color especifico y estable. Los aspectos mencionados anteriormente, se encuentran en la Figura 6.

Figura 6

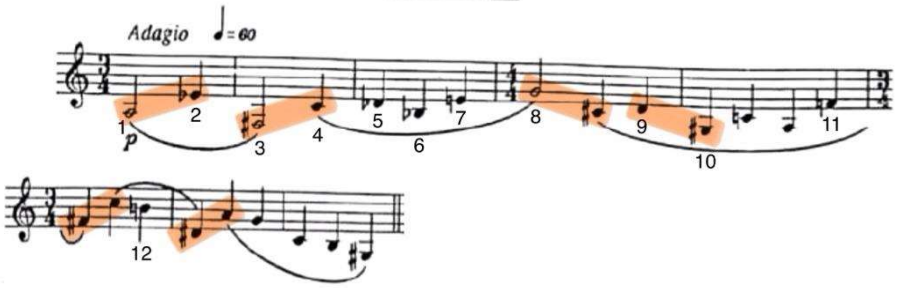


Figura 6. Fragmento de la pieza "Passacaglia", sistemas 1 al 2. Tomado de la partitura original.

El uso del bajo ostinato es una característica fundamental y estructural de la forma de *Passacaglia*, el cual se evidencia en la segunda sección, pues el tema principal se expone en el bajo, mientras que en la parte superior presenta un nuevo material melódico con una contra melodía. Este manejo de la melodía en diferentes planos busca producir una sensación sonora de dos clarinetes tocando dos melodías distintas. Esta independencia esta enfatizada por la diferencia dinámica entre las líneas superior e inferior, así como por los silencios estratégicamente colocados en cada voz, que resaltan la autonomía de los dos planos melódicos.

La suma de cada una de las notas del bajo ostinato y la melodía superior conforman la figuración correspondiente a la melodía principal ubicada en la primera sección, es decir, la primera corchea, siendo la nota A3, está acompañada por tres corcheas en la línea superior, la sumatoria de estas notas conforman una blanca, la cuál es la primera figura de la pieza. La segunda nota del bajo ostinado (E bemol) sumada a la corchea de la línea superior, completa una duración de negra, misma duración que tiene en la melodía principal; este fenómeno continúa sucesivamente durante toda la sección. Los cambios métricos también se conservan en esta parte, y determinan los puntos fuertes y débiles dentro de cada compás. Vale la pena mencionar que una nota del bajo cambia, en lugar de un G4 usa un B4.

Figura 7

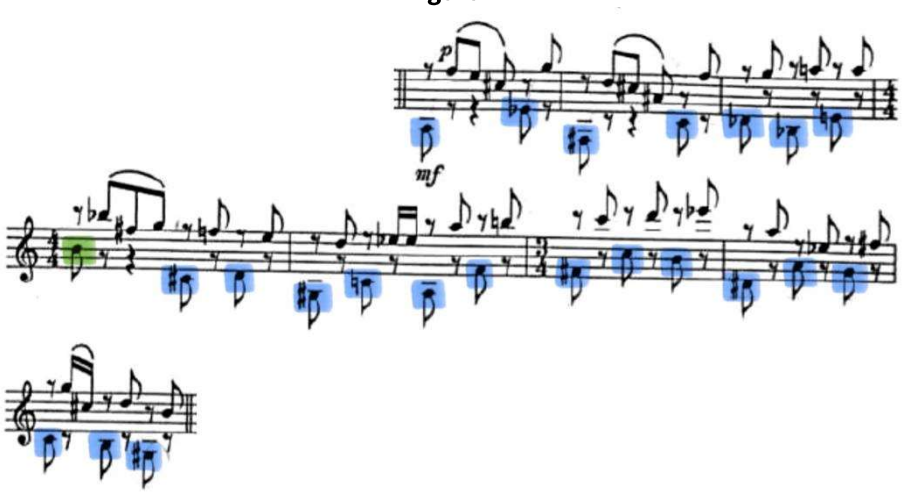


Figura 7. Fragmento de la pieza "Passacaglia", sistemas 2 al 4. Tomado de la partitura original.

En esta ocasión, como se observa en la Figura 8, se retoma la melodía inicial en el plano superior, resaltando por medio de la articulación de *tenuto* las notas características. La intención del compositor al colocar esta articulación es darle más importancia al registro agudo, sumado a esto, la dinámica de m*ezzoforte* produce un mayor protagonismo en contraste con la dinámica de *pianissimo* de la línea inferior. Al igual que la sección anterior, también se evidencia en pequeño cambio con respecto a la melodía inicial, en este caso el Bb lo cambia por un B becuadro y la nota siguiente E becuadro por la nota Eb. Esta sección evidencia una textura mucho más amplia debido a la disminución de la figuración y continúa con la idea de melodías superpuestas.

Figura 8

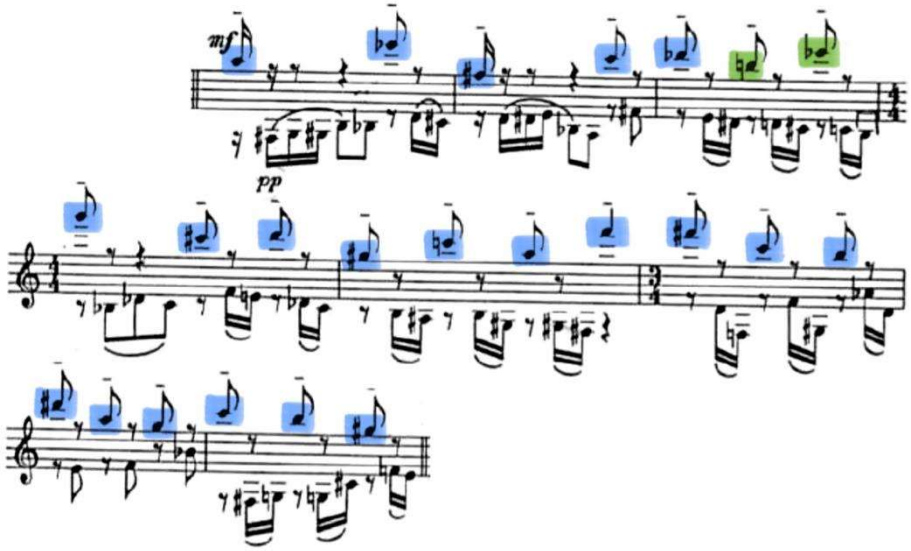


Figura 8. Fragmento de la pieza "Passacaglia", sistemas 4 al 6. Tomado de la partitura original.

La siguiente sección tiene el mismo principio de los anteriores, pero en este caso, si conserva la totalidad de las notas de la melodía inicial. En el transcurso de la sección continúa la disminución rítmica, esta vez con figuras de semicorchea. La articulación de *staccato* en la línea superior produce una variación contrastante con las secciones anteriores, se desliga de las frases expresivas, pasando a frases con una articulación más definida. Otros factores como la métrica y la subdivisión de las figuras también varían, el compás de 4/4 no sigue el mismo principio, en lugar de cambiar en el compás cuatro, cambia en el quinto compás. Esto afecta la duración de la melodía original, donde el G3 en el cuarto compás acumula en total una negra, a diferencia de la melodía inicial que corresponde a una blanca.

El último sistema de esta sección debería estar escrito en una métrica de 3/4, sin embargo, se mantiene el 4/4, debido a que no hay una indicación que confirme el cambio de métrica a pesar de tener tres pulsos por cada compás. Quizá esto se debe a un error de edición al momento de transcribir la partitura, sin embargo, no se encuentra información al respecto.

Figura 9



Figura 9. Fragmento de la pieza "Passacaglia", sistemas 6 al 8. Tomado de la partitura original.

El siguiente fragmento (Figura 10) continúa disminuyendo la unidad rítmica, en este caso la articulación es contrastante con lo anterior, en lugar de ser una articulación definida, construye un discurso amplio y fluido mediante el uso de ligaduras con un gran número de notas. Antes del inicio de cada ligadura se encuentra una nota que, además de ser parte de la melodía inicial, está acompañada de la articulación de *tenuto.* Sin embargo, algunas de las notas de la melodía inicial se ubican dentro de la ligadura o tiene algunas modificaciones.

Siguiendo el mismo patrón de las secciones anteriores, el C# subrayado en el cuarto sistema debería ser la primera nota de este grupo de fusas, en lugar de ello aparece la nota D, lo que puede indicar una suspensión para llegar al C#. En el quinto sistema el compositor utiliza tres notas características de la melodía inicial (G#, C, F) sin embargo, omite la nota A que debería situarse entre el C y el F siguiendo el mismo principio. Esta omisión sugiere que el compositor podría haber decidido alterar la métrica de 4/4, eliminando una nota para prolongar la métrica de 3/4 hasta el final de la pieza. A pesar de tener la disminución rítmica más corta de toda la pieza, las ligaduras construyen un discurso melódico más amplio, el cual ayuda a retomar la figuración inicial.

Figura 10

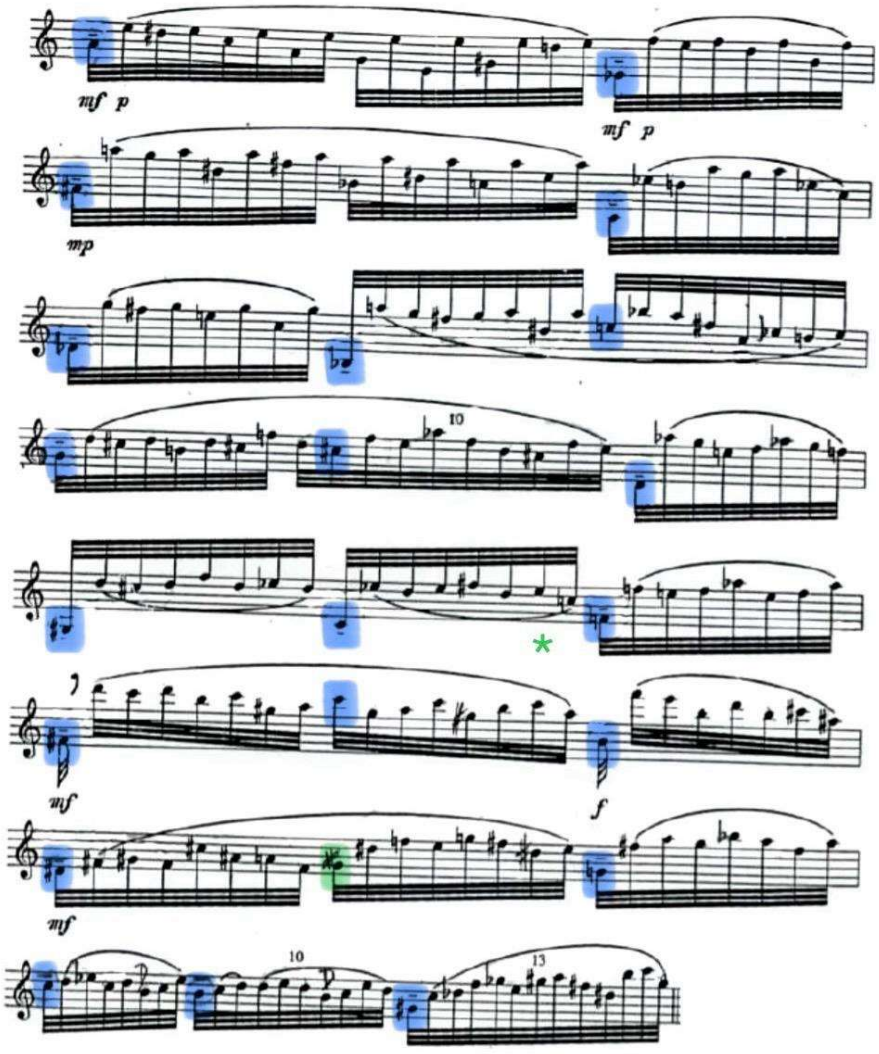


Figura 10. Fragmento de la pieza "Passacaglia", sistemas 9 al 16. Tomado de la partitura original.

La última sección reexpone la idea inicial con diferencias en cuanto a cambios de octava en algunas de las notas, implementación de matices, y el uso del 3/4 como la única métrica en toda la sección. De esta forma, elimina el 4/4 utilizado al comienzo de la pieza, lo que implica alterar el ritmo de los compases 4 y 5; la nota G que inicialmente era una blanca se convierte en una negra y la nota A se anula para así poder conservar el compás de 3/4, tal como ocurre en la sección anterior. Finaliza con una coda que, con ayuda de la indicación de *meno mosso*, las dinámicas y la aumentación de la unidad rítmica, crean una atmosfera de calma y serenidad, donde el sonido desaparece progresivamente.

Figura 11



Figura 11. Fragmento de la pieza "Passacaglia", sistemas 16 al 17. Tomado de la partitura original.

Rondó

Es una forma musical utilizada en la música clásica, se caracteriza por alternar un tema principal con otros temas contrastantes y suele representarse de la siguiente forma: A - B - A - C - A. El tema principal debe ser sencillo y fácil de percibir auditivamente, puesto que se repite periódicamente durante la pieza. Uno de sus ejemplos más destacados es la *Sonata Patética Op. 13 – III. Rondo. Allegro* de Beethoven (Rojas, 2017, p.13).

La tercera pieza comienza con una indicación de *Allegro Moderato,* muy contrastante con la pieza anterior. En un primer momento encontramos el *Ritornello,* el cual se repite a lo largo de la pieza y nos confirma la forma musical anteriormente nombrada. Luego de este primer tema encontramos cuatro temas subordinados que se entrelazan y regresan constantemente al *Ritornello;* estos temas no cuentan con un tempo establecido para su ejecución y se corrobora con la indicación *a piecere*, de esta manera, el intérprete tiene la libertad de decidir que tempos usar en estas secciones. Para finalizar, encontramos una coda con la indicación *Tempo primo* la cual nos determina el final de la pieza regresando al tempo del tema inicial. Dicho esto, la forma de la pieza se distribuye de la siguiente manera:

R - A - R - B - R - C - R - D – CODA

R = Ritornello

El tema principal exige un alto nivel técnico debido a la complejidad de ejecutar intervalos de gran amplitud. Siguiendo el modelo de escritura de la pieza anterior, se busca diferenciar los dos planos melódicos mediante un enfoque polifónico. La línea superior se centra en la nota C5, convirtiéndola en la nota característica y de mayor importancia en esta primera sección, y las dos líneas superpuestas se diferencian principalmente por su registro, de modo que no intervienen entre sí. La línea superior permanece estática la mayor parte del tiempo en la nota mencionada, con ocasionales variaciones al D5 y Eb5, solo hasta el último compás llega a la nota Eb4, rompiendo el esquema de melodías separadas, así, afirma el final de esta primera parte que conecta con las siguientes secciones, las cuales abandonan la polifonía inicial. Por otra parte, la línea inferior se mantiene en movimiento e interactúa con relación al pedal del registro agudo.

Figura 12

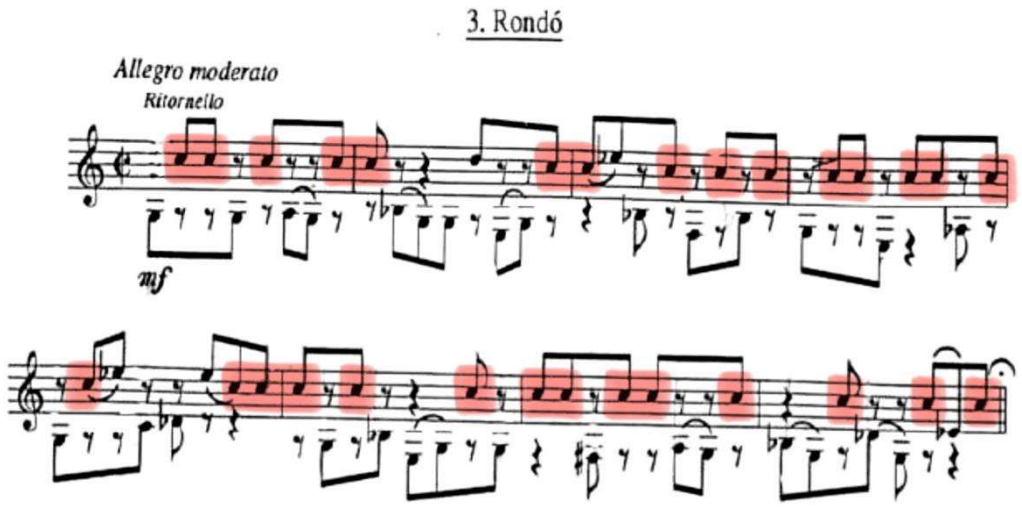


Figura 12. Fragmento de la pieza "Rondó", sistemas 1 al 2. Tomado de la partitura original.

La sección A se divide en dos grupos que giran en torno a la nota D5, el primero crea una atmosfera misteriosa y enigmática al ser contrastante con el *Ritornello*, la pausa que se encuentra al final de esta primera parte sirve como una preparación para la siguiente, la cual, al contrario de la anterior evoca una atmosfera alegre y energética. Esto con ayuda de las fermatas producen cierto grado de tensión y dan paso a una sucesión de notas ascendentes y acentuadas que se intercalan con la nota de apoyo; todos estos factores conllevan a la fermata final en la nota C#5 que con respecto al D5 se podría pensar como una sensible para retomar al tema inicial.

Figura 13



Figura 13. Fragmento de la pieza "Rondó", sistema 3. Tomado de la partitura original.

La sección B se destaca por tener un punto de apoyo en la nota B3, cada uno de los pasajes que se evidencian en esta sección poseen una conducción progresiva. Se presenta un primer tema, el cual se desarrolla y se amplía con respecto al rango tímbrico y a la cantidad de notas por cada pasaje, para finalizar con una reexposición del tema inicial. Este episodio nos evoca a la primera pieza *Toccata* por el uso consecuente de *fermatas,* debido a esto la duración de cada una de ellas es proporcional a cada pasaje.

Figura 14



Figura 14. Fragmento de la pieza "Rondó", sistema 4. Tomado de la partitura original.

La sección C al igual que la parte B tiene similitudes con la primera pieza, en este caso se reexpone el cuarto sistema donde conserva el uso de saltos, la articulación y la indicación de tempo *presto* (el cual aparece solo a este punto de la pieza), lo que confirma la intención del compositor de incorporar estos elementos. Los trinos y los pasajes de esta segunda parte le dan dirección a esta sección, pues el carácter y el manejo melódico le da un sentido lógico que conecta nuevamente con el *Ritornello.*

Figura 15



Figura 15. Fragmento de la pieza "Rondó", sistema 5. Tomado de la partitura original.

En la sección D se encuentra una escala cromática ascendente que abarca casi dos octavas comenzando desde la nota E3, la más grave en el registro del instrumento. Se encuentra un *accelerando* implícito, debido a la disminución rítmica de inicio a fin, apoyado del aumento dinámico que conduce a la primera nota de la coda.

Figura 16



Figura 16. Fragmento de la pieza "Rondó", sistema 6. Tomado de la partitura original.

La coda reexpone el tema principal de la pieza, pero en este caso la línea superior es la que genera el movimiento y la línea inferior se mantiene estática. El pasaje que se encuentra luego de la primera fermata se relaciona con el motivo principal de la *Toccata,* donde recupera el carácter riguroso con ayuda de la articulación y la dinámica de *fortissimo*. La última *fermata* tiene una indicación de *lunga*, que significa más larga, esta produce una suspensión que genera una atmosfera de tensión y dramatismo. Finaliza con un contraste dinámico para cambiar el color con los temas presentados anteriormente.

Figura 17



Figura 17. Fragmento de la pieza "Rondó", sistemas 6 al 7. Tomado de la partitura original.

APORTES PARA EL ESTUDIO DE LA OBRA

2.1 Propuesta interpretativa

Toccata

Para iniciar con la propuesta interpretativa de esta pieza es importante tener en cuenta la indicación de *Presto: violento*, la cual determina el carácter que se necesita al momento de ejecutar esta sección. Como se mencionó anteriormente, la fermata que contiene la nota B3 es equivalente en su duración al grupo de notas que la antecede, y se utiliza como punto de apoyo en cada uno de los pasajes de esta primera sección.

Figura 18



Figura 18. Fragmento de la pieza "Tocatta", sistemas 1 a 3. Tomado de la partitura original.

La cesura de la fermata produce un momento de tensión que conecta con la siguiente frase, por lo que es fundamental en la interpretación mantener un sonido incisivo, directo y conducido hacia este punto. De tal forma que se genere una pausa dramática que produzca en el espectador una sensación de suspenso e intriga con relación a lo que vendrá después.

En cada pasaje de esta sección es recomendable hacer una pequeña separación de las notas, esto permite el movimiento en las frases, y lo desliga de un trabajo técnico, enriqueciendo el discurso musical. La sugerencia es separar un poco la primera nota de cada grupo y hacer un *rubato* hasta completar todo el pasaje. Al ser una obra solista se permiten ciertas libertades, sin embargo, hay que tener un límite con el uso de estas fluctuaciones en el tempo.

A continuación, se presenta una propuesta para la interpretación de los tres primeros pasajes de la pieza.

Figura 19



Figura 19. Propuesta interpretativa tema 1 "Toccata". Diseño propio.

Aunque la articulación es corta lo ideal es darle un cierto grado de resonancia, permitiendo el flujo del sonido en el espacio donde se interprete; es diferente un *staccato* que desaparece y uno que se mantiene resonante aun cuando la lengua entra en contacto con la caña para impedir que continúe vibrando. Este fenómeno debe destacarse en la primera nota de cada pasaje. De igual forma el sonido debe tener un carácter enérgico y contundente no solo en las dinámicas *forte* sino también se debe conservar en las dinámicas *piano* para que sea coherente con la indicación de *violento.*

Figura 20



Figura 20. Fragmento de la pieza "Tocatta", sistemas 1 al 2. Tomado de la partitura original.

Este pasaje es de gran amplitud y exige un reto técnico debido a la articulación corta que propone. La velocidad puede ocasionar una perdida en el control de la digitación de los dedos o en la articulación de la lengua, por lo cual se recomienda tal como el ejercicio anterior, comenzar haciendo un pequeño *rubato* en las primeras notas del pasaje y poco a poco aumentar hasta llegar a la velocidad real. En el punto climático de este pasaje se recomienda hacer un *tenuto* en la nota B5 para tener un apoyo desde el cual descender sin perder el trabajo técnico desarrollado en la primera mitad del fragmento.

Figura 21



Figura 21. Fragmento de la pieza "Tocatta", sistema 3. Tomado de la partitura original.

En el transcurso de la pieza se evidencia una aceleración en el desarrollo de los materiales, en este punto se encuentra el primer cierre con una desaceleración determinada por una reexposición del tema inicial y posteriormente una reducción de notas con respecto a cada material hasta llegar a la fermata con cesura. Esta parte indica un contraste con respecto a la sección anterior, la implementación de las comas se utiliza en este caso para crear una pausa breve (no mayor a la cesura) para separar cada pasaje. Las fermatas aparecen con mayor frecuencia en esta sección, por lo cual se siente una textura mucho más amplia que evoca una ralentización implícita.

Figura 22



Figura 22. Fragmento de la pieza "Tocatta", sistema 8. Tomado de la partitura original.

En esta ocasión se evidencia nuevamente un punto de cierre y al igual que en el inicio de la pieza, se crea un incremento en la textura que produce una mayor tensión, debido a esto es recomendable hacer un *crescendo* con dirección al tercer pasaje y justo después de este, hacer un contraste dinámico para conectar con la siguiente sección.

Figura 23



Figura 23. Fragmento de la pieza "Tocatta", sistema 9. Tomado de la partitura original.

Esta sección de carácter más expresivo se logra interpretando las corcheas de una forma alargada atendiendo a la indicación de una articulación de *legato,* de modo que las frases son muy cantables y unificadas. Las *acciacaturas* a lo largo de esta pieza son ornamentaciones de la melodía, se deben interpretar de manera anacrucica para que la siguiente nota llegue a tempo, su función es darle un mayor énfasis a la nota en la que recae, por lo cual deben ejecutarse muy rápido.

Los silencios deben ser muy sutiles para que la conexión de las frases no se interrumpa, de esta forma no se va a modificar el tiempo de cada silencio, por el contrario, la recomendación es tener cuidado en no cortar la última nota de cada frase, en especial cuando se tenga que hacer una respiración, esto con el fin de que suene en todo momento muy fluido y expresivo. Cabe anotar que en este grupo los silencios son

cortos, no hay fermatas presentes como en los anteriores temas, solo hasta el final de frase donde se encuentra una fermata con cesura usada principalmente para cambiar el tema inicial; de esta manera corrobora la sutileza para interpretar los silencios.

Passacaglia

El tema inicial se debe interpretar de una manera muy lírica, en la imagen se presenta una propuesta dinámica que ayuda a darle movimiento a la línea melódica y mantener la tensión que se genera con los intervalos. En esta sección es muy importante la afinación y la entonación de cada intervalo, debido a que no nos encontramos en un contexto tonal donde la armonía tiene unas direcciones con base a tensiones o relajaciones; por el contrario, cada una de las notas tienen un grado de importancia que ayudan a construir el discurso musical y a producir los colores específicos que la partitura propone.

Figura 24



Figura 24. Fragmento de la pieza "Passacaglia", sistemas 1 al 2. Tomado de la partitura original.

Las notas graves que aparecen en esta sección hacen parte de la melodía inicial por lo tanto se recomienda dar un poco más de peso sobre estas utilizando una articulación de tenuto. Los cambios del registro grave al agudo deben tener un gran control para que se evidencie con claridad la polifonía. Al tener una dinámica piano se exige una mayor conciencia del apoyo en el diafragma para que el aire salga con proyección y la caña produzca una mayor vibración, de esta forma se mantiene el flujo del aire para que los cambios de registro estén conectados. Esto va de la mano con la entonación de la lengua en la parte interior y la articulación en la parte exterior, los ataques deben ser muy sutiles y precisos para que los intervalos no suenen bruscos o agresivos.

Figura 25



Figura 25. Fragmento de la pieza "Passacaglia", sistema 2. Tomado de la partitura original.

En esta ocasión el tema inicial está en la parte superior, es importante considerar lo mencionado con respecto a la entonación de los agudos, ya que el registro es más amplio en esta línea melódica y exige una mayor técnica para evitar que se produzcan los armónicos graves del instrumento.

Figura 26

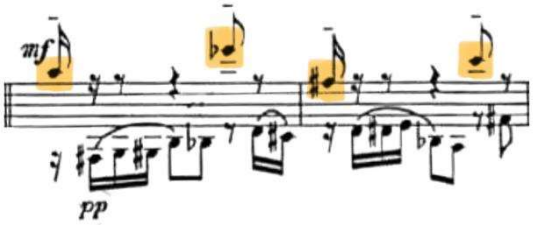


Figura 26. Fragmento de la pieza "Passacaglia", sistema 4. Tomado de la partitura original.

Esta sección debe tener una articulación muy corta y clara para que se sienta el contraste con lo anterior. Dado que el tema principal está en el bajo y las secuencias de las notas en la melodía superior son cada vez más amplias, es recomendable darle una mayor gravedad a cada una de las notas pese a que cada una de ellas tiene la articulación de *tenuto.*

Figura 27



Figura 27. Fragmento de la pieza "Passacaglia", sistema 6. Tomado de la partitura original.

En este punto de la pieza las frases deben estar muy conectadas, la velocidad y la cantidad de notas pueden producir un quiebre en el discurso, es recomendable mandar el aire con gran velocidad aún con la dinámica *piano* y ser rigurosos con la caída de cada uno de los dedos para que la digitación de las notas sea precisa.

Figura 28



Figura 28. Fragmento de la pieza "Passacaglia", sistema 9. Tomado de la partitura original.

La reexposición del tema inicial tiene una mayor presencia de dinámicas y direcciones de las frases, lo que representa un cambio significativo en su interpretación. Es importante tener en cuenta la intención del compositor, en donde el registro de algunas notas cambia de octava de manera que las frases pierden la profundidad que generaba el registro grave del instrumento al inicio de la pieza.

Figura 29

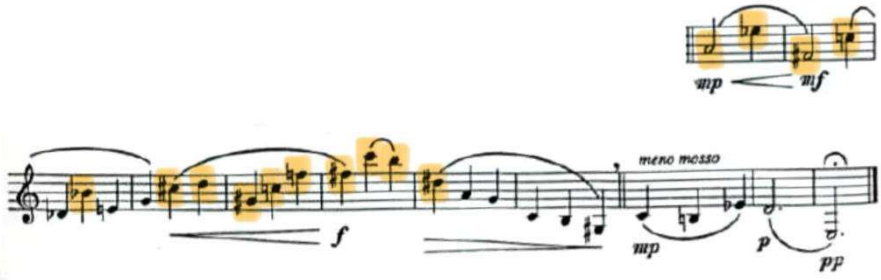


Figura 29. Fragmento de la pieza "Passacaglia", sistemas 16 al 17. Tomado de la partitura original.

Rondó

Se recomienda interpretar el *ritornello* como un *scherzo,* es decir, de una manera con un carácter juguetón y ligero, debido a que esto crea un contraste con respecto a los episodios subordinados de la pieza. La línea inferior debe tener una dinámica un poco mayor a la línea superior, aun cuando las dos tengan una indicación de *mezzoforte,* esto para que se escuche una diferencia entre las voces y la polifonía se perciba con un color específico.

Figura 30



Figura 30. Fragmento de la pieza "Rondó", sistema 1. Tomado de la partitura original.

Al igual que en la pieza anterior, el compositor utiliza ornamentaciones en la melodía; las *acciacaturas* se deben interpretar de la misma manera como se describió anteriormente (justo antes del tempo en el que recaen las notas y de manera rápida). La coma tiene dos funciones en este caso, la primera determinar una respiración corta en la mitad del pasaje y la segunda separar los materiales propuestos, esto sugiere un cambio de textura entre un momento y otro; todo esto siempre teniendo en cuenta la dinámica *forte* para no perder la tensión que genera el pasaje.

Figura 31



Figura 31. Fragmento de la pieza "Rondó", sistema 3. Tomado de la partitura original.

La recomendación para este episodio es mantener siempre la dirección hacia la nota característica y mantener la relación de la duración de la *fermata* con respecto a cada pasaje. Lo ideal es seguir la indicación de la dinámica propuesta y no especular en un fraseo debido a que se trata de conservar la textura.

Figura 32



Figura 32. Fragmento de la pieza "Rondó", sistema 4. Tomado de la partitura original.

Es importante mantener la articulación corta y la dinámica *forte* para que el carácter se conserve a lo largo de todo el pasaje. Siempre con dirección hacia el final de la frase para hacer un contraste con la llegada al *ritornello*.

Figura 33



Figura 33. Fragmento de la pieza "Rondó", sistema 5. Tomado de la partitura original.

La coma que aparece en este episodio es utilizada para separar un material del otro y de esta forma organizar la secuencia cromática con respecto a la disminución de la unidad rítmica.

Figura 34



Figura 34. Fragmento de la pieza "Rondó", sistema 6. Tomado de la partitura original.

En la coda se recomienda aplicar las mismas indicaciones que en el *ritornello* con respecto al carácter y las dinámicas, sin embargo, este debe ser mucho más incisivo con la tensión en el *forte*, considerando que es el cierre de la pieza. Las *fermatas* que aparecen en el final permiten pensar los pasajes para que salgan de una forma muy organizada. La *fermata* con cesura tiene una indicación de *lunga* la cual causa una mayor sensación de intriga, debido a que se prolonga más que las anteriores evidenciadas en la pieza.

Figura 35



Figura 35. Fragmento de la pieza "Rondó", sistemas 6 al 7. Tomado de la partitura original.

2.2 Ejercicios técnicos

En respuesta a los retos técnicos presentes en la obra, se crearon una variedad de ejercicios que ayudan al instrumentista en su primer acercamiento a la pieza. Estos ejercicios pretenden mejorar la articulación, la afinación, la flexibilidad y la interpretación.

Toccata

Ejercicio integral: conexión, respiración y expresión

El objetivo de este primer ejercicio es mejorar la conexión del discurso melódico, por ende, se propone modificar el *staccato* por una articulación de *legato.* El enfoque que debe estar presente durante el ejercicio es mantener la columna de aire constante, sosteniendo siempre la misma intensidad dinámica. Vale la pena recordar que, al momento de retomar la articulación dada por el compositor, debe permanecer la sensación que dejó el ejercicio. Esto aplica para todos los pasajes del *Presto: violento*.

Figura 36

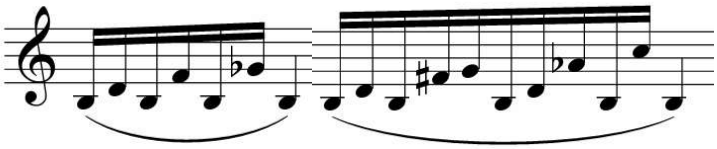


Figura 36. Ejercicio integral tomado del sistema 1 "Toccata". Diseño propio.

Ejercicio rítmico para la agilidad

Este segundo ejercicio está basado en el mismo pasaje del anterior, sin embargo, en esta ocasión el objetivo es la agilidad de los dedos. Para lograrlo, cambiaremos la duración de una nota en específico, por ende, las demás serán más cortas, y es allí donde se centrará nuestra atención. Como vemos en la Figura 37, inicialmente se hará la primera nota de cada grupo más larga, luego la segunda y así sucesivamente. En un principio no se sumará la articulación, pero cuando haya mayor dominio del ejercicio, se debe hacer en *staccato*.

Figura 37

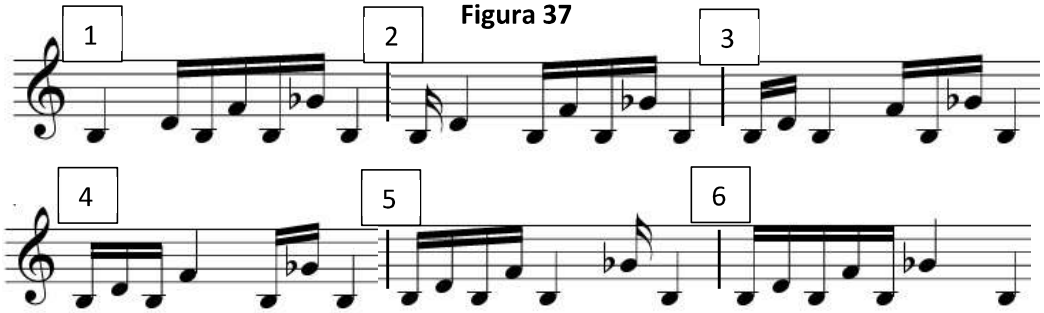


Figura 37. Ejercicio rítmico para la agilidad tomado del sistema 1 "Toccata". Diseño propio.

Ejercicio de articulación

Este ejercicio tiene dos enfoques, el primero, repetir cada una de las alturas varias veces en figuras de corchea o semicorchea para tener mayor conciencia de las posiciones de los dedos y su afinación. El segundo, entrenar la lengua para que la articulación sea muy definida y ganar agilidad. Nuevamente se recomienda realizar el ejercicio en todos los pasajes del *Presto: violento*.

Figura 38

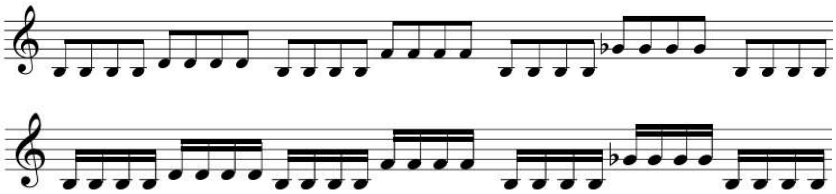


Figura 38. Ejercicio de articulación tomado del sistema 1 "Toccata". Diseño propio.

Ejercicio basado en la melodía superior

El fin de este ejercicio es mecanizar y ordenar el pasaje en dos aspectos, la digitación y la articulación. A continuación, se expone el plano melódico del cuarto sistema, al ser la melodía inicial, se recomienda estudiarla con figuras más amplias y disminuirlas hasta llegar a las semicorcheas. Este mismo principio se debe aplicar cuando se considere pertinente y útil, por ejemplo, en la sección que comprende el sistema cinco después del calderón hasta el sistema 7.

Figura 39



Figura 39. Ejercicio basado en la melodía superior tomado de sistema 4 "Toccata". Diseño propio.

Ejercicio de afinación

Este ejercicio se realiza con el fin de asegurar la afinación y la entonación de las notas que se encuentran en la sección del sistema cinco al siete. Con ayuda de una aplicación móvil se debe colocar la nota correspondiente al bajo del pasaje, este servirá como nota pedal, para el ejemplo usaremos las notas D4 y F4, simultáneamente se tocarán las notas de la línea superior en ritmo de negras.

Figura 40



Figura 40. Ejercicio de afinación tomado de sistemas 5 al 6 "Toccata". Diseño propio.

Passacaglia

Ejercicio para la flexibilidad

El siguiente ejercicio presenta un modo de estudio que trabaja los cambios de registro entre intervalos de gran amplitud, con el fin de asegurar una transición suave y sin interrupción del sonido. A continuación, se muestran como ejemplo dos de los intervalos que se encuentran en el desarrollo de la melodía inicial. El objetivo es implementar esta herramienta a lo largo de la pieza, debido a que los saltos entre la línea superior y la línea inferior son recurrentes y requieren fluidez y control.

Figura 41

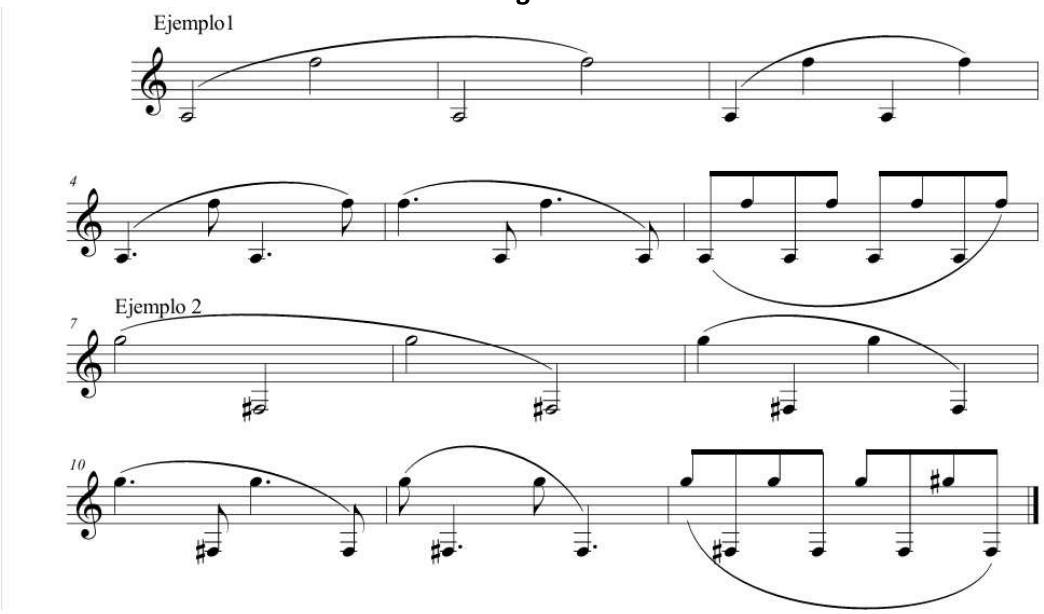


Figura 41. Ejercicio de articulación tomado del sistema 2 "Passacaglia". Diseño propio.

Ejercicio de articulación

Este ejercicio está diseñado para tener control sobre la articulación, logrando una ejecución más clara y definida. Se basa en la variación de la melodía inicial del sistema seis y consiste en interpretar las frases con diferentes articulaciones. El enfoque principal es la sensación de la lengua, manteniendo la posición en todo momento para encontrar nuevas posibilidades de articulación. Se presenta el ejemplo basado en los primeros tres compases, sin embargo, se debe aplicar en toda la sección.

El ejercicio inicia con la melodía en *frulatto*, manteniendo una columna de aire constante. Continua con la articulación *legato,* enfocándose en la precisión del flujo del aire y la claridad en la digitación. La siguiente articulación es *tenuto,* un punto medio entre ligado y articulado, que presenta nuevas posibilidades de interacción de la lengua en contacto con la caña. Luego, se encuentra una posibilidad más corta, que busca una duración uniforme y una ejecución organizada. Finalmente, se repite en *staccato,* donde la lengua debe estar más activa y sincronizada con los dedos.

Figura 42

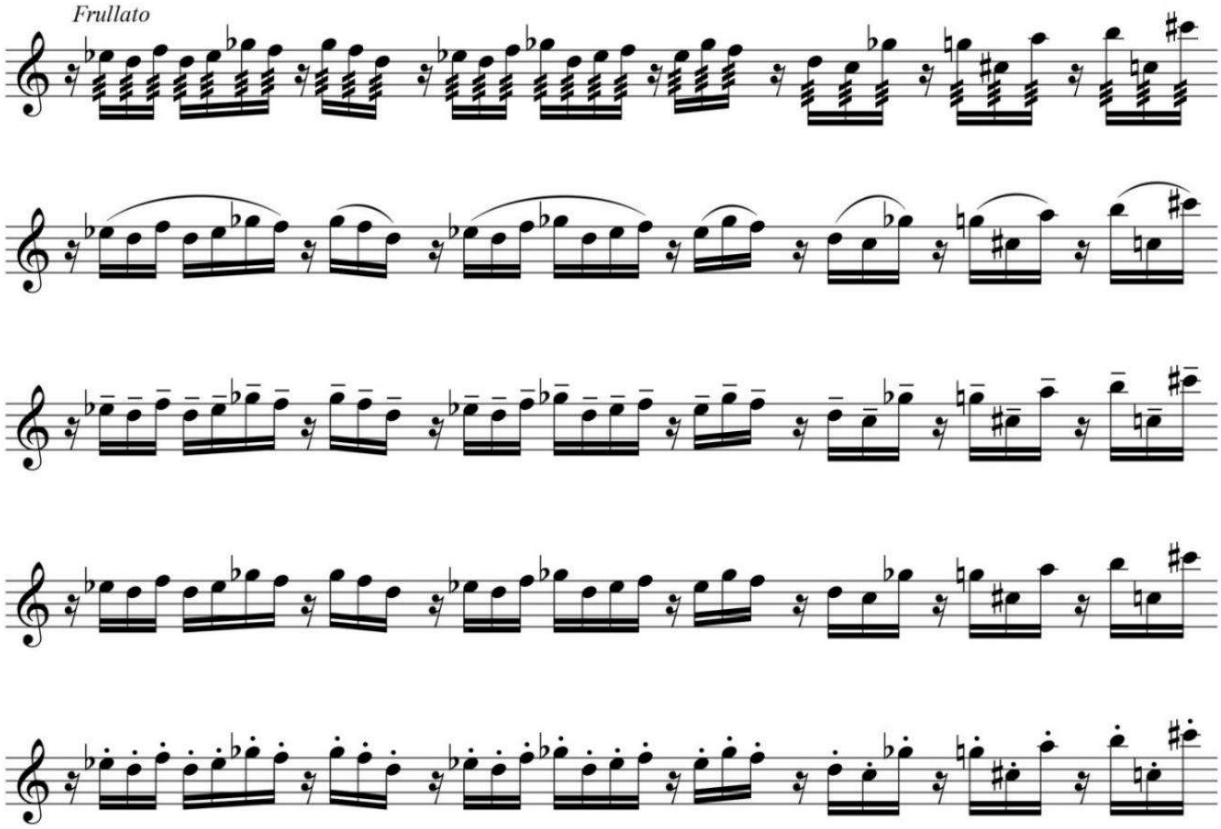


Figura 42. Ejercicio de articulación tomado del sistema 6 al 7 “Passacaglia”. Diseño propio.

Rondó

Ejercicio melodía inferior

Este ejercicio se enfoca únicamente en el registro grave, pues es recomendable dominar el movimiento melódico del plano inferior antes de abordar el primer tema de la tercera pieza que combina ambos planos. Al trabajar por separado este registro, se economizará el tiempo de estudio y se establecerá un pulso cómodo para la ejecución de la polifonía.

Figura 43



Figura 43. Ejercicio melodía inferior tomado del sistema 1 "Rondó". Diseño propio.

Ejercicio *acciaccaturas*

Este ejercicio tiene como finalidad dominar las *acciaccaturas* de la sección A. Para lograrlo, se propone hacerlo en dos partes. Primero, se interpreta la melodía omitiendo los adornos indicados en la partitura. Luego, se realiza el ejercicio presentado en la Figura 44, donde los cinco adornos de la partitura se ejecutan de la siguiente manera: inicialmente como corcheas, luego como semicorcheas y finalmente según la indicación original, asegurando así un dominio del ritmo sin alterar el tempo.

Figura 44



Figura 44. Ejercicio acciaccaturas tomado del sistema 3 "Rondó". Diseño propio.

Ejercicio rítmico

La sección D se compone de un pasaje cromático con una disminución rítmica, el siguiente ejercicio se crea con el fin de unificar el ritmo y tener más conciencia de cada una de las figuras que se encuentran en el pasaje, el objetivo es realizar cada uno de los tres ejercicios y luego unirlos tal como aparece en la partitura en el lugar donde corresponde.

Figura 45



Figura 45. Ejercicio rítmico tomado del sistema 6 “Rondó”. Diseño propio.

CONCLUSIONES

En este trabajo se realizó una contextualización de la vida, influencia y obra de Blas Emilio Atehortúa por medio de una revisión bibliográfica, y se analizó la obra *Tres Piezas Para Clarinete Solo Op. 165, No. 1* identificando retos interpretativos y técnicos, para proporcionar herramientas y estrategias que facilitan la ejecución de la obra.

Lo más importante en la investigación sobre Blas Emilio Atehortúa fue evidenciar su extenso catálogo de composiciones, el cual demuestra su versatilidad al escribir para diferentes instrumentos y formatos en los cuales integra al clarinete. Muestra la influencia europea y latinoamericana en sus obras donde utiliza técnicas de atonalismo, dodecafonismo, espacialidad y demás corrientes contemporáneas fusionadas con su tradición nacional. A pesar de no incluir la totalidad del catálogo, se dispuso una selección de sus obras con el fin de contribuir al reconocimiento y la preservación de su legado.

Como resultado de este trabajo también se concluye que Blas Emilio Atehortúa se distinguió de muchos músicos de su época al fusionar el nacionalismo con influencias internacionales. Viajar a otros países y nutrirse de diferentes maestros le permitió desarrollar un estilo musical único. Permearse de nuevas tendencias lo llevó a ser merecedor de premios, reconocimientos, y alcanzar renombre mundial.

El mayor reto durante este trabajo de grado fue realizar el análisis musical de la obra fuera de los parámetros tonales académicos, sin embargo, esto permitió comprender desde otro punto de vista las técnicas compositivas innovadoras de Atehortúa. Por ende, el análisis se basó en elementos conceptuales como la tímbrica, las texturas y los colores, y no en aspectos armónico-formales.

A pesar de lo mencionado anteriormente, la realización del análisis de la obra *Tres Piezas Para Clarinete Solo* destacó el trabajo compositivo de Atehortúa y su aporte al repertorio para clarinete en Colombia y Latinoamérica. Así mismo, el análisis evidenció diferentes recursos musicales y técnicos incorporados por el compositor, incluyendo dinámicas contrastantes, cambios de color, articulaciones específicas, el uso del registro completo del clarinete y sus posibilidades tímbricas. Esto permitió identificar los retos interpretativos y técnicos que se encuentran al abordar esta obra, para finalmente darles solución por medio de los ejercicios propuestos. Estos ejercicios, a pesar de haberse creado como posibles soluciones para enfrentar los retos técnicos que la obra exige, pueden aplicarse en el estudio de todo tipo de repertorio e incluso como metodología en la práctica diaria.

Lo que más contribuyó para este trabajo de grado fueron las diferentes fuentes bibliográficas que se encontraron a lo largo de la investigación, como trabajos de grado, artículos académicos, material audiovisual y documentos históricos. Todos ellos en conjunto permitieron entender el contexto histórico y académico del compositor, analizar las corrientes que influyeron en su estilo compositivo y reconocer los elementos modernos de sus obras.

Este trabajo contribuye a la comprensión de las composiciones de Blas Emilio Atehortúa y de la música contemporánea en Colombia y Latinoamérica, pues sirve de ejemplo investigativo, y los resultados

presentados benefician a clarinetistas, instrumentistas, compositores, educadores, etnomusicólogos o quién lo requiera.

En conclusión, este trabajo de grado logró resolver satisfactoriamente las preguntas problema y alcanzar el objetivo general, se dio respuesta a quién fue Blas Emilio Atehortúa y cuáles son los elementos musicales y técnicos de la obra *Tres Piezas Para Clarinete Solo*. Se identificaron los retos que presenta la obra, y finalmente, se proporcionaron propuestas concretas para superar estos desafíos, mejorando así su interpretación y ejecución. Esto contribuye significativamente a la comprensión y difusión de la música de Atehortúa.

BIBLIOGRAFÍA

Alzate, Diego. 2018. *Repertorio para apoyar la enseñanza y aprendizaje de la técnica del clarinete basado en cuatro obras latinoamericanas para el instrumento*. Bogotá: inédito, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Recuperado de https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/15733 el 11 de septiembre de 2023.

Banrepcultural. 12 de agosto de 2015. *Conferencia | El concierto solista por el compositor y director colombiano Blas Emilio Atehortúa 3/5* [Archivo de Video]. YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Z-ntqR3nMVo

Blas Emilio Atehortúa Amaya. Bogotá: Enciclopedia | La Red Cultural del Banco de la República. Consultado el 05:57, octubre 2, 2023: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Blas_Emilio_Atehort%C3%BAa_Amaya&oldid=26849.

Come prima (Términos musicales). 29 de julio de 2017. Glosarios Especializados. Recuperado de https://glosarios.servidor-alicante.com/terminos-musicales/come-prima

Concertante. 10 de febrero de 2020. *Entrevista a Blas Emilio Atehortúa* [Archivo de Video]. YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=jF6UBi09I-E

Contreras, Jonathan y Varón, Andrés Felipe. 2021. *Juan Diego Gómez Correa vida y obra. Catálogo musical y análisis para la interpretación de Humanum*. Bogotá: inédito, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Recuperado de https://repository.udistrital.edu.co/server/api/core/bitstreams/6a8cebff-3258-438f-bff0-4f760dbcf407/content en noviembre de 2023.

Friedmann, Susana. (s.f). *El siglo veinte y la música contemporánea. La proyección de la música colombiana: Blas Emilio Atehortúa.* Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/50725/46495-225784-1-SM.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Línea de Investigación En Musicología Histórica. 2010, 22 septiembre. *Atehortúa, Blas Emilio*. Universidad EAFIT. Recuperado de https://repository.eafit.edu.co/items/e42766e6-5233-4d1f-a56e-9a0359e62325 el 22 de febrero de 2024.

Littfack, Irene. 2015. *TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA: ANÁLISIS PARA LA INTERPRETACIÓN Y ESTRATEGIAS TÉCNICAS DE ESTUDIO.* Universidad Pontificia Javeriana. Recuperado de https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/20665

Murcia, Mauricio. (canal oficial de YouTube). 2021. *Saturday Latin Jazz, para dueto de Clarinetes, Mauricio Murcia.* Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=E9IwAMVKO3o

Música en México. 24 de mayo de 2016. *¿Qué es una tocata?.* Recuperado de: https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/que-es-una-tocata/

Música en México. 24 de mayo de 2016. *¿Qué es una passacaglia?.* Recuperado de: https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/que-es-una-passacaglia/amp/

Paz, José. 2020. *El Saxofón en Tres Obras de Blas Emilio Atehortúa: Descripción analítica, recursos técnicos y sugerencias para la interpretación.* Medellín: inédito, Universidad EAFIT. Recuperado de https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/29155/JoseManuel_PazIbarra_2020.pdf?sequence=2&isAllowed=y el 18 de septiembre de 2023.

Quilaguy, Juan. 2022. *Sonata para clarinete y piano Op. 214 de Blas Emilio Atehortúa, una mirada de la academia a la música colombiana.* Bogotá. Disponible en: https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/61127/Analisis%20Sonata%20Atehortua%20-%20Juan%20Quilaguy.pdf?sequence=1.

Rojas, Camilo. (2013). *FORMAS EN LA MÚSICA.* Recuperado de http://www.archivosmarioarrubla.com/uploads/7/0/2/7/70278343/formas_en_la_musica-.pdf

Salazar, Natalia. 2022. *Análisis interpretativo del trío Op. 220 para clarinete, violín y piano de Blas Emilio Atehortúa.* Bogotá: inédito, Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/61218/SalazarPupialesNatalia2022.pdf?sequence=2&isAllowed=y el 18 de septiembre de 2023.

Serra, Cecília. 05 de febrero de 2023. “3 Cosas Sobre La Respiración Que Me Hubiera Gustado Saber Durante Mis Estudios En El Conservatorio”. En Cecília Serra Bargallo [blog]. Disponible https://ceciliaserra.com/

Valbuena, Nelly. Septiembre 1997. *BLAS EMILIO ATEHORTÚA: ALUSIÓN A LO POSIBLE*. Nómadas (Col). Recuperado de https://www.redalyc.org/pdf/1051/105118909011.pdf el 22 de febrero de 2024.