



**SONATA ÓP. 186 PARA VIOLONCHELO Y PIANO DE BLAS
EMILIO ATEHORTÚA AMAYA: NARRACIÓN, CONTEXTO,
ANÁLISIS Y EXPLICACIÓN COMENTADA DESDE EL PUNTO DE
VISTA DEL COMPOSITOR**

**Autor:
BAYRON VLADIMIR GUTIÉRREZ GELVEZ**

**Asesora:
GRACIELA VALBUENA SARMIENTO
Doctorando**

Junio de 2019.

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
DEPARTAMENTO DE ARTES
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA**



**SONATA ÓP. 186 PARA VIOLONCHELO Y PIANO DE BLAS
EMILIO ATEHORTÚA AMAYA: NARRACIÓN, CONTEXTO,
ANÁLISIS Y EXPLICACIÓN COMENTADA DESDE EL PUNTO DE
VISTA DEL COMPOSITOR**

**Ensayo monográfico presentado como requisito para optar por el título de Maestro en
Música**

Autor

BAYRON VLADIMIR GUTIÉRREZ GELVEZ

Asesora

GRACIELA VALBUENA SARMIENTO

Doctorando

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
DEPARTAMENTO DE ARTES
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA
Pamplona, Colombia 2019.**

Agradecimientos:

A Dios por el don de la música, a mis padres Teresa y Gustavo por su apoyo, a mis mecenas del Club Rotario por confiar en mis capacidades, al maestro Blas Emilio Atehortúa y su esposa Sonia por regalarme un momento de su existencia y esclarecer mi trabajo haciendo posible este ensayo, a mi asesora Graciela Valbuena Sarmiento por guiarme con paciencia en el aprendizaje del violonchelo, a todos los que formaron parte de mi proceso de formación, maestros, compañeros y amigos, especialmente a quienes me acompañan en el recital de grado en calidad de músicos acompañantes: maestros Hernán Valencia, Cielo Gonzáles, David Antolínez, Andrea Buitrago y a mis amigos Adrián Rincón, Angie Pabón, Fernando Rojas y Harold Foliaco.

Resumen

Tanto la producción de música académica en Colombia durante el siglo XX para violonchelo como su estudio es incipiente a tal punto que iniciando el siglo XXI se han empezado a desarrollar trabajos de investigación y documentación. Siguiendo tal iniciativa, este ensayo realiza un aporte en cuanto a la interpretación de la estética musical de la sonata opus 186 del compositor Blas Emilio Atehortúa, esto a través del estudio del contexto y el análisis morfosintáctico de la obra.

Palabras clave: Blas Emilio Atehortúa, sonata Óp.186, análisis morfosintáctico, estética musical, interpretación.

Abstract

Academic music production in Colombia from the XX century for cello like its study is incipient to such an extent beginning XXI century it has started to develop investigation and documentation works. Following that initiative, this essay makes an input about the musical esthetic interpretation for the sonata opus 186 by the composer Blas Emilio Atehortúa, all this through context study and morph-syntactic analysis of the work.

Key words: Blas Emilio Atehortúa, sonata Óp.186, morph-syntactic analysis, musical esthetic, interpretation.

Índice

Resumen	VII
Tabla de ilustraciones	IX
Introducción	11
1. Capítulo: Contexto de la obra y su compositor	15
2. Capítulo: análisis morfosintáctico de la sonata Óp. 186	19
2.1 Improvisation I	19
2.2 Scherzo II	26
2.3 Romanza III	30
2.4 Rondo alla Marcia IV	33
3. Capítulo: Conclusiones	37
Trabajos citados	40
4. Anexos	42
Vita	43

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1: Imitación por aumentación.	20
Ilustración 2: Desarrollo por variación.	20
Ilustración 3: Textura densa con movimiento predominantemente directo.....	24
Ilustración 4: Subdivisión binaria vs. ternaria	27
Ilustración 5: Textura densa sin rigor interválico.	28
Ilustración 6: Ostinato 39-42; variación 44-45	29
Ilustración 7: Bitonalidad por tonos cercanos.....	32
Ilustración 8: Ritmo y carácter.....	34
Ilustración 9: Pedal desplegado.....	35

Introducción

La sonata Óp. 186 para violonchelo y piano de Blas Emilio Atehortúa Amaya es un trabajo compositivo cuya documentación es exigua, como testimonio directo del compositor se recopilaron datos de primera mano que alimentan el aspecto socio histórico de su creación.

En primera instancia el compositor afirma que el estreno de esta obra se llevó a cabo en 1995 en la University of Northern Colorado, U.S.A. en dicha ocasión James Fittz, quien encargó la composición de la sonata, la interpretó públicamente en compañía de un pianista americano de cuyo nombre no se tiene registro, en este sentido, es importante informar que el único registro de audio existente es el del estreno de la obra, el cual se encuentra en formato de CD y pertenece al archivo personal de Atehortúa, en dicho registro, por una razón desconocida no se encuentra el primer movimiento de la sonata.

Atehortúa también comenta que, durante el tiempo de composición y estreno de la sonata, Fittz se desempeñaba como violonchelista principal de la orquesta de la UNC y como maestro del instrumento dentro del programa de música de la misma universidad. De igual manera, informó que en el mismo año del estreno en los Estados Unidos, esta obra fue interpretada en Colombia; sin embargo, no se conservan registros¹.

Las carencias documentales de esta obra eventualmente han desencadenado en un desuso de la misma en dos escenarios: el formativo que está relacionado con las obras que

¹ Toda la información contextual fue obtenida de una entrevista a Atehortúa realizada por mí en compañía de mi asesora en Piedecuesta, Santander el 23 de febrero del 2019 (Atehortúa, 2019).

los maestros de violonchelo en Colombia y Latinoamérica proponen a sus estudiantes evidenciando el descarte de esta obra musical a excepción de este caso²; y en el escenario performativo que concierne a los violonchelistas que se dedican a realizar conciertos, pues estos por la misma razón que los anteriores, es decir, el desconocimiento de la existencia de la obra, no están incluyendo el estudio de este repertorio.

Para solventar la problemática expuesta, este ensayo ofrece una narración sobre la interpretación de la estética musical de Blas Emilio Atehortúa en el opus 186 planteada en tres capítulos, el primero abarca un estudio del contexto de la obra y su compositor, el segundo emplea el análisis morfosintáctico como método que facilita la comprensión de sus componentes musicales y llegando así al capítulo final en el que se argumentan las consideraciones pertinentes para la interpretación de la obra desde un panorama integrador mucho más amplio.

Ahora bien, puede surgir la pregunta: ¿Qué sentido tiene estudiar y analizar una obra musical desconocida? Si bien, se podría permitir a la historia seguir su curso imputando esta situación al establecimiento del canon musicológico³ europeo muchas veces incuestionable por tradición que ha desencadenado en la determinación de las “obras musicales más representativas” (no solo para violonchelo). No obstante, se trata de generar cambios en la manera en que se escribe la historia de la música y por ello este ensayo se

² Me refiero a este trabajo de documentación; la situación de carencia documental es un asunto relevante pues en el caso hipotético de que mi maestra de violonchelo desconociera la existencia del repertorio, probablemente no hubiese surgido la necesidad de realizar este trabajo.

³ Parafraseando a (Corrado, 2004-2005), según los autores que argumentan la existencia de un canon musicológico, este consiste en la determinación de lo que es o no aceptado, a partir de esta premisa se pueden considerar tres subcategorías: canon positivo (contiene lo que se acepta), negativo (contiene lo que se rechaza) y contra canon que consiste en la idea de hacer un contrapeso a lo determinado.

fundamenta en la musicología histórica⁴, puesto que es evidente una categorización de las obras musicales en cuanto a función social y construcción histórica, es necesaria la adopción de una perspectiva dentro de la cual, las obras que se han quedado en el olvido tengan oportunidad de exigir su valor, evitando de esta manera lo que comenta Dahlhaus:

En la historia de la música, el cambio de punto de vista significa que no solo las “grandes obras” (...) sino también las inabarcables masas de “música trivial” (...) pertenecen a la historia en un sentido total, en lugar de formar parte de la escoria que resta al constituirse la historia (Dahlhaus, 1997, pág. 17).

En efecto, a partir de lo expuesto, este ensayo parte de una visión ampliada del aspecto histórico-musical que permite evitar esa falacia argumentativa circular en la que se reitera la supremacía del canon musicológico impuesto y que le represente a la sonata Óp. 186 una oportunidad de figurar dentro del universo musical observable⁵.

El análisis morfosintáctico como método de estudio contribuye a reflejar en el hecho interpretativo la comprensión de la obra; de esta manera a partir de los hallazgos, se presentarán las consideraciones derivadas de su estudio de la siguiente manera:

Primeramente, la identificación las secciones que contiene cada movimiento para darle sentido y propender por el adecuado desarrollo del discurso musical. En ese mismo

⁴ La intersección entre la musicología y la historia social ya cruzadas con otros cuerpos conceptuales, da por resultado el estudio de la historia social de la música. Por consiguiente se generan temas novedosos que requieren de nuevos enfoques y métodos, como la etnomusicología histórica o la historia de la música de aquellos músicos no reconocidos como "cimeros" (Musri, 1998).

⁵ De acuerdo con (NeoFronteras, 2016) en astrofísica “el universo observable es la parte del Universo que podemos ver. Así que, por definición, estamos en el centro del universo observable. El Universo es mucho más grande, posiblemente infinito”, en ese mismo orden de ideas, el universo denominado “visible” ha sido conocido a través de las herramientas que permiten ampliar el horizonte cósmico. El concepto de universo musical observable de manera análoga a lo explicado, se refiere a compositores y obras musicales que son visibles, observables y que representan un porcentaje mínimo del universo musical total. En síntesis, la sonata para violonchelo y piano óp. 186 no está dentro del universo musical observable.

orden de ideas, la vital importancia de generar tensión y relajación cada vez que las frases así lo requieran. Esta intención se puede lograr graduando la intensidad del matiz, la presión del arco, el punto de contacto y el vibrato.

En segunda instancia, la comprensión de la función que cada instrumento desempeña con relación a la ejecución conjunta de esta obra, pues la música de cámara requiere de un conocimiento profundo de la parte individual que repercuta de forma positiva en el trabajo grupal, así pues, identificar y conocer los puntos de encuentro de ambos instrumentos y referencias sonoras, son claves al momento de tocar juntos. Todos estos elementos son descritos de manera ampliada a lo largo del segundo capítulo que encierra de este escrito.

Finalmente, se comenta que dentro del repertorio de mi recital de grado, se escogieron junto con el opus 186, obras como el concierto en Do menor de Johann Christian Bach correspondiente al estilo galante, la sonata opus 102 en el estilo romántico temprano de Ludwig Van Beethoven, el Allegro Appassionato de Camille Saint-Saëns de corte romántico y The jet whistle de Heitor Villa-Lobos de estilo nacionalista brasilero; todo este repertorio propone una travesía por diversos estilos musicales desde el siglo XVIII hasta nuestros días, haciendo una exploración tímbrica del violonchelo.

Por último, es importante comentar que no se anexa la partitura completa de la mencionada obra puesto que no ha sido publicada por el compositor, no obstante, en el apartado de los anexos se anotan todos los archivos pertinentes y se describen sus características.

1. Capítulo: Contexto de la obra y su compositor

El conocimiento de la historia de vida del compositor y su música es una herramienta musicológica que ofrece elementos valiosos al momento de ubicar sus obras dentro de un contexto que aporte información sobre aspectos interpretativos. Si bien este documento no pretende ser biográfico, se considera importante incluir aspectos de vida y contexto musical del compositor. Existen numerosas notas biográficas sobre Atehortúa, algunas discrepan sobre su fecha de nacimiento; no obstante, según la entrevista concedida, el compositor ratifica los datos comentados a continuación:

Blas Emilio Atehortúa Amaya nació el 22 de octubre de 1943 en Santa Elena, Antioquia, un corregimiento perteneciente al municipio colombiano de Medellín, destacado músico, compositor y educador colombiano.

Atehortúa comenzó a estudiar música con profesores privados desde los 9 años; a los 12 ingresó al Conservatorio de Bellas Artes de Medellín, y a los 16 surgieron sus primeros ensayos como compositor: pequeños preludios para piano u otros instrumentos. (Banrepcultural, 2017).

Durante del mencionado periodo de formación en el Instituto de Bellas Artes, Atehortúa tuvo la oportunidad de aprender violín con el checo Bohuslav Harvanek, cobra importancia esta anotación pues Atehortúa comenta haber aprendido que toda composición musical debe fundamentarse en la explotación de dos cualidades de quien sea su intérprete: una cualidad expresiva y una mecánica (Atehortúa, 2019). En el año 1961 ingresó al entonces Conservatorio Nacional de Colombia contando ya con un catálogo de composiciones, allí estuvo hasta 1963.

Obtuvo una beca para estudiar en Buenos Aires, en el Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, dirigido por Alberto Ginastera, durante cuatro años. Esta experiencia indudablemente lo marcó de por vida, no sólo por estudiar composición con el Maestro Ginastera, sino porque también tuvo la oportunidad de asistir a cursos dictados por compositores de talla internacional.
(Friedmann).

En efecto, gracias al contexto musical de la época en Argentina y propiamente del instituto Di Tella, convergían allí gran cantidad de reconocidos maestros provenientes de todas las latitudes.

Dentro del pensamiento compositivo de Atehortúa con relación al serialismo, él ha desarrollado una estética influenciada de dos corrientes: la de sus maestros italianos y que define como “a la italiana”⁶, ello más la estética de Alban Berg, aunque siempre desencadenando en un sincretismo, en efecto, así se autodefine Atehortúa: sincrético.

En el opus 186, si bien se emplea el concepto de serie, se procura no abandonar el sentido melódico durante su empleo y es por esto que la serie puede contener más o menos de 12 notas, por lo cual en el segundo de los casos se hace necesaria la repetición de algunas notas; por otro lado y de acuerdo a lo que se explicará seguidamente, Atehortúa no emplea nunca el serialismo integral, si bien se podría entender como serialismo rítmico a la aumentación de un motivo, esto obedece simplemente a la estética del desarrollo temático que en este caso procura repetir un motivo con algunas variaciones.

⁶ Estética aprendida de Maripiero y Luigi Nono durante el periodo de estudios en Argentina.

El opus 186 fue escrito en 1995 por encargo del violonchelista americano James Fittz y consta de 4 movimientos: (I) improvisation; (II) scherzo; (III) romanza; (IV) rondo alla marcia. A mis manos llegó una copia del manuscrito original por medio de la violonchelista y docente Graciela Valbuena Sarmiento quien como tema de su tesis doctoral aborda repertorios nacionales del siglo XX⁷. Valbuena a su vez tuvo acceso a este documento de los archivos del banco de partituras del grupo de investigación Interdis⁸.

Luego del estreno de la obra se desconoce si se ha interpretado de nuevo, en la red solo hay disponible a la fecha un archivo multimedia grabado de un concierto realizado por mí el 07 de marzo de 2019 y que contiene los dos primeros movimientos de la sonata.

Para la fecha de la composición de la obra, Atehortúa dedicado a la enseñanza de la composición y dirección musical y a la búsqueda de su estética compositiva, se acercaba al abandono de los elementos seriales en sus obras, por ello, el opus 186 solo contempla elementos de este tipo en un breve fragmento del primer movimiento, así pues, Atehortúa se decanta por el bitonalismo; el compositor tuvo potestad en la elección del material que contiene la sonata: forma, régimen y estilo a excepción del formato. Además de lo comentado, esta obra contempla desde el aspecto rítmico, la influencia de elementos latinoamericanos y colombianos, por ejemplo: la escritura del Scherzo en un compás de 6/8 además de elementos internos que muestran cercanía al bambuco colombiano: el empleo de apoyaturas armónicas en la melodía cantáble del violonchelo sobre el compás 16.

⁷Música para violonchelo y piano de compositores colombianos del siglo XX: Análisis, historiografía e incidencia de tres obras del repertorio compuesto entre 1965 y 1985. (Valbuena Sarmiento, 2019). Producción gris.

⁸ Grupo de investigación perteneciente a la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín; la copia del manuscrito junto con otras piezas para violonchelo, fueron facilitadas a este grupo por el mismo Atehortúa durante una investigación sobre su producción de repertorio para el instrumento ya mencionado.

Como dato que resalta las influencias latinoamericanistas en esta sonata, en su dedicatoria se puede leer: “este trabajo ha sido escrito para el gran violonchelista americano James Fittz, especialmente para sus recitales en Latinoamérica”.

2. Capítulo: análisis morfosintáctico de la sonata Óp. 186

2.1 Improvisation I

Este movimiento titulado improvisación emplea forma libre en la que cada sección desarrolla una estructura interna binaria. A continuación, se muestra el esquema formal del movimiento:

A	B	C	D	CODA
---	---	---	---	------

El registro empleado en el violonchelo va desde Do1 hasta Lab4. La melodía por su parte, tiene una organización mixta compuesta por series dodecafónicas e intervalos. El empleo de cada elemento organizativo nunca se presenta manera simultánea en un mismo fragmento, no obstante, desde el punto de vista de la extensión prevalece la organización interválica siendo el intervalo de tercera menor el más destacado, pues sirve como creador de tensión en dos aspectos⁹. En la sección serial el intervalo generador es la segunda menor, dentro de este recurso es importante analizar la imitación por aumentación que desarrolla el piano (ver ilustración 1: imitación por aumentación).

⁹ Armónico: las secciones que implican mayor tensión emplean acordes generados por terceras menores. Conducción: generalmente las frases buscan mayor tensión transportando el inciso una tercera menor por encima.

Ilustración 1: Imitación por aumentación.

Dentro de este análisis es importante mencionar que el estudio consciente aporta al establecimiento de las digitaciones más convenientes según el desarrollo de las frases teniendo en cuenta la cuerda empleada y el fraseo sugerido, observando además, la dificultad técnica para el joven instrumentista debido el empleo de intervalos que no corresponden a escalas diatónicas debido al régimen de la obra, obsérvese por ejemplo la ilustración 2, en este caso es preferible tocar todo ese pasaje empleando las cuerdas I y II manteniendo como referencia para la afinación al Mi4.

Cabe destacar una de las características más extendidas en esta sonata con relación al desarrollo temático, en la cual el compositor incluye una variación del motivo, añadiendo o quitando una o más notas y variando el orden en que estas se presentan o repitiendo alguna de ellas (ver ilustración 2: desarrollo por variación).

Ilustración 2: Desarrollo por variación.

Desde el punto de vista rítmico-métrico de este primer movimiento lo más importante es recalcar que no hay medida de compás y a esto se le añade la indicación “a piacere”, lo cual implica que dentro del concepto de tempo tanto los pulsos como la

duración de las figuras es libre; sin embargo, existen algunos elementos ornamentales tales como apoggiaturas y acciacaturas que sirven como punto de encuentro y el pulso se determina a partir de la figura rectora de cada material sonoro, siendo generalmente la negra la encargada de establecer el tempo. En la interpretación que realizo, el pulso empleado es a la negra cerca de 70, esto a partir de tres consideraciones: en primera instancia la facilidad para interpretar de forma clara todas las notas sin que se pierda el discurso, en segundo lugar, es un tempo cercano al sugerido en la sección D y por último, al ser un tempo lento genera contraste con el segundo movimiento.

En vista de la ausencia de funciones armónicas tonales que dicten pautas sobre la tensión - relajación, se puede decir que la dirección de las frases se evalúa a través de dos parámetros:

Primeramente, la dirección de la frase, realizada como una característica general, la cual consiste en que las frases siempre buscan tensión en dirección ascendente y viceversa, por esto el compositor sugiere desarrollar el matiz de acuerdo a la tensión.

En segunda instancia, el ritmo de la frase, el cual aporta riqueza al desarrollo fraseológico pues dentro de cada material hay algunos casos en que la melodía ejecuta saltos o se mantiene en un mismo ámbito, para evitar ambigüedad sobre la direccionalidad, se mantiene la tensión al tope al sostener un patrón rítmico de notas cortas.

Dentro de las armonías se encuentran acordes que se clasifican como bitonales, yuxtaponiendo dos acordes a medio tono de distancia y sin relación tonal, como es el caso del primer acorde tocado por el piano que también sirve para indicar relajación, en sentido opuesto, en la sección D se puede apreciar la aparición de unas triadas disminuidas en

disposición cerrada que son consecuencia de la conducción de las voces que parten de su intervalo generador (tercera menor) y que son un indicador de tensión. En el fragmento serial que se ubica en la sección B, los intervalos resultantes de la imitación del piano deben ser considerados consecuencia de la conducción de la serie. El estudio armónico, fuera de lo comentado con respecto a tensión y relajación, es útil para establecer la afinación del violonchelo con respecto al piano.

El análisis fraseológico parte de la organización dual de cada material sonoro que debe entenderse como un periodo constituido de dos semiperiodos: El primero propone y desarrolla un motivo que va siempre en dirección ascendente (arsis) y el segundo desarrolla una variación del tema en figuras más largas o un material de respuesta con temática diferente, en dirección descendente la mayoría de las veces (tesis). Con relación al número de compases resulta una tarea inútil determinar simetría debido a su inexistencia.

Cabe acotar con relación a los finales de cada material sonoro la falta de ánimo conclusivo. Si bien las frases finalizan tras buscar relajación, dejan el ambiente de expectativa para iniciar la siguiente sección, esto debido a que cada material debe darse continuidad entre sí de modo que no se interrumpa el discurso y que mantenga el carácter improvisado del movimiento como antecedente de este análisis.

Como antecede de este análisis, Carlos Eduardo Erazo plantea la manera de analizar una improvisación de la autoría de Atehortúa¹⁰ y para ello cita un programa de mano de un concierto dirigido por el mismo Blas Emilio¹¹ en el que se lee que en el análisis del primer

¹⁰ Contextualización y Análisis de la obra Musica D'orchestra per Bela Bartok, Óp. 135 de Blas Emilio Atehortúa. Tesis de maestría en dirección sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia.

¹¹ (Atehortúa, 1994, p. 3) Concierto auspiciado por el Banco de la República. Citado en (Erazo, 2018, pág. 82).

movimiento “Quasi Improvvisata”, presenta un material temático que “tiene forma libre por secciones, cuyo propósito es dar la impresión de un encadenamiento de improvisaciones instrumentales” (Erazo, 2018, pág. 30).

Por otra parte, como lo afirma el compositor, la repetición de un inciso es la base de la identidad de sus obras, por tal razón el desarrollo del motivo generador se realiza reiterándolo con variaciones de algún tipo. También es importante subrayar que al final de cada material sonoro hay cesura con calderón, lo cual sirve para enmarcar la diferencia temática entre los materiales sonoros expuestos.

En otro orden de ideas, es importante saber que el compositor emplea varias texturas musicales, las cuales explicaré sección por sección, como sigue:

Para comenzar, Atehortúa propone el material A de textura homofónica, en donde el piano desarrolla un acompañamiento complementario mientras el violonchelo presenta un inciso con variaciones rítmicas y del orden en el que aparecen las notas.

El material de la sección B es contrapuntístico a partir de la imitación por aumentación de la serie dodecafónica (B Eb D C# F E G Ab C B G# C A F# C), este es un ejemplo del serialismo particular de Atehortúa: hay 15 notas dentro de la serie pero el piano imita esta misma serie cuando el violonchelo toca la doceava nota¹².

La interpretación debe ser tan sencilla como indica la escritura: debe darse prioridad a que se entienda la entrada del piano con el carácter imitativo; el sentido ascendente de la melodía pide aumentar la tensión¹³, posteriormente la respuesta del violonchelo con

¹² Las relaciones entre los intervalos generados son pura coincidencia de la conducción; véase la ilustración 1: imitación por aumentación.

¹³ *Ibidem*.

corcheas y blanca es un material que desarrolla el concepto de consecuente en medio de una textura homofónica que busca el reposo hasta el final del material sonoro.

Por su parte el material C desarrolla una textura polifónica, el violonchelo elabora una melodía sobre un diseño de arpeggios en el piano cuya duración y cantidad de repeticiones es relativa¹⁴, la conclusión, de textura monofónica es desarrollada el violonchelo solo, nótese la indicación “ORD.” esta se refiere a que el sonido debe ser ordinario¹⁵, es decir, abandonar la indicación previa “sul tasto”.

El material D contiene la única indicación de tempo para los intérpretes (negra circa 72) y desarrolla el punto álgido del movimiento, a dicho punto se llega por aumentación de la masa sonora y siempre en dirección ascendente. A partir de la indicación de tempo y carácter “not together”, se produce un efecto contrapuntístico que es respondido con una densa textura elaborada a partir de tres voces¹⁶ sección indicada “together” (ver la ilustración 3: textura densa con movimiento predominantemente directo).

Ilustración 3: Textura densa con movimiento predominantemente directo.

¹⁴ El piano debe repetir dicho diseño escrito cuantas veces sea necesario, es decir, hasta que el violonchelo termine su frase debiendo terminar ambos simultáneamente.

¹⁵ Para señalar estos cambios de recurso tímbrico usualmente se puede apreciar la indicación “normal”.

¹⁶ Se caracteriza por mantener la misma articulación, matiz, fraseo, dirección e intervalos entre las voces, como lo comenta Atehortúa en la entrevista, él no ha asignado nombre para este tipo de grafía.

Finalmente, en la coda desarrolla una breve variación del motivo de la primera sección a modo de antecedente y encuentra su consecuente en una variación híbrida entre los segundos semiperiodos de los materiales B y C.

Como una visión global de este apartado y con relación a la función orquestal, el violonchelo desarrolla el aspecto melódico presentando los motivos melódicos mientras que el piano ejecuta funciones tales como el acompañamiento intermitente, complementario, simultaneo, coral y desarrollando algunas secciones melódicas.

2.2 Scherzo II

Este movimiento posee una estructura ternaria compuesta por: A - TRIO - A1.

Internamente cada sección contiene una estructura binaria, lo cual se observa esquemáticamente así:

A (A :a - b:) – (B :c:)	TRIO (:d : :d1:)	A1
(1-20) – (21-36)	(37-44) – (45-50)	A sin repeticiones.

Se debe mencionar que al igual que el primer movimiento, la organización interválica de este movimiento está marcada por las terceras y séptimas menores y el registro que abarca es de tres octavas, yendo del Do1 al Fa3.

También es importante analizar el movimiento melódico, puesto que las terceras menores están seguidas de segundas menores en sentido contrario, lo cual da la impresión de un establecimiento tonal; sin embargo, esto obedece al régimen politonal de la obra, ya que en el desarrollo temático se presentan giros armónicos que no corresponden con funciones tonales.

En cuanto al carácter de la melodía encontramos el término “leggiero” inicialmente y desde el compás 24 hasta el fin de la sección el término “cantando”, lo cual indica una intención de interpretación lírica de la melodía y refleja la estética del compositor pues como él mismo lo afirma “le gusta cantar”.

Desde el punto de vista rítmico lo primero que se debe observar es la medida de compás de 6/8 con una velocidad de negra con puntillo cerca de 120, lo cual con respecto a la variedad de articulaciones que intercambian el orden de las ligaduras y notas cortas en

cada compás, requieren de un estudio cuidadoso con la distribución del arco que debe abarcarse de manera específica para cada compás.

Cabe remarcar, que los incisos son generalmente téticos; sin embargo, al ser el desarrollo tan extenso, se pueden encontrar variaciones motívicas de tipo acéfalas. También es importante contemplar las figuras rítmicas del compás 18, las cuales presentan una subdivisión de 2 contra 3 (ver ilustración 4: subdivisión binaria vs. ternaria).

Ilustración 4: Subdivisión binaria vs. ternaria



Se destaca el elemento isorrítmico de la sección B, puesto que en la estética del compositor esto refleja una manera de aumentar la densidad de la masa sonora; en esta sección es de suma importancia articular de la manera más fiel posible pues aporta gran sentido rítmico a la interpretación.

Como se mencionó en el estudio de la melodía, pareciera haber tonos e incluso modos propuestos, sin embargo, no en su estado puro y con resoluciones no convencionales que permiten la sensación atonal, los acordes generados en la primera sección son generalmente indeterminados, generados a partir de segundas y se presentan en disposición cerrada, las progresiones de acordes mantienen la interválica propuesta desde el movimiento anterior transportando un motivo una tercera menor por encima para aumentar la tensión.

En la sección A, el primer semiperiodo (a) desarrolla una única melodía que se alterna entre ambos instrumentos con cambio de acorde por compás, y que tiene su respuesta en el segundo (b) con una melodía muy lírica que el violonchelo ejecuta sobre el ostinato del piano que mantiene un mismo acorde, en términos generales la textura predominante corresponde al canon homofónico.

La sección B por su parte, con un carácter casi mecánico y completamente isorrítmico, presenta una textura coral libre similar a la empleada en el movimiento anterior, partiendo del intervalo generador de tercera menor, con misma intensidad de matiz y articulación en ambos instrumentos, aunque con relación a la comparación, en este caso las voces no siempre se mueven de forma paralela habiendo como consecuencia, variaciones en los intervalos verticales (ver ilustración 5: textura densa sin rigor interválico).

Ilustración 5: Textura densa sin rigor interválico.

The musical score for Illustración 5 consists of three staves. The top staff is a cello line, the middle is a piano line, and the bottom is a bass line. The music is in 2/4 time and features a repeating rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics are marked as *mf*, *p*, and *f*. The score is numbered 28 at the beginning.

Por último, el trio desarrolla de diferente manera y duración una misma frase variando así el registro de la melodía y el tipo de orquestación para efectos tímbricos. Esto trae como efecto evitar la monotonía, en vista de que el motivo se repite cuatro 4 veces según las indicaciones de las barras de repetición. Esta sección también desarrolla una textura mixta: tanto homofónica como contrapuntística, en primera instancia se puede observar en el ostinato del piano que posteriormente presenta un motivo que corresponde a

la variación rítmica de las notas que conformaban dicho ostinato del primer semiperiodo de esta sección (ver ilustración 6: ostinato 39-42; variación 44-45), en cuanto al fraseo con respecto de la conducción, los compases 48-49 muestra un ejemplo de intención ascendente en la tensión, al transportar el mismo motivo una tercera menor por encima.

Ilustración 6: Ostinato 39-42; variación 44-45

37 TRIO
Meno mosso, ca. ♩ = 80

TRIO
Meno mosso, ca. ♩ = 80

43

Un aspecto a relevar es la organización de las frases, la cual es asimétrica; por su parte la sección A y el trio presentan un final suspensivo, característica que les da fluidez para continuar la marcha y que debe mesurarse, pues alargar demasiado los silencios de los cortes entre sección puede dar una sensación errada en el oyente. Por último, el final del movimiento es conclusivo, aquí sucede algo importante y es que, a pesar de su carácter concluyente, el oyente ya ha escuchado esta sección en la exposición y por consiguiente se puede caer en un efecto bucle, para reforzar el carácter de finalización y que no parezca inadvertido, es recomendable exagerar los matices planteados en la partitura.

2.3 Romanza III

Desde el punto de vista formal, este movimiento desarrolla una estructura ternaria, la cual se muestra en el siguiente esquema:

A	B	A1
1 – 11	12 – 19	20 – 32

Es de valorar, que este movimiento posee una organización dada por intervalos y a nivel melódico presenta un carácter cantáble muy dulce con la indicación “espress.” la cual se logra a través del empleo de intervalos diatónicos por movimiento conjunto; sin embargo, el salto de tercera menor seguido de un cambio de dirección de medio tono es de gran interés. Aquí, el registro del violonchelo va desde el Do1 hasta el Si4.

Rítmicamente el movimiento se desarrolla en un compás de 4/4 con un tempo andante especificado al inicio, el piano inicialmente desarrolla un acompañamiento sincopado, hay empleo de soldaduras en los compases 8 y 30.

Cabe precisar que el rol del piano como acompañante es definitorio en la estructura del movimiento, pues proporciona más elementos de innovación rítmica que el violonchelo. Es así que, dentro de la polirritmia, es el piano quien determina el ritmo armónico de la obra, además este movimiento es rico en indicaciones agógicas como se observa en las siguientes secciones: “ritenuto” en el compás 17; “ritenendo” en el compás 18; a tempo en el 20; “ad libitum” en el 24; “ritard.” en el 30 y “meno mosso” en el compás 31 con una sugerencia en cifra numérica.

Los acordes generados como consecuencia de la conducción de las voces varían en su disposición. Es de anotar que desde el punto de vista del acompañamiento predominan los acordes de 4 notas, así mismo se pueden observar triadas y cuatriadas en los puntos de encuentro de las voces, los cuales coinciden generalmente el primer o tercer tiempo de cada compás.

Siguiendo la estructura formal de este movimiento, se puede evidenciar que la sección A desarrolla una sola frase compuesta de tres secciones con diferente motivo y está orquestada empleando una textura predominantemente homofónica, sin embargo, el piano ejecuta algunos recursos complementarios a la melodía.

Por su parte la sección B desarrolla una frase compuesta de dos partes cuyo motivo siempre es acéfalo, el punto álgido se hace visible cuando la melodía en el violonchelo alcanza su máxima extensión de registro agudo, dicho clímax ha sido preparado desde la orquestación.

Por último, la sección A1 siendo la más extensa con 13 compases y con un planteamiento de desarrollo fraseológico distinto de las secciones anteriores, desarrolla solamente el motivo principal empleando recursos como la imitación entre ambos instrumentos, la transposición del tema y variación rítmica.

En cuanto a las texturas empleadas en las secciones B y A1 se evidencia una mixtura que involucra una escritura contrapuntística que predomina por extensión, el estilo imitativo es la base del desarrollo temático y en menor cantidad la escritura en bloque vertical.

Como elemento clave, se destaca en este movimiento que la textura armónica explora la yuxtaposición de acordes que tienen relación tonal entre sí, es por esto que hay sensación de cercanía al régimen tonal, pero esto se debe a que dentro del paradigma bitonal, el compositor emplea tonos cercanos, obsérvense los compases 16 – 17 en los que el violonchelo ejecuta una melodía que fácilmente se ubica en Mi mayor mientras que el piano pivotea entre los acordes de La mayor y Si mayor (ilustración 7: bitonalidad por tonos cercanos).

Ilustración 7: Bitonalidad por tonos cercanos.

Este uso de la bitonalidad es peculiar y contribuye a la interpretación de este movimiento en cuanto a su carácter cantábil contrastando con los demás movimientos, el uso de intervalos consonantes y tonos cercanos aportan una riqueza extraña e inesperada a la sonata.

Por último, es importante tener en cuenta a modo de cadencia los tres últimos compases, los cuales como elemento de finalización generan la sensación de retardo debido a las notas largas con calderón. Aquí se deberá prestar mucha atención a no exceder la duración de las respiraciones, con el fin de evitar la impresión de un error de imprecisión en el ensamble.

2.4 Rondo alla Marcia IV

Este último movimiento desarrolla la forma de un sólido rondó cuya estructura se presenta a continuación de forma esquemática:

A	B	A1	C	A2	CODA
1 – 16	16 – 34 PUENTE (28 – 34)	35 – 45	45 – 55	56 – 67	67 - 72

La organización de este movimiento parte de los intervalos, la melodía es fuertemente rítmica y desarrolla la habilidad mecánica de ambos intérpretes, de por sí la indicación “alla marcia” deja en claro el carácter del movimiento en general.

Hay una curiosidad dentro de la intención y carácter melódico que emplea este movimiento pues, en la última exposición, la melodía se presenta una octava por debajo lo cual sugiere un cambio total del carácter, haciéndolo más oscuro. El registro empleado va desde el Do 1 hasta el Re 4.

Con la indicación de “allegreto, blanca circa 90, ma non pesante; quasi scherzando” y con cifra de compás partido, es visible que el primer motivo rítmico de la frase principal se corresponde con el carácter descrito, la corchea con puntillo más la semicorchea otorga gran sentido marcial al tema, incluso al cambiar de motivo rítmico en el violonchelo, el piano mantiene dicha figuración en el acompañamiento de modo que se conserva el carácter (ver ilustración 8: ritmo y carácter).

Ilustración 8: Ritmo y carácter.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a single bass clef staff with a melodic line. The middle staff is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom, containing chordal accompaniment. The bottom staff is another grand staff with a bass clef on top and a treble clef on the bottom, also containing chordal accompaniment. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and chordal textures.

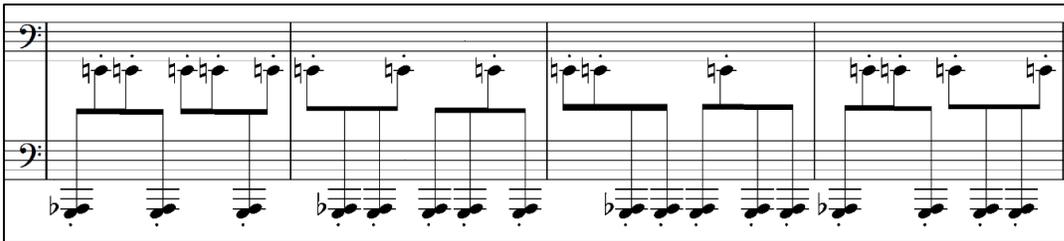
Cabe resaltar que dentro de este movimiento no es usual la isorritmia, pues ambos desarrollan funciones distintas. En cuanto a las indicaciones agógicas se encuentran registradas las siguientes: “ritard.”, “lunga” sobre el silencio de negra y a tempo, todo esto en el compás 30; “ritenuto” en el compás 54; calderón sobre los silencios del compás 55.

Otro aspecto importante es que los acordes generalmente se conforman de 6 notas, siendo acordes generados por intervalos de segunda. El ritmo armónico de la obra es lento a pesar del tempo rápido, se puede apreciar los cambios de armonía inexistentes cuando se usa el pedal desplegado. Las disposiciones de los acordes no son relevantes pues dichos acordes son indeterminados y las secuencias dan prioridad a la conducción de cada nota que conforma el acorde.

Desde el punto de vista de la estructura formal, se puede describir que la sección A está conformada por dos semiperiodos dispuestos a manera de pregunta-respuesta, la frase antecedente emplea la célula rítmica descrita en el estudio de la melodía mientras que la consecuente es desarrollo de la misma. Este fragmento es de textura heterofónica, pues el acompañamiento debido al ritmo debe entenderse como un material distinto.

En contraste, la sección B de textura homofónica, se divide en dos semiperiodos repetitivos con motivo acéfalo definidas por el cambio de registro del violonchelo, este fragmento presta atención sobre un elemento usual en la música de Atehortúa y que él mismo denomina pedal desplegado, lo cual consiste en mantener un mismo acorde, pero presentándolo con un ritmo que generalmente no se ciñe a los acentos naturales del compás generando acentos extraños pero que enriquecen la orquestación (ver ilustración 9: pedal desplegado).

Ilustración 9: Pedal desplegado.



Un detalle importante, es destacar que desde el compás 28 hasta el final de la sección se encuentra un puente que desarrolla una acumulación de tensión por aumentación de la masa sonora para re exponer el tema principal, de esta manera se llega a la sección A1, la cual es más corta que la primera exposición debido a que no contiene un desarrollo extenso del segundo semiperiodo.

Por su parte, la sección C de textura homofónica, presenta una sola idea que se desarrollada de manera alternada entre ambos instrumentos y se caracteriza por un cambio total en la orquestación, el empleo del pizzicato por primera vez en toda obra y el acompañamiento de carácter complementario del piano.

La sección A2, por su parte expone por última vez el estribillo del rondó una octava por debajo acomodándose a las posibilidades de registro del violonchelo y con unas variaciones rítmicas mínimas.

Por último, la coda con una textura mixta a partir del acompañamiento rítmico de dos voces que se mueven en dirección paralela, este fragmento presenta dos motivos de una misma frase que es enteramente conclusiva. Aquí se puede apreciar el punto álgido a partir del empleo de las cuerdas dobles y cambios bruscos de registro.

Este movimiento y en particular su final muestra la máxima exploración de la habilidad mecánica del intérprete, es un final decidido y sin lugar a la duda, es importante que a pesar de las notas rápidas y las dobles cuerdas se mantenga ese discurso enérgico hasta la última nota que es un unísono entre ambos instrumentos, a parte del cuidado de la afinación es crucial el carácter pues resume la sonata en sí misma: un discurso que no se interrumpe, cargado de lirismo que se intercala con pasajes fuertemente rítmicos que no admiten vuelta atrás.

3. Capítulo: Conclusiones

Para el abordaje de la sonata opus 186 y sus aspectos interpretativos, se contó con el apoyo e indicación directa del compositor, quien de manera muy amable nos recibió en su casa a mi asesora y a mí, compartiendo información que no se encontró registrada. Fue de gran relevancia el hecho de poder tocar la obra para el compositor recibiendo de él indicaciones importantes sobre carácter, el concepto de tempo, la idea del desarrollo temático, el color orquestal y la conducción de las frases, todo ello fuera del gran crecimiento personal y profesional que puede recibir uno de un maestro de tal categoría. Fue así como se llegó al feliz término de este trabajo gracias a una sucesión de hechos que se concatenaron permitiendo la coincidencia de mi asesora con el compositor desde varios años atrás y que, habiendo llegado a este escenario, desencadenó en la documentación del opus 186.

Es importante señalar así, que para el compositor el concepto de tiempo como medida no es estático o ajeno, por el contrario, es una medida manipulable, algo que se puede encoger o estirar y por esta razón, esto se hace evidente en el primer movimiento de este opus 186, el cual carece de medida de compás, lo cual exige un estudio minucioso para identificar los puntos de encuentro y concertar de la manera como se van a ejecutar, de lo contrario, no habrá coincidencia entre las partes y como consecuencia tampoco la habrá en el discurso musical. En la partitura es obvio que la duración de las figuras escritas no coincidirá entre ambos instrumentos por ello es recomendable que el violonchelista memorice o tenga siempre a su disposición la parte del piano, lo dicho infiere que no hay un instrumento en una categoría superior al otro, ambos siempre se complementan.

Como consideraciones generales, se debe tener en cuenta lo expuesto por el compositor en donde menciona que la elaboración de su discurso se desarrolla en torno a la *arsis – tesis*, esto es: tensión – relajación; en medio del lenguaje atonal en el que no se puede buscar un reposo a partir de la armonía, Atehortúa se vale de la conducción de las voces para generar dicho efecto en el oyente, de esta manera se debe revisar en la partitura cada vez que el compositor toma un motivo y lo transporta a un intervalo de tercera menor superior, claramente este es un indicador de búsqueda de tensión, la dirección ascendente de una frase musical implica en la estética del compositor un aumento de la energía y la tensión, en contraposición a ello, la dirección descendente de la frase es una búsqueda de reposo.

Por otra parte, al identificar los fragmentos permeados del carácter cantábile pues como se dijo anteriormente, el compositor siente gusto por el canto, en cuanto a la ejecución instrumental de este carácter surge una de las más grandes inquietudes y es el uso del vibrato, al respecto, Atehortúa dice que le gusta un vibrato lírico, pero nunca dramático. Se puede inferir que no se debe abusar del vibrato en las secciones de carácter mecánico, ya que esto puede entorpecer un carácter que es explícito a partir del ritmo y la articulación.

En cuanto a la exploración tímbrica y de los colores orquestales que el compositor le pide al violonchelo, es importante con respecto a lo dicho con relación a la conducción de las frases, ser muy cuidadoso en el color del sonido, si bien la sonata está cargada ímpetu y energía, el sonido no debe ser descuidado, procurando un sonido nunca estridente ni el punto opuesto de un romanticismo exacerbado, en su lugar un sonido controlado y ligeramente opaco, jugando sobre todo con los cambios de registro usuales en la grafía de Atehortúa, él mismo comenta que los registro graves le representan un carácter pesante con

color oscuro, mientras que los agudos deberían imitar la voz de un cantante con gran destreza.

En síntesis, cabe anotar que la entrevista realizada le permitió a este ensayo presentar de la manera más objetiva posible los aspectos relevantes sobre el contexto de la obra, además de las consideraciones sobre la interpretación de sus elementos y que se enmarcaron dentro margen de un análisis riguroso que los explicó detalladamente.

Finalmente, es de gran importancia mantener en circulación todo aquel repertorio que va en camino hacia el descarte, esta situación fácilmente se puede evitar a través del trabajo conjunto entre intérpretes, educadores, investigadores y compositores, pues sin dudar, la cantidad de obras musicales que afrontan una situación de olvido no es mínima y en busca de solventar estos problemas diversos grupos de investigación trabajan por llegar hasta ese repertorio, sin embargo siempre habrá más preguntas que respuestas y más repertorio por tocar y grabar. Se recomienda difundir los trabajos documentales a los que se tiene acceso para facilitar también el trabajo de los investigadores.

Trabajos citados

Association, A. P. (2009). *Publication manual of the American Psychological Association*.

Washington, DC: 6th ed.

Atehortúa, B. E. (23 de febrero de 2019). Entrevista. (B. V. Gutiérrez, & G. V. Sarmiento,

Entrevistadores)

Banrepcultural. (2017). *Banrepcultural*. Obtenido de <http://enciclopedia.banrepcultural.org>:

http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Blas_Emilio_Atehortúa_Amaya

Corrado, O. (2004-2005). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones.

Revista Argentina de Musicología, 17-54.

Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa.

Erazo, C. E. (2018). *Contextualización y Análisis de la obra Musica D'orchestra per Bela*

Bartok, Óp. 135 de Blas Emilio Atehortúa. Bogotá: Universidad Nacional de

Colombia.

Friedmann, S. (s.f.). *El siglo XX y la música contemporánea. La proyección de la musica*

colombiana: Blas Emilio Atehortúa. Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas.

Musri, F. G. (1998). Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una

investigación musicológica desde la teoría de la historia. *Revista musical chilena*,

15.

NeoFronteras. (16 de octubre de 2016). *NeoFronteras*. Obtenido de NeoFronteras:

<https://neofronteras.com/?p=5106>

Valbuena Sarmiento, G. (2019). *Música para violonchelo y piano de compositores colombianos del siglo XX: Análisis, historiografía e incidencia de tres obras del repertorio compuesto entre 1965 y 1985*. Buenos Aires: Producción gris.

4. Anexos

En conjunto con este documento se anexan en formato digital:

- Una copia del acta de sustentación de trabajo de grado y la constancia de realización de la muestra pública.
- La autorización de los derechos de autor debidamente diligenciado.
- Una copia de la carta aval para este trabajo de grado firmada por mi asesora.
- Una copia de la entrevista realizada al maestro Blas Emilio Atehortúa (Atehortúa, 2019).
- El video de la puesta en escena de mi recital de grado, desarrollado el viernes 26 de julio del 2019 a las 10:00 horas en la Capilla San Juan de Dios, Pamplona - Colombia.

Vita

Bayron Vladimir Gutiérrez Gelvez (24 de enero 1995) nació en Cúcuta, Norte de Santander en una familia conformada por Gustavo Gutiérrez y Teresa Gelvez, a los 15 años ingresó en la sección de redoblantes de la banda de marchas de la institución educativa en la cual adelantaba sus estudios de bachillerato en el municipio de Los Patios. A los 16 años inició de forma autodidacta el aprendizaje de la guitarra y el teclado formando parte de varios ministerios de música religiosa. En el año 2013 ingresó al programa de Música de la Universidad de Pamplona en la cátedra instrumental de violonchelo, ha formado parte de diversas agrupaciones musicales como la Coral UniPamplona dentro de la cuerda de tenores y el grupo sinfónico UniPamplona interpretando el violonchelo. Así mismo, durante su trayectoria estudiantil ha formado parte de la orquesta de arcos de la misma universidad y el cuarteto de cuerdas “Alma de Madera” como violonchelista y violista; también ha participado como pianista en el ministerio musical “Kayros”. Vladimir también se ha desempeñado como docente formador del área de cuerdas frotadas, director musical y arreglista al interior de la Orquesta Sinfónica Infantil y Juvenil del Programa de Música de la misma universidad.