

Un acercamiento a la obra del maestro Blas Emilio Atehortúa, a través de su sonata para violonchelo y piano Op.186 (1995)

Sumario:

Introducción. 1. Blas Emilio Atehortúa. 2. Sonata para violonchelo y piano Op. 186. 3. Características y exigencias técnicas para el violonchelo. 4. Análisis de la sonata para violonchelo y piano Op.186. Conclusiones. Referencias.

Resumen:

Este trabajo busca fomentar la reflexión sobre la literatura musical escrita por el maestro Blas Emilio Atehortúa (1943) quien ha sido reconocido como uno de los grandes compositores Latinoamericanos de nuestra época. Sin duda, su labor como compositor y como profesor ha generado movilidad en el ámbito musical latinoamericano. Su reconocida trayectoria e innovación hace que su música sea atrayente tanto para la ejecución como para su estudio. Por esta razón, todo ejercicio reflexivo sobre su creación resulta importante para nuestra autocomprensión. Dada rigurosidad que merece dicho análisis este trabajo abordará el estudio de su la Sonata para violonchelo y piano Op. 186 (1995).

El artículo presentará, primero, una breve reseña y contextualización del pensamiento, la postura y la historia del compositor. En un segundo momento caracterizará de un modo general la obra en cuestión. Luego describirá las exigencias técnico –interpretativas que en ella se pueden encontrar, y por último completará, a partir de éstas, un análisis musical de la obra.

Palabras clave:

Atehortúa, violonchelo, Análisis Musical, Interpretación Musical, Música Latinoamericana.

AN APPROACH TO THE WORK OF THE MASTER BLAS EMILIO ATEHORTUA THROUGH THE ANALYSE OF HIS CELLO AND PIANO Op. 186 (1995)

Abstract:

This work develops a reflection on the musical literature written by the Composer Blas Emilio Atehortúa (1943), who has been recognized amongst the great Latin-American composers of our time. Without doubt, his work has encouraged younger composers. His innovative style has brought the attention of musicologists and music interpreters. This is a string reason, to understand that any reflective exercise is more than important for our self-comprehension as Latin-Americans. Given the exigencies that the analysis of his work is faced up with, this article will only analyse his Cello and Piano Sonata Op. 186 (1995).

This article will first give a brief account of his history and thought. Then it will characterize in general manner the sonata, in order to describe, thirdly, the technical and interpretative difficulties it offers to any interpreter. Thereafter the article will be able to give a general musical analysis of the work.

Key words:

Atehortúa, violoncello, musical analysis, musical analysis, Latin-American Music.

Artículo:

Recibido, febrero 28 de 2006; aprobado, abril 28 de 2006.

Sandra Natalia Sánchez Ramírez

Maestra en Artes Musicales de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), Ph.D. (c) en Ciencias de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid.

Correo electrónico:

sandranatsanchez@gmail.com

Un acercamiento a la obra del maestro Blas Emilio Atehortúa, a través de su sonata para violonchelo y piano Op. 186 (1995)

SANDRA NATALIA SÁNCHEZ RAMÍREZ

Maestra en Artes Musicales de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), Ph.D. (c) en Ciencias de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid.

Introducción

Este trabajo busca fomentar la reflexión sobre la literatura musical escrita por el maestro Blas Emilio Atehortúa (1943) quien ha sido reconocido como uno de los grandes compositores Latinoamericanos de nuestra época. Sin duda, su labor como compositor y como profesor ha generado movilidad en el ámbito musical latinoamericano. Su reconocida trayectoria e innovación hace que su música sea atrayente tanto para la ejecución como para su estudio. Por esta razón, todo ejercicio reflexivo sobre su creación resulta importante para nuestra autocomprensión. Dada rigurosidad que merece dicho análisis este trabajo abordará el estudio de su *Sonata para violonchelo y piano Op. 186* (1995).

El artículo presentará, primero, una breve reseña y contextualización del pensamiento, la postura y la historia del compositor. En un segundo momento caracterizará de un modo general la obra en cuestión. Luego describirá las exigencias técnico-interpretativas que en ella se pueden encontrar, y por último completará, a partir de éstas, un análisis musical de la obra.

El análisis musical sigue algunas de las orientaciones de Jean La Rue.¹ Sin embargo, por el tipo de obras escogidas (siglo XX), muchos de los planteamientos teóricos se ajustan flexiblemente al análisis realizado y se tienen en cuenta, para ello, ciertas aclaraciones de Stephen Davies² y de Vincent

¹ LA RUE, Jean. *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

² DAVIES, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. London: Cornell University Press, 1994.

Persichetti.³ Así, el trabajo busca dar cuenta de los diferentes aspectos musicales: se determinan las partes en que se puede dividir la obra según su estructura morfológica; se determinan, si la obra lo permite, las posibles secciones de cada una de las partes con sus respectivas frases; se señalan las características generales de cada una de las secciones, partes y frases de la obra, analizando: el manejo del sonido, la estructura armónica, el movimiento melódico y las características rítmicas. Todo se hace presentado los compases respectivos, en ejemplos pertinentes a lo largo del texto, habida cuenta de que el lector pueda posteriormente acercarse a la obra completa.

Este trabajo es un pretexto para alentar, en el ámbito violonchelístico, posteriores estudios e interpretaciones de otras obras latinoamericanas, de modo que, en un futuro se puedan hacer más reflexiones, más profundas conexiones y mejores precisiones sobre la misma. Es importante recalcar la labor de algunos investigadores sobre la música Latinoamericana, sin embargo, la bibliografía es escasa y en el caso específico del maestro Blas Emilio Atehortúa, casi nula.

1. Blas Emilio Atehortúa

• Su formación

Compositor colombiano, nacido en Santa Helena, Antioquia, el 22 de Octubre de 1943, y uno de los compositores latinoamericanos más reconocidos

actualmente, por su labor y gestión, tanto musical como académica. Atehortúa empieza sus estudios musicales a la edad de diez años en Bellas Artes y con maestros particulares de Medellín. Así, inicia el dominio musical en solfeo, armonía, contrapunto, composición violín y viola. Luego continúa sus estudios en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Bogotá, donde estudia dirección y composición. Más adelante es merecedor de una beca otorgada por las Fundaciones Di Tella y Rockefeller para estudiar en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, en Buenos Aires Argentina. Allí profundizó sus conocimientos musicales con maestros como Alberto Ginastera, Aaron Copland, Luigi Dallapiccola, Luigi Nono, Bruno Maderna, Oliver Messiaen, entre otros. Ha sido merecedor de diferentes condecoraciones como por ejemplo la medalla conmemorativa del centenario natalicio de Béla Bartók de los Organismos Húngaros que le es otorgada en 1983, y la medalla a la Gran Excelencia del IDCT.⁴ La Universidad Nacional de Colombia le confiere en 1994 el título de Doctor Honoris Causa en Música. Fue durante muchos años director de la carrera de Pedagogía musical en la Universidad Industrial de Santander (Bucaramanga, Colombia), y actualmente se encuentra en Venezuela en el Instituto Universitario de Estudios Musicales, en donde es profesor de análisis, formas musicales, contrapunto, fuga y orquestación.⁵

³ PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.

⁴ Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá.
⁵ La mayoría de datos fueron facilitados por el Maestro Atehortúa, durante un en Diciembre del 2003.

• Estilo

El maestro Atehortúa tiene un estilo alejado del nacionalismo y más bien dice ser latinoamericanista. Podemos entender algunas características de su música en la siguiente entrevista:

*“Bueno, Yo creo que hay una característica en mi música. Es una característica rítmica, especialmente en algunos aspectos; es bastante fuerte y dinámica. También me gusta mucho cantar, en otras palabras, me gusta mucho trabajar expresivamente. Hay además, un aspecto rítmico que trato de cultivar que, sin hacer folclor, es telúrico”.*⁶

Atehortúa se define dentro de una tendencia que no implica un discurso musical nacionalista, pero con rasgos, que tampoco niegan su procedencia; en él se hacen evidentes sus orígenes colombiano y latinoamericano. Lo sorprendente es la manera como esas “características” son aprovechadas recontextualizadas y canalizadas en un plano musical universal.

*“Yo hago también música en la que no me olvido de que soy latinoamericano, ni me olvido de que soy colombiano. De pronto inserto una célula, como en el final de la sonata para violonchelo y también como lo hay en la mayoría de mis obras; por ejemplo partes rítmicas seis octavos tipo bambuco. Además, no tengo ningún temor en llamar a movimientos, por ejemplo, en el concierto número tres para piano, “Scherzando Bambuco”.*⁷

⁶ MALDONADO, Jorge. *Entrevista con el Maestro Atehortúa*. Dic 2003. Bucaramanga. En: SÁNCHEZ RAMÍREZ, Sandra Natalia. *Cuatro Obras Latinoamericanas: una aproximación al reconocimiento del violonchelo en la música latinoamericana*. ASAB, Bogotá, 2003. Tesis.

⁷ *Entrevista con el Maestro Atehortúa*.

El proceso de composición del maestro Atehortúa implica varios pasos: tener clara la estructura armónica, la instrumentación, secciones de la obra, duración de la ejecución, relaciones de *tempo*, forma, color y dinámicas entre otros.⁸ Algunos de los elementos que le ayudan a establecer su lenguaje son el uso de las características latinoamericanas y las técnicas de composición en las que se usan los doce tonos. Pero, su música se encuentra entre lo tonal y lo atonal, con una estructura armónica muy definida, como nos muestra Pamela Bowen Chester:

*“The development of harmonic structure in the Works of Atehortúa involves the construction of several chords that are used exclusively throughout a composition. He explains that once he “builds a particular chord and develops a harmonic progression,” it is always used “with the pitches of the melodic line that correspond to the pitches within that chord.” The chord itself rarely if ever changes. These chords can consist of two triads stacked, or a triad with an added pitch, such as fourth. The resulting harmony is quite thick in texture as a result of his extension of a chord beyond the triad. This new system of harmony began with the Sonatina a Cinque”.*⁹

⁸ Para más información mirar el trabajo de Pamela Bowen Chester.

⁹ “El desarrollo de la estructura armónica en los Trabajos de Atehortúa implica la construcción de varios acordes que son usados exclusivamente a lo largo de la composición. Él explica que una vez él “construye un acorde particular y desarrolla una progresión armónica,” siempre se usa “con alturas de la línea melódica que corresponden a las alturas dentro de ese acorde”. El acorde mismo rara vez, si alguna, cambia. Estos acordes pueden consistir en dos triadas superpuestas, o en una triada con agregaciones, como de una cuarta. La armonía resultante es más bien densa en textura, como resultado de la extensión del acorde más allá de la triada. Este nuevo sistema de armonía empezó con la Sonatina a Cinque”. Traducción de: Maldonado Jorge.

2. Sonata para violonchelo y piano Op. 186

La sonata fue escrita en 1995 como un encargo hecho por la Universidad del Norte de Colorado, y estrenada por el profesor John Fitz. En la entrevista realizada, el compositor señala que el violonchelo y la viola son instrumentos que le gustan mucho y con los cuales se identifica, no sólo por la sonoridad, sino también por el conocimiento que posee sobre ellos, como nos muestra a continuación.

"Yo estudié violín muchos años, de joven, y después estudié viola. A mí no me gustaba casi tocar violín. Mis manos son más bien para viola que para tocar violín, aunque yo me defendía bien en filas. Yo a los catorce años tocaba violín en la orquesta sinfónica de Antioquia y mi maestro era Joseph Matza; era el director. Pero después me enamoré de la viola, y seguí estudiando viola. Así, los instrumentos de cuerda que a mí más me gustan, con los que yo me identifico más, son la viola y el violonchelo; entonces por esa razón yo me alegré muchísimo de escribir esta obra".¹⁰

Posteriormente en 1990 estrenó en Bogotá su "Concierto para violonchelo y orquesta" interpretado por el violonchelista Smetoslaf Manolov con la orquesta sinfónica de Bogotá, este concierto se realizó en el teatro León de Greiff y posteriormente en el teatro Colon, la dirección de la orquesta estuvo a cargo del mismo compositor.

El primer movimiento de la *Sonata* tiene un carácter improvisatorio, como su

título lo indica "*Improvisatio*", y es de donde surgen muchos de los materiales desarrollados en los otros movimientos. El segundo movimiento tiene una línea melódica muy definida, que fue escrita de tal manera que tanto el interprete del violonchelo como el del piano se deleiten al tocarlo. La *Romanza* propone una melodía con un carácter muy lírico, tanto en el violonchelo como en el piano, este carácter se ve reforzado por las dinámicas que acompañan el movimiento y que proporcionan una gran fuerza expresiva. El carácter del cuarto movimiento o *Rondo alla Marcia* propone un cambio drástico en el *tempo* (blanca igual noventa), pero cumple con las características de un Rondo, en este caso con una forma A, B, A', C, A''.

En las composiciones de Atehortúa existen varios rasgos que aparecen continuamente como: La utilización de cuartas aumentadas, quintas disminuidas, cierto sentido politonal sin referencias de resoluciones del sistema tonal, utilización de biacordes y acordes alterados, entre otros.

3. Características y exigencias técnicas para el violonchelo

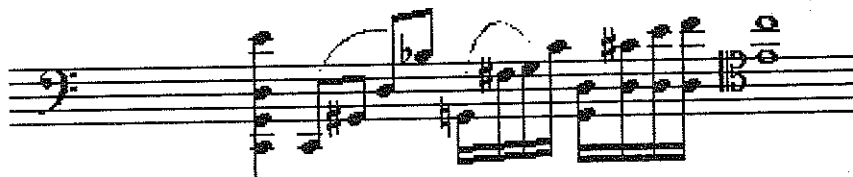
Esta obra tiene un carácter virtuoso lo que hace muy interesante su interpretación desde el punto de vista violonchelístico: El uso del instrumento en todo su registro con pasajes ascendentes de gran dificultad, dobles cuerdas, *pizzicato*; a lo que se suma la complejidad en la interpretación que implica ser muy estricto con las articulaciones y matices propuestos por el compositor. Los *portatos*, *staccatos*

¹⁰Op.cit.

y *legatos* y los diferentes matices se mezclan constantemente creando un carácter sorpresivo, lo que hace que la obra exija un gran dominio del instrumento y una gran concentración a la hora de tocarla.

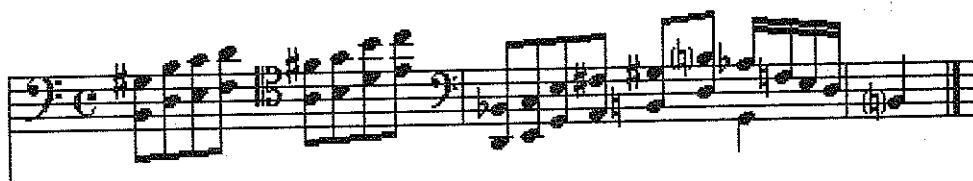
Pasajes ascendentes:

Ejemplo 1. *Sonata para Violonchelo y Piano, "Improvisation"*¹¹



Dobles Cuerdas:

Ejemplo 2. *Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 70-72 "Rondo alla Marcia"*



Pasajes de gran agilidad por el *tempo* y con cierta dificultad en la digitación:

Ejemplo 3. *Sonata para Violonchelo y Piano, "Improvisation"*



Dificultad en las articulaciones (cambios súbitos):

Ejemplo 4. *Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 29-32 "Scherzo"*



¹¹ATEHORTÚA, Blas Emilio. Sonata para violonchelo y piano Op.186. Colombia: Manuscrito, 1995.

Dificultad en los cambios súbitos de matiz, en tiempo rápido:

Ejemplo 5. Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 29-32 "Scherzo"



4. Análisis de la sonata para violonchelo y piano Op.186

En el análisis de ésta obra, cada movimiento será nombrado y analizado de una manera independiente.¹²

-Improvisation

-Scherzo

-Romanza

-Rondo Alla Marcia

4.1 Improvisation

Este movimiento, como su nombre lo indica, brinda la posibilidad a los intérpretes de decidir que quieren hacer con el material propuesto por el compositor. Como no tiene compases será dividido, teniendo en cuenta las partes musicales.

A	B	C	D	A'
(Pág. 2 y 3)	(Pág. 4)	(Pág. 5)	(Pág. 6 y 7)	(Pág. 8)

Características generales *Improvisation*

Tabla 1. Registro y rango de los instrumentos *Improvisation*

Registro Violonchelo	Bajo – Alto
Rango Violonchelo	Re2 – Lab5
Registro Piano	Bajo – Alto
Rango Piano	Si1 – Sib5

El compositor busca combinar los timbres del violonchelo y el piano, explorando sus diferentes registros y posibilidades técnicas. En el caso del violonchelo, se utiliza todo el registro, enriquecido con diferentes tipos de articulaciones como *legato –staccato*, indicaciones como *a piacere – sul tasto – Not together – together*. El piano utiliza elementos de articulación como *legato* y *staccato*; estos elementos son aplicados en los diferentes registros, a los que se suma la exploración técnica, en la que son utilizados acordes y arpeggios.

¹² Para mayor claridad con respecto a la división de la forma mirar el manuscrito, el análisis se basa en el mismo.

En esta obra existe alto contraste a nivel de dinámicas; los cambios dinámicos están pensados de tal manera que apoyan el carácter de la obra dándole movimiento expresivo. Los niveles dinámicos son utilizados de manera contrastante y sorpresiva.

En la parte A, se aparenta una estructura de pregunta - respuesta, supeditada a la búsqueda interpretativa. Sin embargo, los pasajes están armados con frases que se entrelazan unas con otras. La parte B, presenta pasajes cromáticos, acompañados de una articulación que apoya el movimiento melódico.

La parte C, realiza gran movimiento a nivel rítmico y melódico, las terminaciones de frase son reconocidas por notas de larga duración en su registro agudo, combinadas con un nivel dinámico que no sobrepasa el *piano*. La suma de estos dos factores implica gran dificultad al momento de la interpretación y del ensamble con el *piano*. La parte D, está dividida en dos secciones, ambas escritas con la misma figuración. En la primera sección aparece la indicación *Not together* que juega con las probabilidades de interpretación; la segunda sección, presenta un movimiento homorrítmico, que resulta contrastante con la primera sección. La parte A', presenta frases similares a A, pero con algunas variaciones en las terminaciones de frase.

Es importante aclarar que de este movimiento surgen algunos motivos rítmicos y melódicos que son desarrollados a lo largo de la obra.

4.2 Scherzo

A	B	C (<i>Trio-Meno Mosso</i>)
(1-20)	(21-36)	(37-50)

Parte A

Frases	a	B
Duración	12c.	8c.

Parte B

Frases	c	d	e
Duración	4c.	8c.	4c

Parte C (*Trio-Meno Mosso*)

Frases	f	g
Duración	6c.	7c.

Análisis del sonido. El timbre elegido por el compositor implica la combinación del violonchelo y el piano, explorando sus diferentes registros y posibilidades técnicas. En el caso del violonchelo, se utiliza todo el registro, combinado con diferentes tipos de articulaciones como *legato* –*staccato*, indicaciones como *leggiero* –*cantando*. El piano utiliza elementos de articulación como *legato* y *staccato*; estos elementos son aplicados en los diferentes registros, a los que se suma la exploración técnica, en la que son utilizados acordes y arpeggios.

En este movimiento existe alto contraste a nivel de dinámicas; los cambios dinámicos están pensados de tal manera que apoyan el carácter de la obra dándole movimiento expresivo. Los niveles dinámicos son utilizados de manera contrastante.

La parte A, aparenta una estructura de pregunta - respuesta, sin embargo, el compositor explica en la entrevista que cada voz está pensada de una manera independiente, lo que podría implicar un estilo contrapuntístico.

Estructura pregunta-respuesta:

Ejemplo 6. *Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 1-5 “Scherzo”*

La parte B, mantiene una textura homorrítmica que es reforzada por la correspondencia incluso en las articulaciones.

Textura homorrítmica:

Ejemplo 7. *Sonata para Violonchelo y Piano, Compás 1-5 “Scherzo”*

En la parte final C, se puede hablar de melodía con acompañamiento, sin que el piano pierda su independencia melódica.

Melodía con acompañamiento:

Ejemplo 8. *Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 37-40 "Scherzo"*



Análisis Armónico. Armónicamente, en este movimiento son combinadas disonancias y consonancias dentro de triadas –mayores y menores- y acordes alterados. El uso de la politonalidad y la bitonalidad es frecuente en esta obra, al igual que los acordes conformados por intervalos de cuartas y quintas.

Uso de poliacordes:

Ejemplo 9. *Sonata para Violonchelo y Piano, Compás 37 "Scherzo"*



Uso de la bitonalidad:

Ejemplo 10. Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 8-9 "Scherzo"



Análisis Melódico.

Tabla 2. Registro y rango de los instrumentos *Scherzo*

	Parte A	Parte B	Parte C
Registro Violonchelo	Bajo – Medio	Bajo – Medio	Bajo – Medio
Rango Violonchelo	Mi2 – Fa4	Re2 -Si3	Do2 -Fa4
Registro Piano	Bajo – Alto	Bajo – Medio	Bajo – Alto
Rango Piano	Re2 – Mib6	Sol3 – Sol5	Mi1 – Re6

Tabla 3. División y características del *Scherzo*

Parte	Frases	Compás	Características
A	a	12c	Esta conformada por pasajes cortos con sentido definido –ascendente o descendente- utiliza grados conjuntos, saltos de tercera, cuarta y quinta.
	b	8c	La importancia de esta frase se encuentra a nivel rítmico por la síncopa utilizada y la inserción de figuras irregulares. (Ver ejemplo 11). Utiliza grados conjuntos y saltos de tercera.
B	c	4c	La característica de esta frase es ser homorítmica y con grandes saltos de tercera, cuarta, sexta y octava.
	d	8c	Es homorítmica y hace énfasis en la combinación del <i>legato</i> y el <i>staccato</i> .
	e	4c	Además de ser homorítmica hace mucho énfasis en los silencios, lo que genera expectativa y tensión reforzada por las dinámicas.
C	f	7c	Es una frase con sentido ascendente, utiliza grados conjuntos, saltos de tercera y quinta.
	g	7b	Es una frase con sentido ascendente. Sus tres últimos compases permiten el regreso al comienzo del movimiento.

Figuras irregulares:

Ejemplo 11. *Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 17-18 "Scherzo"*



Análisis rítmico. En la parte A y B se mantiene la indicación de negra con puntillo igual 120 y la parte C es un Trío en el que el tempo se vuelve más lento (negra con puntillo igual 80). Todo el movimiento está escrito en compás binario compuesto (6/8), por la figuración y acentuación es de gran importancia la división (primera división) lo que genera la sensación de movilidad en todo el movimiento.

Uso de primera división:

Ejemplo 12. *Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 8-9 "Scherzo"*



4.3 Romanza

A	A'
(1-19)	(20-32)

Parte A

Frases	a	b	c	d	e
Duración	4c.	4c.	4c.	4c.	4c.

Parte A

Frases	a'	a''	Coda
Duración	4c.	5c.	4c.

Análisis sonido. Al igual que en la primera parte se presentan diferentes tipos de articulaciones tímbricas (*legato, portato*) indicaciones como (*espress, ritenendo*).

Esta sección tiene la característica de utilizar las dinámicas de *mezzopiano* hasta *mezzoforte*, pasando por algunos *crescendos* y *diminuendos*. La textura en este movimiento se desarrolla entre melodía con acompañamiento y contrapunto.

Análisis melódico.

Tabla 4. Registro y rango de los instrumentos *Romanza*

	Parte A	Parte A'
Registro Violonchelo	Bajo – Alto	Bajo – Alto
Rango Violonchelo	Re2 – Si5	Do2 – Mi5
Registro Piano	Bajo – Alto	Bajo – Alto
Rango Piano	Si1 – Do6	La2 – Re6

Tabla 5. División y características de la *Romanza*

Parte	Frases	Compás	Características
A	a	4c	Tiene un carácter lírico y expresivo con un acompañamiento que hace énfasis en la síncopa, reforzada por el <i>portato</i> . Utiliza grados conjuntos, saltos de tercera, cuarta y quinta. (ver ejemplo 13)
	b	3c	En esta frase se evidencia a través del contrapunto la importancia de ambas voces. Tiene un sentido ascendente que es reforzado por los niveles dinámicos. (ver ejemplo 14)
	c	4c	En esta frase se evidencia a través del contrapunto la importancia de ambas voces.
	d	4c	Esta frase posee la estructura de pregunta – respuesta, creando un descanso que prepara el cambio de tesitura en el violonchelo.
	e	4c	En esta frase tiene gran importancia el uso de la textura contrapustística, preparando la entrada a A'.
A'	a'	4c	Se comporta igual que a con algunas variaciones como la inclusión del tresillo en el compás 23. (ver ejemplo 15)
	a''	5c	El piano retoma durante dos compases la melodía planteada en el violonchelo (desde si). En los siguientes compases, el violonchelo realiza una falsa reexposición desde otra altura (desde la) preparando la coda. (ver ejemplo 16)
	Coda	4c	Retoma partes de motivos planteados a lo largo del movimiento.

Acompañamiento con énfasis en la sincopa:

Ejemplo 13. *Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 1-3 "Romanza"*

Importancia contrapuntística de ambas voces:

Ejemplo 14. *Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 5-7 "Romanza"*

Acompañamiento con énfasis en la sincopa, e inclusión del tresillo:

Ejemplo 15. *Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 21-23 "Romanza"*

Retoma motivo melódico-falsa reexposición:

Ejemplo 16. Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 24-28 "Romanza"



Análisis rítmico. La indicación de tempo para este movimiento es de negra igual 72. A lo largo del movimiento aparecen *ritardandos* que refuerzan el carácter lírico y expresivo. Es de resaltar el uso de la síncopa en la mano derecha del piano.

Síncopa en el piano:

Ejemplo 17. Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 1-3 "Romanza"



4.4 Rondo Alla Marcia

A	B	A'	C	A''
(1-15)	(16-34)	(35-44)	(45-55)	(56-72)

Parte A

Frases	a	b
Duración	6c.	9c.

Parte B

Frases	c	d
Duración	12c.	7c.

Parte A'

Frases	a'	b'
Duración	6c.	4c.

Parte C

Frases	e	f
Duración	4c.	6c.

Parte A''

Frases	a''	b''	Coda
Duración	6c.	6c.	5c

Análisis del sonido. En esta parte final, la articulación preferida es el *legato*, salvo en la parte C, en donde el violonchelo realiza la frase a en *pizzicato* y la frase b en *staccato*. La frase a, evoca un motivo rítmico, particularmente utilizado en algunos géneros de las músicas colombianas y latinoamericanas.

Motivo rítmico usado en música latinoamericana (colombiana).

Ejemplo 18. Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 46-49 "Rondo alla Marcia"



Las dinámicas usadas en este movimiento, brindan un apoyo a la línea melódica. A nivel de textura, en este movimiento se combinan varias: melodía con acompañamiento, contrapunto, pasajes homorrítmicos y pregunta-respuesta.

Análisis melódico.

Tabla 6. Registro y rango de los instrumentos *Rondo alla marcia*

	Parte A	Parte B	Parte A'
Registro Violonchelo	Bajo – Medio	Bajo – Alto	Bajo – Medio
Rango Violonchelo	Sol#2 -Solb4	Re2 -Re5	Re2 -Solb4
Registro Piano	Bajo – Alto	Bajo – Alto	Bajo – Alto
Rango Piano	Soll – Do6	Fa#1 – Mib5	Soll – Do6

Tabla 7. Registro y rango de los instrumentos *Rondo alla marcia*

	Parte C	Parte A''
Registro Violonchelo	Bajo – Medio	Bajo – Alto
Rango Violonchelo	Do2 -Solb4	Do2 -Do5
Registro Piano	Bajo – Alto	Bajo – Alto
Rango Piano	La1 – Do6	Soll – Do6

Tabla 8. División y características del *Rondo alla Marcia*

Parte	Frases	Cantidad Compases	Características
A	a	6c.	Tiene un carácter marcial, que combinado con la figuración rítmica y las articulaciones imprimen movilidad. Utiliza grados conjuntos, saltos de tercera y cuarta. (ver ejemplo 19)
	b	9c.	En esta frase se evidencia a través del contrapunto la importancia de ambas voces. Tiene un sentido ascendente que es reforzado por los niveles dinámicos. (ver ejemplo 20)
B	c	12c.	Esta frase tiene un sentido lírico, acompañado por una base rítmica, manteniendo la misma figuración, pero no, las mismas alturas.
	d	7c.	Esta frase posee la estructura de pregunta – respuesta, mas algunos pasajes homorrítmicos.
A'	a'	6c.	Al igual que en la parte A, A' tiene un carácter marcial, que combinado con la figuración rítmica y las articulaciones imprimen movilidad. Utiliza grados conjuntos, saltos de tercera y cuarta
	b'	4c.	Se comporta igual que b con algunas variaciones.
C	e	4c.	Es un pasaje de <i>pizzicatos</i> en el violonchelo, y de <i>staccato</i> en el piano, contrastante con los motivos presentados con anterioridad. (ver ejemplo 21)

	f	6c.	Esta frase comunica la parte C con A'', el violonchelo presenta un pasaje en <i>staccato</i> (3c) y luego se une al <i>legato</i> del piano en el último compás, (ver ejemplo 22) para retomar A'', variación de A.
A''	a''	6c.	Al igual que en la parte A, A'' tiene un carácter marcial, que combinado con la figuración rítmica y las articulaciones imprimen movilidad. El motivo A del Rondo se retoma en la octava mas baja del violonchelo.
	b''	6c.	Se comporta igual que b con algunas variaciones
	Coda	5c.	Presenta elementos planteados a lo largo del movimiento.

Carácter marcial:

Ejemplo 19. Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 1-4 "Rondo alla Marcia"

Musical score for Example 19, measures 1-4 of "Rondo alla Marcia". The score is in bass clef for the cello and treble clef for the piano. It features a strong, rhythmic character with dynamic markings of forte (f) and mezzo-forte (mf).

Frase contrapuntística:

Ejemplo 20. Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 7-9 "Rondo alla Marcia"

Musical score for Example 20, measures 7-9 of "Rondo alla Marcia". The score is in bass clef for the cello and treble clef for the piano. It features a contrapuntistic phrase with dynamic markings of mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp).

Ejemplo 21. *Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 46-49 "Rondo alla Marcia"*

The image shows a musical score for three staves in bass clef. The top staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second and third staves provide harmonic support with chords and single notes.

Frase que comunica C con A''

Ejemplo 22. *Sonata para Violonchelo y Piano, Compases 53-55 "Rondo alla Marcia"*

The image shows a musical score for three staves in bass clef. The top staff has a phrase enclosed in a box. The second and third staves have dynamic markings of *mf* and *f*. The music features eighth and sixteenth notes with various rhythmic patterns and slurs.

Análisis rítmico. Este movimiento tiene la indicación de *Allegretto* blanca igual noventa. Está escrito en métrica binaria (2/2), utiliza pasajes con primera, segunda y tercera división, combinados con la síncopa y el contratiempo, propuestos a partir de las ligaduras.

Sincopa y contratiempo a partir de las ligaduras:

Ejemplo 23. Sonata para Violonchelo y Piano, Compás 7-9 "Rondo alla Marcia"

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in bass clef and contains the main melodic line with dynamic markings *mf* and *mp*. The middle staff is in treble clef and contains piano accompaniment with dynamic markings *mf* and *mp*. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The music is characterized by syncopation and cross-rhythms, with various note values and rests.

Conclusiones

Podemos apreciar entonces en la sonata una serie de características que recalcan la búsqueda del compositor. El gran vigor rítmico, las relaciones de *tempo*, forma, color y el uso sorpresivo de los contrastes dinámicos que proporcionan movilidad interpretativa, y su gran sentido melódico, características que hacen evidente su gusto por el trabajo expresivo.

Su música se encuentra entre lo tonal y lo atonal, con una estructura armónica muy definida. Aparece, también, el uso de las características latinoamericanas y las técnicas de composición en las que se usan los doce tonos, la utilización de cuartas aumentadas, quintas disminuidas, cierto sentido politonal sin referencias de resoluciones del sistema tonal, utilización de biacordes y acordes alterados, entre otros.

El conocimiento de los instrumentos para los que compone se hace evidente en la

música misma, proporcionando a lo largo de la sonata diferentes posibilidades que enriquecen la interpretación.

En la obra aparecen rasgos que muestran las fuentes musicales latinoamericana y colombiana, pero utilizadas como el mismo Atehortúa lo define "de una manera telúrica". Estas "características" son recontextualizadas y canalizadas en un plano musical universal, lo que ha permitido que su música se interprete en diferentes partes del mundo, con gran aceptación y reconocimiento.

Sin duda la labor del maestro Atehortúa, ha resultado de vital importancia para Colombia, no sólo en el ámbito compositivo, sino también en el educativo. Este es un pequeño acercamiento a su trabajo pero, sin duda, estamos en mora de hacer un estudio minucioso sobre su obra y su labor como compositor.

Referencias

Libros:

BERMÚDEZ, Egberto (comp.). *El nacionalismo en el arte, textos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

BOWER CHESTER, Pamela. *A study of the life and wind music of Blas Emilio Atehortúa, including a critical edition and stylistun analysis of Cinco Piezas a Béla Bartók*. Disertación Doctoral. Greely, Colorado: University of Northen Colorado, 1997.

BUNTIN, Christopher. *El Arte de tocar el Violonchelo*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1999.

DAVIES, Stephen. *Musical Meaning and Expresion*. London: Cornell University Press, 1994.

LA RUE, Jean. *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

MALDONADO, Jorge. *Entrevista con el Maestro Atehortúa*. Dic 2003. Bucaramanga. En: SÁNCHEZ RAMÍREZ, Sandra Natalia. *Cuatro Obras Latinoamericanas: una aproximación al reconocimiento del vilonchelo en la música latinoamericana*. ASAB, Bogotá, 2003. Tesis

PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.

PRIETO, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

SMITH, Reginald. *Musical Composition*. New York: Oxford University Press, 1986.

Manuscritos:

ATEHORTÚA, Blas Emilio. *Sonata para violonchelo y piano Op. 186*. Colombia: Manuscrito, 1995.

Tesis:

SÁNCHEZ RAMÍREZ, Sandra Natalia. *Cuatro Obras Latinoamericanas: una aproximación al reconocimiento del vilonchelo en la música latinoamericana*. ASAB, Bogotá, 2003.