



**UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR**  
Decanato de Estudios de Postgrado  
Coordinación de Música  
Maestría en Música

TRABAJO DE GRADO

***TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO DE BLAS EMILIO  
ATEHORTÚA***

por

Juan Alejandro Candamil Gutiérrez

Junio 2009



**UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR**

Decanato de Estudios de Postgrado

Coordinación de Música

Maestría en Música

***TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO DE BLAS EMÍLIO  
ATEHORTÚA***

Trabajo de grado presentado a la Universidad Simón Bolívar por  
Juan Alejandro Candamil Gutiérrez

Como requisito parcial para optar el grado de  
Magíster en Música

Realizado bajo la tutoría de la Dra. Adina Izarra

Junio 2009



**UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR**

Decanato de Estudios de Postgrado

Coordinación de Música

Maestría en Música

***TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO DE BLAS EMILIO  
ATEHORTÚA***

Por: Candamil Gutierrez Juan Alejandro  
Carnet No.: 0785862

Este trabajo de grado ha sido aprobado en nombre de la Universidad Simón Bolívar por el siguiente jurado examinador:

---

Presidenta

Dra. Diana Arismendi

---

Miembro Externo

Maestro Juan Francisco Sans  
Universidad Central de Venezuela

---

Miembro Principal-Tutor

Dra. Adina Izarra

Fecha: \_\_\_\_\_

## **DEDICATORIA**

A mi papá Islen Candamil Z. y a mi mamá María José Gutiérrez de C.

A mis hermanitos.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres, por el infinito apoyo que siempre me han brindado para llevar a cabo todos mis planes y proyectos.

A la Dra. Adina Izarra, por su ayuda y guía invaluable y siempre acertadas en la elaboración de este Trabajo de Grado, por su constancia y sobre todo por la enorme paciencia que ha tenido conmigo.

Al maestro Valdemar Rodríguez, por su gestión, su apoyo, sus consejos y preocupación, siempre desinteresados.

A Nancho, por su presencia siempre alentadora, y por su inagotable y contagioso entusiasmo.

A Pedro Sarmiento por las explicaciones que tanto me ayudaron y a Nati por las interminables noches de ayuda (con tinto incluido) para pulir el texto.

A la Universidad Simón Bolívar, al Conservatorio Simón Bolívar, a la FESNOJIV y a todas las demás personas e instituciones que de una u otra forma contribuyeron a la realización del presente trabajo.

## RESUMEN

Blas Emilio Atehortúa (Santa Helena, Antioquia, 1933) es uno de los compositores latinoamericanos más representativos de su generación y de su época; su obra es un importante aporte a la música del siglo XX. Una de sus obras más difundidas son las *Tres piezas para clarinete solo*, compuestas en 1990 para el clarinetista Luis Rossi, quien las encargó y estrenó. Este trabajo analiza los elementos característicos del estilo compositivo de Blas Emilio Atehortúa presentes en dicha obra, así como la implementación de los mismos, su uso del dodecafonismo junto al sistema tonal y las formas antiguas, todo ello puesto en una perspectiva latinoamericana contemporánea.

**PALABRAS CLAVE:** Clarinete solo, análisis, dodecafonismo, tonalidad, música latinoamericana contemporánea, formas antiguas.

## ÍNDICE

	Pag.
APROBACIÓN DEL JURADO	ii
DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTOS	iv
RESUMEN	v
ÍNDICE GENERAL	vi
LISTA DE GRÁFICAS	viii
INTRODUCCIÓN	1
1. CONTEXTO HISTÓRICO	3
1.1 Antecedentes y desarrollo del dodecafonismo	4
1.2 Música de concierto en América Latina	4
1.2.1 Dodecafonismo, nacionalismo y neoclasicismo en América Latina	5
1.3 Incursión y desarrollo del dodecafonismo en América Latina	7
1.3.1 Conciencia artística de los compositores latinoamericanos	9
1.3.2 Continuidad de la composición dodecafónica América Latina	10
1.4 Surgimiento de la Fundación y el Instituto Torcuato Di Tella	11
1.4.1 Memorias del Di Tella	14
1.4.2 Dodecafonismo en el Di Tella	17
1.5 Breve panorama de Colombia en la primera mitad del siglo XX	18
2. ANÁLISIS	21

2.1 Elementos armónicos y melódicos	21
2.1.1 El uso de los tritonos	22
2.1.2 Uso del dodecafonismo	26
2.2 Manejo rítmico	28
2.2.1 Adición y sustracción	28
2.2.2 Espejos	30
2.3 Estructuras de los movimientos	33
2.3.1 Toccata	33
2.3.2 Passacaglia	35
2.3.3 Rondó	39
REFLEXIÓN FINAL Y PROPUESTA INTERPRETATIVA	40
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	43
ANEXOS	44
1. Historia de las <i>Tres piezas para clarinete solo</i>	44

## LISTA DE GRÁFICAS

	Pag.
Ejemplo 1: Passacaglia, tema. Uso medio tono	21
Ejemplo 2: Secuencia usando semitonos	21
Ejemplo 3: Toccata, introducción. Arpegio disminuido	22
Ejemplo 4: Toccata, sector de clímax de la introducción	22
Ejemplo 5: Comparación uso de tritonos	23
Ejemplo 6: Rondó, arpegio final	24
Ejemplo 7: Comparación patrón rítmico-melódico	24
Ejemplo 8: Passacaglia, tema	25
Ejemplo 9: Passacaglia, final. Extensión de la dominante	25
Ejemplo 10: Passacaglia, serie libre	26
Ejemplo 11a y b: Passacaglia, primera y segunda variación	27
Ejemplo 11c: Passacaglia, tercera variación	28
Ejemplo 12 a: Toccata, motivo inicial	29
Ejemplo 12 b: Toccata, desarrollo por adición	29
Ejemplo 12c: Toccata, imitación arpegios ascendentes	29
Ejemplo 12d: Toccata, final introducción. Sustracción rítmica	29
Ejemplo 13: Toccata, adición y sustracción rítmica	29
Ejemplo 14: Toccata, introducción. Espejo	30
Ejemplo 15: Espejo retrogrado	31

Ejemplo 16: Rondó, estructuras rítmicas de espejos	31
Ejemplo 17a: Rondó, compases 2 y 5	32
Ejemplo 17b: Rondó, compases 3 y 6	32
Ejemplo 17c: Rondó, compases 4 y 7	32
Ejemplo 18: Toccata, introducción. Variación en la duración de células rítmicas	33
Ejemplos 19: Toccata, segunda parte. Frase 2	34
Ejemplo 20: Toccata, Andantino. Fractura de la melodía	35
Ejemplos 21a, b y c: Passacaglia	36
Ejemplo 21d: Passacaglia	37
Ejemplo 22: Passacaglia, cuarta variación	38
Ejemplo 23: Rondó, sección D	39

## INTRODUCCIÓN

La obra del Maestro Blas Emilio Atehortúa que analizaremos lleva como título *Tres piezas para clarinete solo*, y está dedicada al maestro Luis Rossi. Consta de tres movimientos, Toccata, Passacaglia y Rondó, los cuales comparten diversas técnicas de composición y utilización de materiales, si bien a su vez cada uno de ellos se destaca por un manejo propio de los mismos.

Se puede observar un uso libre del dodecafonismo junto con técnicas emanadas del mismo, sin que esto represente un impedimento para la utilización de otras técnicas tradicionales de composición y la incorporación de diversos materiales tanto tonales como atonales. Podemos ver aquí reflejada, en parte, la evaluación y la asimilación que realiza el compositor del impacto de las enseñanzas del Instituto Torcuato Di Tella referentes al dodecafonismo, y de la concientización acerca de la influencia que el período formativo en el Instituto ejerció sobre el estilo y la estética de su obra.

Atehortúa recurre con frecuencia a elementos como el tritono y las apoyaturas de medio tono ascendente, valiéndose de la tensión intrínseca de estos giros melódicos para integrarlos a un contexto relativamente atonal. El compositor mismo describe su obra como ecléctica y post-romántica en esencia, por lo cual no habrán de ser el serialismo, la atonalidad ni, por supuesto, el sistema tonal banderas estilísticas excluyentes a las cuales se adscriba.

Las *Tres piezas para clarinete solo* se basan en formas antiguas comúnmente utilizadas en el barroco. Son características de Atehortúa las constantes referencias a la tradición barroca, evidentes no sólo en los títulos de sus obras (como en el caso de las *Tres piezas para clarinete solo*), sino también en el contenido de las mismas: técnicas de variación, presencia de contrapuntos, impulso rítmico-motor, contrastes de instrumentación o de la función que ésta desempeña en un momento dado de la obra, entre otros.

La Toccata tiene una forma ternaria A-B-A', en la cual las secciones se encuentran claramente demarcadas por las indicaciones contrastantes de tempo y carácter escritas por el compositor. La sección A (*presto; violento*) se distingue por rápidas sucesiones de semicorcheas en staccato, sólo interrumpidas por algunas notas de mayor duración y fermatas, las cuales a su vez delimitan las frases. En contraste con lo anterior, la indicación *andantino; espressivo* de la sección B determina el movimiento lento de corcheas organizadas en motivos irregulares siempre legato. El contorno melódico y la distribución de los silencios dan como resultado una melodía fracturada, pero con efectos polifónicos. La parte A' utiliza el mismo material del comienzo con su carácter violento.

En el segundo movimiento, Passacaglia, Atehortúa utiliza los rasgos básicos de esta forma antigua, es decir, el uso de una melodía en ritmo ternario que se va desarrollando en variaciones. Se incorporan también elementos compositivos seriales y atonales, de manera que la melodía queda construida como una serie libre, al igual que las variaciones que la siguen.

Por último, el Rondó está conformado por un ritornello, cuatro episodios (en la partitura: secciones A, B, C y D) y una coda. Diferentes elementos utilizados en las dos piezas anteriores se retoman, dándole unidad a la obra.

## 1. CONTEXTO HISTÓRICO

Durante las primeras décadas del siglo XX surgen en los diferentes continentes nuevas posiciones sobre asuntos como la moral, la política, la economía y la sociedad misma. Por supuesto, el acaecimiento de las dos guerras mundiales transformó el panorama mundial y determinó diferencias aún más marcadas entre los períodos que comprenden la pre y la posguerra. Muchas de las obras musicales escritas en esta época fueron calificadas como “la nueva música”, ante todo por su especial énfasis en el aparente rechazo de los principios tradicionales de composición, como la tonalidad, el ritmo y la forma.

En la década de los años cincuenta vemos cómo se amplía la brecha entre la música nueva y la vieja. Avances técnicos como la invención del fonógrafo, la radio, la televisión y la cinta magnetofónica desempeñaron un papel importante en la definición de un nuevo rol de la música en la sociedad: la posibilidad de difundir gran parte del repertorio tradicional, desde Bach hasta algunos de los compositores más reconocidos de la época, permitió no sólo el acercamiento de un mayor número de personas a la música, sino también el establecimiento del consumo individual según las preferencias personales del oyente.

En esta primera mitad del siglo XX se encuentran principalmente tres tendencias<sup>1</sup>: primero, el surgimiento de estilos musicales con una conexión más o menos manifiesta con principios, formas y técnicas del pasado (siglo XIX); segundo, el continuo desarrollo de estilos musicales que utilizaban elementos significativos de los lenguajes folclóricos nacionales; tercero, la transformación del lenguaje postromántico alemán en los estilos atonales o de los doce tonos de Schoenberg, Berg y Webern. Cada tendencia comprendió diversas prácticas, varias de las cuales podían llegar a ser utilizadas en ocasiones por un mismo compositor.

---

<sup>1</sup> Se debe tener en cuenta que varios de estos procesos no ocurrieron simultáneamente en Europa y América. El nacionalismo musical, por ejemplo, se desarrolló en América Latina varias décadas más tarde que en Europa.

## 1.1 Antecedentes y desarrollo del dodecafonismo

La principal figura del dodecafonismo es el compositor austriaco Arnold Schoenberg. Nacido en Viena y de formación musical autodidacta, su autoridad como maestro en esta disciplina salta a la vista en tratados teóricos como *Tratado de Armonía (1911)*, *Funciones estructurales de la Armonía (1954)*, *Ejercicios preliminares de contrapunto (1963)* y *Fundamentos de la composición musical (1967)*. En 1925 fue nombrado director de la Academia Prusiana de las Artes en Berlín. Tras emigrar a los Estados Unidos, de 1936 a 1944 dictó cursos de música en la Universidad de California. Su más notorio aporte fue el método de composición con doce sonidos, que por espacio de muchos años facilitó el paso por el intrincado laberinto de la música atonal. Sus leyes e interpretaciones ejercieron una enorme influencia, inicialmente sobre los compositores de la Segunda Escuela de Viena (Alban Berg y Anton von Webern), fundada por él mismo, y después de la Segunda Guerra Mundial sobre la joven generación de compositores de todo el mundo que acababan de descubrir a Schoenberg.

Si bien en la Europa de la primera mitad del siglo XX el dodecafonismo no era la única corriente musical vigente (piénsese, por ejemplo, en el Neoclacisismo de Bartok, Stravinsky, Prokófiev, entre otros), el impacto de la música de Schoenberg llegó muy lejos. Su noción dodecafónica sugirió una nueva forma de manejar el cromatismo total y el rango completo del material rítmico, dinámico y tímbrico, ofreciendo una rica fuente de ideas, pero sin someterse a tendencias estilísticas previas. Lo que Schoenberg descubrió, pues, fue una manera de articular estructuras de largo alcance mediante una sugestiva y variada combinación de elementos musicales. Un número de compositores cada vez mayor comenzó entonces a interesarse por una armonía desprendida de los procesos tonales.<sup>2</sup>

## 1.2 Música de concierto en América Latina

Tras el fin del período colonial y las gestas independentistas, los procesos de consolidación política, social y cultural fueron algo inestables e irregulares en las diferentes regiones de América Latina. En algunos casos, continuó existiendo una relativa dependencia de los modelos europeos, lo cual pudo condicionar la producción creativa durante algún tiempo en áreas

---

<sup>2</sup> Pablo Ransanz Martínez, “La esencia del dodecafonismo, la necesidad de un cambio radical”, <http://www.filomusica.com/filo71/dodecafonismo.html> (consultado agosto de 2008).

como las artes plásticas, las letras y la música. Por supuesto, en algunos países el proceso de desarrollo de modelos propios comenzó más temprano o tuvo bases más firmes que en otros.

Ya en el siglo XX adquiere gran relevancia el nacionalismo musical en América Latina, de la mano de una generación de compositores como Silvestre Revueltas (México, 1899-1940), Amadeo Roldán (Cuba, 1900-1939), Eduardo Fabini (Uruguay, 1882-1950), Antonio Estévez (Venezuela, 1916-1988), Andrés Sas (Perú, 1900-1967) y Guillermo Uribe Holguín (Colombia, 1880-1971), entre otros. Todos ellos buscaban integrar a su música elementos populares, ya fueran indígenas, africanos y/o mestizos, generando un nuevo pensamiento formal y estructural, nuevos colores melódicos y tímbricos, y un lenguaje original y expresivo.

Un número cada vez mayor de compositores latinoamericanos tiene la oportunidad de realizar estudios musicales en Europa, donde entran en contacto directo con vertientes como el atonalismo y el dodecafonismo. Un siguiente grupo de compositores nacionalistas, representados por Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez y Juan José Castro, coexistió con los inicios de la música dodecafónica en América Latina. En países como Cuba y México el dodecafonismo aparece posteriormente, en un momento en que la búsqueda de un lenguaje nuevo en la música de concierto era muy importante para los compositores.<sup>3</sup>

### **1.2.1 Dodecafonismo, nacionalismo y neoclasicismo en América Latina**

En América Latina el dodecafonismo fue introducido y practicado inicialmente por Juan Carlos Paz (Argentina, 1897- 1972), de quien se dice que era un compositor riguroso y una personalidad pionera en la enseñanza y la difusión de la que entonces era “música nueva”. En esta época eran muy pocos los compositores latinoamericanos que tenían obras completas en el sistema dodecafónico; “el argentino Juan Carlos Paz escribió su primera composición dodecafónica para flauta, corno inglés, y violoncello en 1934, solo once años después de que Schoenberg escribiera su primera obra para piano utilizando el nuevo sistema”.<sup>4</sup>

La “Agrupación Nueva Música”, fundada por Paz en 1937, no sólo se dedicó al dodecafonismo, sino que cultivó la música contemporánea en general y posibilitó la ejecución de obras importantes de muchos compositores (por ejemplo, Bartók, Stravinsky y los jóvenes

---

<sup>3</sup> Graciela Paraskevaídís, “Música dodecafónica y serialismo en América Latina”, <http://www.latinoamericana-musica.net/historia/para-dodecafonica.html> (consultado abril de 2008).

<sup>4</sup> Enrique Cordero, “Vigencia del Músico culto”, en: *América Latina en su Música*. Isabel Aretz. (México/París, Editorial Siglo XXI/UNESCO, 2004) p. 154

que conformaron la nueva vanguardia latinoamericana). Los escritos, ensayos y libros de Paz, como *Introducción a la música de nuestro tiempo* (1955), hablan de la lucha por hacer conocer las nuevas ideas y la nueva música. La “Agrupación Nueva Música” siguió durante muchos años bajo la influencia de Paz, y aun hoy en día continúa existiendo.<sup>5</sup>

También en 1937, Joachim Koellreutter (1915), flautista, director y compositor alemán, ex alumno de Scherchen, llega a Brasil trayendo consigo la semilla del dodecafonismo, que difunde en este país. En 1939 crea el “Grupo Música Viva”, el cual tiene mucha similitud con el grupo fundado por Paz en Argentina, pero con un punto de vista político más definido, el cual guió sus actividades hasta su final en 1950, después de una vida cultural y política muy agitada, violenta y complicada.

Paz encontró en el dodecafonismo un nuevo lenguaje expresivo que utilizó como medio para hacer frente al nacionalismo y el neoclasicismo que en esta época se convirtieron en toda una moda, a la cual él mismo había pertenecido anteriormente. Mientras tanto, para Koellreutter, su Grupo Música Viva y sus seguidores en Brasil, todo esto tenía que ver en realidad con una visión marxista de la vida, con un compromiso social, histórico y político. Esta misma tendencia se observó en muchos compositores con orientación política de izquierda, quienes se apartaron de la propuesta estrictamente dodecafónica de Schoenberg, buscando expresiones musicales mucho más asequibles para un público no especializado.<sup>6</sup> Koellreutter, al igual que otros compositores latinoamericanos, se sirvió del dodecafonismo como medio para alcanzar objetivos más importantes, aunque sin aplicarlo ni adoptarlo de manera única y estricta.

Es así como el dodecafonismo empezó a ser sinónimo de “vanguardia”, en oposición al academicismo y estancamiento del neoclasicismo y el nacionalismo. Representaba un objetivo a largo plazo, era el nuevo orden social, el futuro, más allá de la realidad de su práctica. Bajo este punto de vista es que debe ser considerado en el Brasil de la década de los cuarenta, como un procedimiento que cuestionó conceptos estéticos e ideológicos uno a través del otro.

En palabras de Graciela Paraskevaídis, en Argentina y Brasil el dodecafonismo rompió con el “falso nacionalismo” y fue un antídoto contra el “neoclasicismo”, tendencias que

---

<sup>5</sup> Paraskevaídis, “Música dodecafónica y serialismo en América Latina”.

<sup>6</sup> Uno de los casos más renombrados es el del compositor Hanns Eisler (1868-1962), quien dedicó a esta cuestión su libro *Escritos teóricos: Materiales para una dialéctica de la música*.

reinaban por ese entonces<sup>7</sup>. En el momento en que fue introducido en Suramérica, representaba una salida del estancamiento del lenguaje musical en aquellos países en que la música nueva estaba amenazada de asfixia por estas modas estereotipadas. Más tarde llegó a Cuba y a México, donde el nacionalismo jugaría el papel de la verdadera vanguardia.

### 1.3 Incursión y desarrollo del dodecafonismo en América Latina

Algunos de los compositores latinoamericanos nacidos al final del siglo XIX o principios del XX fueron a Europa buscando conocimientos teóricos para mejorar la calidad y la amplitud de su creación. Es así como podemos encontrar dispersa por gran parte del viejo continente a una cantidad considerable de compositores latinoamericanos, por ejemplo en Italia el nicaragüense Luis A. Delgadillo, el brasileño Francisco Mignone y el venezolano Juan Bautista Plaza; el argentino Juan José Castro, el colombiano Guillermo Uribe Holguín y el panameño Narciso Garay asistieron en París a la Schola Cantorum a recibir enseñanzas de Vincent D'Indy, mientras que en Madrid tenemos al chileno Domingo Santa Cruz. A su vuelta, algunos de ellos lograron tener una buena acogida, pero otros no contaron con esta suerte, obteniendo sólo indiferencia de sus colegas y compatriotas.

En 1954 se lleva a cabo el Primer Concurso y Festival de Música Latinoamericana en Caracas<sup>8</sup>. Una cantidad emergente de nuevos compositores empieza a capturar la atención del público; entre ellos, cabe mencionar a los galardonados del concurso: el argentino Juan José Castro con su obra *Corales criollos*, el mexicano Carlos Chavez por su *Sinfonía No. 3* y el cubano Julián Orbón con sus *Tres versiones sinfónicas*.

El segundo Festival Latinoamericano de Caracas convoca de nuevo a un concurso, el cual da proyección internacional al brasilero M. Camargo Guarnieri por *Choros*, al mexicano Blas Galindo por su *Sinfonía*, al peruano Enrique Iturriaga por su *Suite No. 1* y al panameño Roque Cordero por su *Segunda Sinfonía (en un movimiento)*, en abril de 1957. En este festival se intensifica la idea de que el dodecafonismo es la defensa contra la “invasión” del falso nacionalismo.

---

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> José Peñín y Walter Guido, “Festivales de Música Latinoamericana de Caracas”, en: *Enciclopedia de la música en Venezuela*. (Caracas: Fundación Bigott, 1998) pp. 587-591. En esta fuente se puede consultar toda la información presentada acerca de las diferentes versiones del festival.

Esta *Segunda Sinfonía (en un movimiento)* recibe el premio Caro de Boesi del Festival y según Gilbert Chase “es una demostración impresionante de que ni aún la supuesta técnica dodecafónica es capaz de establecer una barrera de comunicación entre un compositor con algo genuino que expresar y un público sensible al mensaje emotivo de una obra musical sincera y bien forjada”<sup>9</sup>.

Resulta interesante el relato que hace el compositor acerca de este hecho en correspondencia con la maestra Adina Izarra:

*“Querida Adina:*

*Su información sobre mi **Segunda Sinfonía (en un movimiento)** es correcta. Esa obra no es solamente la primera obra dodecafónica premiada en Caracas (1957), sino la primera Sinfonía escrita por un Latinoamericano con dicha técnica!!<sup>10</sup>*

*El 6 de Abril de 1957, (¡Hace medio siglo!) en las Colinas de Bello Monte, en Caracas, la Sinfónica Venezuela, bajo la dirección del Maestro Carlos Chávez, clausuró el Segundo Festival de Música Latinoamericana con el estreno de mi **Segunda Sinfonía (en un movimiento)** la cual había recibido, de parte de un Jurado integrado por Aaron Copland, Carlos Chávez, Juan Bautista Plaza, Domingo Santa Cruz y Alberto Ginastera, el Segundo Premio (Caro de Boesi) en el Segundo Concurso Latinoamericano de Composición convocado por la Institución "José Angel Lamas", de la capital venezolana. Ese triunfo dio a conocer mi nombre a nivel continental, abriendo las puertas para ser invitado a Congresos y Festivales de Música y recibir encargos de obras de importantes organizaciones, lo cual me permitió escribir muchas composiciones que, al ser escuchadas en importantes salas de concierto de las Américas y Europa, dieron a conocer el nombre de Roque Cordero, compositor Panameño”.<sup>11</sup>*

En el Festival Interamericano de Música de Washington, organizado por el CIDEM en 1958, se nota el resultado de la polémica de Caracas, ya que el porcentaje de obras nacionalistas fue muy reducido en comparación a las obras escuchadas con un lenguaje más

<sup>9</sup> Gilbert Chase, “El compositor Cordero”, en: *Américas* (Vol. 10, num. 7). (Washington: 1958), p. 10.

<sup>10</sup> Si bien esta sería la primera obra dodecafónica titulada “Sinfonía”, ya en 1953 el venezolano Juan Bautista Plaza compone su *Elegía para orquesta de cuerdas y tres timbales*, escrita en el sistema serial.

<sup>11</sup> Roque Cordero, carta a la maestra Adina Izarra, 18 de Agosto 2006.

moderno como, por ejemplo, la *Sinfonía No. 1* del chileno Gustavo Becerra y el *Cuarteto en cinco movimientos* (en memoria a Alban Berg) de Aurelio de la Vega, obra con la cual el compositor cubano abrazó la técnica dodecafónica.

Representando los nuevos conceptos creativos llegan al Festival de Washington, en abril de 1958, los nombres y las obras del mexicano Mario Kuri Aldana, con *Xilofonías para flauta, oboe, clarinete bajo, fagote y percusión*, y del colombiano Blas Emilio Atehortúa, con *Cuarteto para timbales y conjunto de cámara*.

### 1.3.1 Conciencia artística de los compositores latinoamericanos

Cuando se investiga sobre la “música de concierto” en América Latina en las primeras décadas del siglo XX, surgen inicialmente tres nombres de gran importancia: el brasileño Heitor Villa-Lobos, el mexicano Carlos Chávez y el argentino Juan José Castro.

Después del triunfo de la *Cantata para América Mágica*, el maestro argentino Alberto Ginastera se transformó en el más importante compositor latinoamericano del siglo XX. Al mismo tiempo, Ginastera se yergue como una fuerte influencia intelectual entre la más joven generación de compositores latinoamericanos desde la dirección del Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires.

En la segunda mitad del siglo XX encontramos a compositores muy comprometidos con los movimientos internacionales de vanguardia en la música. Dentro de ellos están aquellos que creen en un arte nacional sin límites geográficos y de carácter más universal, también tenemos a los que son fieles seguidores del neo-clasicismo europeo o del impresionismo francés, y, por último, están los que dependen del laboratorio electrónico para dar vida a sus ideas musicales.

Una buena parte de los compositores de música de concierto más representativos de esta generación en América Latina recibe becas para perfeccionarse en el Instituto Torcuato Di Tella: Cesar Bolaños (Perú, 1931); Blas Emilio Atehortúa y Jacqueline Nova (Colombia, 1933 y 1937); Rafael Aponte (Puerto Rico, 1938); Jorge Antunes (Brasil, 1942); Eduardo Kusnir y Armando Kriger (Argentina, 1939 y 1940), Antonio Mastrogiovanni y Beatriz Lockhart (Uruguay, 1936 y 1944).

### 1.3.2 Continuidad de la composición dodecafónica en América Latina

En Europa el auge del dodecafonismo ya había pasado cuando, aproximadamente a partir de 1950, apenas comenzaban a surgir las expresiones de este tipo en algunos países de América Latina. En Chile, por ejemplo, el proceso ocurrió de la mano del compositor austriaco Stefan Eitler y del pianista y compositor holandés Fré Focke, quien fue alumno de composición de Webern. La idea de Focke llevó a estos dos a fundar el “Centro de la Música Contemporánea en Chile”, que después se transformó en el “Grupo Tonus”, el cual se dedicó al desarrollo de actividades y conciertos presentando música europea y latinoamericana.

En México el dodecafonismo fue introducido por el exiliado español Rodolfo Halffter a comienzos de los cuarenta. Hay que anotar que este tipo de música no era desconocida allí, puesto que Schoenberg y otros compositores del mismo estilo ya habían sido interpretados con anterioridad, pero fue sólo hasta después de las obras de González Ávila, alumno de Halffter, que el dodecafonismo empezó a ganar popularidad. Igualmente, pudieron contribuir a la difusión del dodecafonismo en México la cercanía de Schoenberg en California durante la guerra con el compositor Hanns Eisler, quien vivió durante un corto tiempo allí, así como la presencia del compositor alemán Gerhard Muench, quien también enseñó esta técnica.

En Cuba fue practicado el serialismo por dos compositores, Argeliers León y José Ardévol. En el caso del Perú, al igual que en otros lugares, fueron europeos quienes enseñaran la técnica, en este caso el alemán Rodolfo Holzmann y el francés Andrés Sas.

Es así como entre los años cincuenta y sesenta ya había en muchos lugares de Latinoamérica compositores con formación en la técnica y aplicación del dodecafonismo; algunos de ellos la usaban regularmente teniendo en cuenta sus posibilidades y con algunas diferencias en sus propuestas, en sus aplicaciones, en sus grados de creatividad y de rigor al aplicar las reglas.

La procedencia tan diversa de los compositores determinó un sinnúmero de posibilidades en sus creaciones: algunos ya tenían una formación forjada en el neoclásico o el nacionalismo y otros iniciaron aquí su historia; muchos de ellos eligieron imitar a los creadores del dodecafonismo, otros lo vieron desde el principio como un juego en el cual les pareció divertido participar y otros cuantos lo entendieron como una solución técnica para obviar sus problemas musicales. Algunos pocos interiorizaron la técnica, logrando así desarrollar su lenguaje propio, el cual fue más expresivo y libre de los rudimentos que lo hacían parecer mecánico y monótono.

Al final, el serialismo, tanto en su forma libre como en la más estricta (dodecafonismo), se ubica no como un método para combatir la falsa “vanguardia” representada en el neoclasicismo y el nacionalismo, sino como una forma más de esta “vanguardia” impuesta desde el corazón musical de Europa, como una más de las técnicas de la escuela de Viena, sólo que en esta ocasión en vez de reproducir modelos “exóticos” se estaban utilizando modelos seriales.

En la América Latina de la década del sesenta tenemos pues que el dodecafonismo se convirtió en la “vanguardia”, en oposición al nacionalismo y el neoclasicismo, pero no como un instrumento de verdad con el cual se pueden producir obras realmente creativas (como lo idealizaran algunos de los compositores más renombrados de esta época), sino como una ideología de los números, como una especie de astrología de la música, dejando un poco de lado el desarrollo de las ideas musicales.<sup>12</sup>

#### **1.4 Surgimiento de la Fundación y el Instituto Torcuato Di Tella<sup>13</sup>**

El 22 de Julio de 1958, en el décimo aniversario de su muerte y como homenaje a la memoria de Torcuato Di Tella, se inauguraron en Buenos Aires la Fundación y el Instituto que llevan su nombre, bajo el liderazgo de sus hijos Guido (economista) y Torcuato (sociólogo).

Su idea inicial era establecer un programa de investigación que reflejara los intereses de los dos hermanos, el cual terminó por modernizar las artes argentinas. La Fundación recibe entonces un monto equivalente al diez por ciento de las acciones de la sociedad SIAM, cantidad diferida de cinco votos. Ya que el Instituto no tenía fondos propios, recibía un subsidio de la Fundación u otras fuentes como las Fundaciones Ford y Rockefeller; el aporte inicial fue de 500 millones de pesos de la época y una colección de arte de 74 obras.

Se crearon entes autónomos para actividades educativas, científicas y artísticas. En 1960 ya funcionaba el Centro de Investigaciones Económicas y el Centro de Arte. Uno de los objetivos que tuvo el Instituto en este año fue el de colaborar con el rescate de las ruinas de Nubia, cuando se termina la represa de Aswán en Egipto.

---

<sup>12</sup> Paraskevaídis, “Música dodecafónica y serialismo en América Latina”.

<sup>13</sup> “El Di Tella”, en: <http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi98/juanityramona/elditella.htm> (consultado marzo de 2008) y “El Instituto Di Tella”, en: <http://html.rincondelvago.com/instituto-di-tella.html> (consultado en la misma fecha).

**Contexto cultural y social:** Las actividades de los centros de artes del Instituto empezaron con artes plásticas, luego se incluyeron el teatro y la música, y se extendieron en la década del sesenta en Buenos Aires. El objetivo era actualizar y modernizar las diversas disciplinas artísticas con las cuales estaba relacionado. Aunque la Fundación se creó en 1958, no se formuló algún programa claro para el Instituto, excepto que trabajaría como una institución independiente en el campo de las ciencias sociales y las artes. El directorio de la Fundación lo componían miembros de la familia, el del Instituto incluía academias e intelectuales de la época ajenos a la familia.

El Instituto aún no tenía una cabeza visible que rigiera, administrara, organizara y estructurara sus actividades de interés, este cargo fue ofrecido entonces a Enrique Oteiza, quien a partir de este momento ocupó la dirección ejecutiva, siendo Guido Di Tella el presidente de dicha institución. Otros centros fueron los de Artes Visuales, el de Experimentación Audiovisual y el Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, con Alberto Ginastera al mando.

**Desarrollo de programas de artes:** Torcuato Di Tella fue un coleccionista de arte que se interesó sobre todo por obras medievales y modernas, llegando a tener una colección significativa que después fue enriquecida por su hijo Guido, quien con un minucioso esfuerzo adquirió algunas importantes obras modernas, entre las que se cuentan algunas de Henry Moore, Picasso, Modigliani y Jackson Pollock, entre otros. La meta inicial del programa era tener una galería moderna que exhibiera la colección de Torcuato y Guido, además de organizar un premio anual para artistas nacionales e internacionales. Como parte del programa de premios se otorgaban becas para estudiar en el extranjero. El primer paso en la dirección de la actividad artística fue la cesión de la colección de arte de los Di Tella a la Fundación. Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales, organizó una muestra gratis en el Museo de Bellas Artes en agosto de 1960.

El comienzo formal del Di Tella se establece en este año (1960). Veinticinco artistas plásticos argentinos son invitados a participar en la primera edición del Premio de Plástica, siendo Mario Pucciarelli el ganador del mismo, por cual recibe una beca para perfeccionamiento en Roma, ciudad de la que nunca volvió.

El primer estreno de una obra de teatro se llevó a cabo en este centro, el de Artes Visuales, con *El Desatino*. “Con el Di Tella, el arte se puso de moda, llegó a más público, cobró vida”.<sup>14</sup>

**La mudanza a la calle Florida:** El centro se trasladó a la calle Florida, con la idea de atraer a un público numeroso. El edificio ofrecía condiciones para exposiciones y acontecimientos artísticos de distinta índole. En principio pretendía ser un modelo de las modernas técnicas de administración y de esta manera terminaron coexistiendo tres centros en un mismo lugar.

**Centro de Artes Visuales (CAV):** Se desarrollan tres factores principales del centro: enlazar a Buenos Aires con otros centros, promover el arte argentino y educar al público de arte en la ciudad. El Di Tella tenía por lo menos una sala central de exposiciones que servía más para educar al público argentino que para hacer el lanzamiento de los artistas nacionales al ámbito internacional. En Nueva York, el Di Tella utilizó el Centro de Relaciones Interamericanas para conciertos y muestras argentinas en el exterior.

**Centro de Experimentación Audiovisual (CEA):** En principio, el Instituto pagó un minibús para que los operadores recorrieran las provincias y presentaran conferencias y espectáculos, cumpliendo una labor docente. La iniciativa fue bien acogida hasta 1964, cuando el minibús se estrelló en la Rioja. Con la idea de un tercer centro se desarrollaron planes para tener un teatro en la parte trasera del edificio, después de discutir las posibilidades de construir instalaciones televisivas o involucrarse en la distribución cinematográfica. Estas opciones fueron descartadas, la primera por ser demasiado costosa y la segunda gracias a una vieja reglamentación que prohibía la utilización de la misma sala como cine y teatro, que fue por la que finalmente se optó.

**Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM):** Funcionó en el edificio de Florida; se manejó como una sección aparte tanto en lo intelectual como en lo formal, ya que por lo general los músicos y/o compositores que querían aprender las

---

<sup>14</sup> “El Di Tella”, en: <http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi98/juanityramona/elditela.htm> (consultado marzo de 2008).

tendencias contemporáneas tenían que estudiar en Europa o en Estados Unidos para lograr tales objetivos.

**El cierre:** Múltiples problemas hicieron pensar en una nueva reestructuración del Instituto, en especial por el nivel de gastos tan alto, sobre todo en las artes, ya que los dineros provenientes de la organización Ford solo podían ser destinados a las ciencias sociales. En 1971, la Fundación no pudo resistir más el ambiente de zozobra reinante y las artes fueron las primeras en sufrir; le siguieron luego los centros de ciencias sociales, los cuales también sintieron el rigor de la crisis financiera. Fue necesaria una larga negociación para descubrir la razón de la expropiación y exigir una compensación. El gobierno exigió otra evaluación y al final tuvo que pagar \$ 2.100.000. Surgieron disputas entre los integrantes del instituto y Romero Brest renunció, al igual que Enrique Oteiza y Jorge Sábato. El Edificio de Florida se cerró en mayo de 1970.

El Di Tella tuvo su final y hubo varios factores de índole política, económica y de desprestigio que incidieron en ello: la incursión desafortunadamente desfavorable en el ámbito automotriz de la empresa Di Tella; las críticas de la derecha, tildando de hippies, drogadictos y comunistas a los participantes de las artes del Instituto, y las críticas de la izquierda por considerarlos infiltrados de los intereses norteamericanos, de la CIA y otros entes gubernamentales y privados.

Las razones para el cierre de los centros de arte fueron:

- Carencia de dinero: en 1970 se redujo el presupuesto de un millón a cuatrocientos mil dólares.
- Se había llegado al final del ciclo productivo.
- Los centros se habían convertido en un estorbo político, pues eran considerados inmorales, lo cual obstaculizaba las negociaciones de la compañía (en quiebra) con el gobierno.

#### **1.4.1 Memorias del Di Tella**

Con motivo de este trabajo, el maestro Alcides Lanza remite a la maestra Adina Izarra un trozo de sus memorias, en el cual habla de los “enseñantes y sus enseñanzas”, como él los llama, y describe un poco el ámbito en el que él y sus compañeros (entre los que se contaba el

maestro Blas Emilio Atehortúa) recibieron clases. A partir de las memorias del maestro Lanza es posible reconstruir la estructura formativa del Instituto Torcuato Di Tella:<sup>15</sup>

“Los estudiantes tenían clases cuatro días por semana, generalmente tres a cuatro horas por día. Las disciplinas cubiertas eran: composición, análisis, práctica coral, técnicas electrónicas y asuntos especiales.”

**Composición:** la clase, una vez por semana, la dictaba Ginastera, asistido por Gerardo Gandini. “Ginastera hablaba de la composición y las técnicas en discusión, y Gandini estaba listo en el piano o con la correspondiente grabación (LP) o cinta, para ilustrar el punto. Ginastera estaba siempre preocupado por la idea de continuar con la línea principal de la herencia y el proceso y conectarnos con los maestros... en pocas palabras, con la tradición”. El trabajo del curso incluía asignaciones de composición y de análisis; de estas últimas, al menos una por año debía poderse considerar para publicación. “Los proyectos de composición eran discutidos con Ginastera y Gandini, pero nosotros consultábamos también a otros compositores dentro del staff.”

**Análisis:** Este era un curso paralelo, también una vez por semana, impartido por Gandini. Cubría más técnicas de composición contemporáneas, serialización total, aleatorismo, improvisación (realmente discutimos, ensayamos y tocamos). Entre los trabajos analizados estaban obras de Webern, Stockhausen, Penderecki, Aldo Clementi, Bussotti, Boulez, Haubenstock Ramati, Gandini. Con él también discutimos nuestras composiciones para el curso de Ginastera.”

**Tópicos especiales:** Importantes músicos que visitaban el país eran invitados a participar. Ivonne Lorig nos dictó un curso de 3 meses en técnicas y repertorio del piano contemporáneo. Copland impartió 4 master classes en música americana y por computadora (recordemos, tales cosas como música por computadora eran absolutamente nuevas en Buenos Aires); Messiaen nos habló por 3 meses de su técnica, ritmos hindúes y ragas, música griega y

---

<sup>15</sup> La información presentada a continuación, así como las citas textuales incluidas, provienen del mencionado fragmento de las Memorias del maestro Alcides Lanza, enviadas por él a la maestra Adina Izarra, y de la traducción libre del mismo, realizada por el autor de este trabajo.

prosodia, piezas para orquesta y piano, análisis y discusiones sin fin sobre ornitología, todo muy temprano en la mañana. Para algunos estudiantes extranjeros, Ginastera creó un curso especial de armonía y de contrapunto, para reforzar su preparación básica.”

**Malipiero:** Dictaba un curso sobre técnicas básicas en la composición y lo esencial de los doce tonos. Diversos temas estaban incluidos en el curso: análisis de Berg, Bartók, Dallapiccola, etc; diferentes discusiones musicales, sobre temas tan diversos como “qué es música”, Bauhaus, transcripción y orquestación, etc. “Malipiero consiguió que nosotros pensáramos, que nos diéramos cuenta de que la música es muy flexible”.

**Maderna:** En su curso de Música electrónica, su interés era la distribución espacial del sonido. Entre sus ejemplos favoritos estaba *Música en sus dos dimensiones, Quadrivium* (“sus posibles aspectos espaciales”), y “el estilo policoral del Gabrieli, un típico estilo de elementos antifonales de Venecia”. El Instituto no tenía todavía un estudio electrónico; se discutían obras de Stockhausen, Schaffer, Dobrowoski, Franco Evangelisti. “Él estaba interesado en las ‘frases musicales’, siempre en el contexto de la música electrónica, la formación de frases y materiales, su expresividad. Discutimos los potenciales para ‘nuevas’ formas musicales para ser aplicadas a cintas; el uso de espacio, modulación, trabajos para instrumentos y cinta; lo que podríamos llamar hoy medios de mezcla”.

**Dallapiccola:** “Él dio el curso titulado algo como ‘La voz en el Siglo XX, música y ópera’”. Además de presentar ejemplos de obras como *Pelleas, Fidelio, Wozzeck, Pierrot Lunaire*, y de compositores como Gluck, Mozart y Busoni, Dallapiccola profundizaba en sus propias obras: *Ulisse* (“él estaba aún escribiéndolo, usando su propio libretto”), *Volo di Notte*, *Canti di Prigionia e Il Prigionero*, *Canti di Liberazioni*, etc., así como también sus escenificaciones para voz y clarinetes o conjuntos más pequeños. “Dallapiccola explotó la cualidad musical y sensual del sonido, sobre todo a través de la instrumentación, registro y ritmo. Sus ritmos flotantes, donde una pulsación regular puede ser oscurecida por secuencias de notas punteadas y tresillos, con pocas veces en que las partes coinciden verticalmente. Su metodología incluía cánones, imitaciones, muchos contrapuntos”.

Para finalizar, puede ser interesante retomar los principios estructurales de Ulisse según su compositor: “Ulisse se construye en una fila de 12 tonos, dividida en cuatro unidades de 3 notas cada uno, relacionados internamente como 2 hexacordios.

Bb - C - E - f - B - C# - - - - G - F# - D - Eb - A - Ab.

Hexacordio 1: inicia y termina con el mismo intervalo, segunda mayor ascendiendo; alternadamente. Hexacordio 2 se abre y termina con una segunda menor descendente. Explorando el contenido intervalico del resto, hay semejanzas y simetrías fuertes entre los dos hexacordios: segunda mayor o menor, después tercera, segunda menor, tritono”.

#### **1.4.2 Dodecafonismo en el Di Tella**

La generación más joven de compositores latinoamericanos recibió las enseñanzas de Alberto Ginastera desde la dirección del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales y, también allí, las de maestros internacionales como Messiaen, Malipiero, Copland, Maderna, Dallapiccola y otros.

Desde allí sale la *Cantata para América Mágica* (1960) de Ginastera, estrenada en el segundo Festival de Washington (1961). Dicho festival, en su versión de 1968, sirvió para mostrar al público norteamericano las obras de los jóvenes que habían nutrido sus conocimientos técnicos en las aulas del Instituto Torcuato Di Tella, entre ellos Mario Kuri Aldana (México), Blas Emilio Atehortúa (Colombia), Cesar Bolaños (Perú), Gabriel Bronic (Chile). También como producto de ese centro de estudios se escuchan obras con sonidos electrónicos: *El mundo en que vivimos* del ecuatoriano Mesias Manguashca, *Canticum instrumental* del brasileño Marlos Nobre y *Eidesis II* (para trece instrumentos) del argentino Alcides Lanza.

Una de las características comunes de las obras de los ex-becarios del Di Tella, además del vocabulario musical de avanzada, es también el uso de nuevos métodos gráficos que tienden a dar mayor claridad a la idea del autor, al mismo tiempo que conceden mayor libertad interpretativa al ejecutante.

### **1.5 Breve panorama de Colombia en la primera mitad del siglo XX**

La música en Colombia en las primeras décadas del siglo XX seguía rigiéndose por las pautas del período posindependentista del siglo XIX. Las tendencias musicales se basaban principalmente en la interpretación de marchas militares y música de salón; más adelante se incorporarían también óperas italianas, en especial en los denominados “círculos intelectuales y cultos”, si bien vale aclarar que fragmentos de éstas pertenecían también al repertorio de las bandas militares que se escuchaban en las ciudades y pueblos.

Es decir que el panorama musical en Colombia tendría que esperar algunas décadas la incursión de nuevas tendencias, pues el país, no sólo en lo referente a la música sino también en los aspectos sociales, económicos y políticos, seguía inmerso en las directrices del siglo XIX. La sociedad, o por lo menos las esferas gubernamentales, eran plenamente conscientes de esta situación y se esforzaban por mostrar una cara moderna ante el mundo. De ahí que en las principales ciudades, especialmente en Bogotá, se empezaran a realizar obras arquitectónicas que minaran un poco, al menos en apariencia, la anacrónica sensación de provincialismo y relativo atraso en el que se encontraba la nación.

En aquella época las expresiones artísticas y literarias estaban lejos de alcanzar los niveles de desarrollo que había, por ejemplo, en Europa. La pintura, si bien tenía una escuela clásica que venía desde el siglo anterior, incorporaría recién en los años treinta nuevos elementos en materia de técnicas y temas. Por su parte, en la literatura se forman los primeros grupos que giran en torno a la poesía y la prosa, pero abarcando círculos aún ligados a un reducido grupo de intelectuales. El caso de la música es bien particular, pues aunque el Conservatorio Nacional se funda en 1910, año de la conmemoración del primer centenario de la independencia nacional de la Corona Española, las obras que se interpretaban no mostraban gran diferencia con respecto a las de la centuria anterior.

Sin embargo, este panorama estaba por cambiar de forma drástica, pues Colombia enfrentó un hecho que dividiría en dos la historia nacional: el Bogotazo, que inició a la 1:05 p.m. del 9 de abril de 1948, cuando el caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán Ayala fue asesinado. Esto provocó la furia del pueblo, el cual se volcó a las calles de la capital generando una ola de destrucción y violencia que tendría eco en otras poblaciones del país. Muchos historiadores consideran que este acontecimiento marcó la entrada de la nación colombiana en el siglo XX.

A raíz de lo anterior, la división entre los dos partidos políticos, liberal y conservador, se profundizó más que nunca, desencadenando un proceso de violencia que afectó a los estamentos sociales, políticos, económicos y culturales de la nación. Paralelamente, la recesión económica heredada de la Segunda Guerra Mundial condujo a una crisis monetaria que minó las posibilidades de desarrollo del país para ponerlo en la escena global.

Por supuesto, ninguna de las expresiones artísticas fue ajena a estos cambios, y es entonces que se observa una ampliación de los círculos artísticos. Para el caso particular de la música vemos cómo ciertas tendencias como el dodecafonismo se ponen de manifiesto en la segunda mitad de la década de los cincuenta. Carlo Jachino, Roberto Pineda Duque, Fabio González Zuleta, Blas Emilio Atehortúa y Jacqueline Nova entrarían en la escena musical al mostrar modelos de composición diferentes a los que se habían conocido y establecido en el ámbito nacional hasta el momento.

El maestro Blas Emilio Atehortúa (Antioquia, 1933) ingresó al Conservatorio Nacional de Bogotá en 1959, donde tomó lecciones de teoría y composición con Olav Roots, Fabio González Zuleta, José Rozo Contreras y Andrés Pardo Tovar. Aunque sus primeras obras están enmarcadas dentro de las tradiciones musicales existentes en el momento, ya en ellas se observan los primeros indicios de lo que sería su música más adelante. Atehortúa encontraría su camino tras su permanencia en calidad de becario en el Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella, en los períodos de 1963-1964 y 1966-1968. Allí entró en contacto con otros músicos latinoamericanos y contó con maestros como Alberto Ginastera, que contribuirían notablemente en el desarrollo de la música dodecafónica en las obras de Atehortúa.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Hernando Caro Mendoza, “La Música en Colombia”, en: *Nueva Historia de Colombia* (Vol. VI). Álvaro Tirado Mejía. (Bogotá: Editorial Planeta, 1989) pp. 274–275.

## 2. ANÁLISIS

En esta segunda parte del trabajo se considerarán diferentes aspectos estructurales de las *Tres piezas para clarinete solo*. El punto de partida para este análisis es el carácter tonal axial de la obra, que incorpora a un mismo nivel elementos pertenecientes a los sistemas tonal y atonal. Dada la ambivalencia que algunos de dichos elementos pueden representar en diferentes momentos de la obra, se ha optado por un sistema de análisis libre, que permita abordar los pasajes característicos de las piezas sin incurrir en contradicciones o encasillamientos forzosos, pero que permita la obtención de la mayor cantidad posible de información sobre las técnicas empleadas por el compositor. Esta aproximación, por supuesto, no señala un único camino de análisis de la obra, sino más bien pretende abrir el espectro de diferentes formas de comprensión de la misma desde sistemas y técnicas diversas.

### 2.1 Elementos armónicos y melódicos

Los elementos tonales en la obra de Atehortúa están más ligados a la tonalidad axial, que preserva la jerarquía de los sonidos (notas de paso, apoyaturas, etc.) sin que éstos estén comprometidos con una progresión armónica. La obra muestra un uso característico de los intervalos, siendo el semitono (i1)<sup>17</sup> uno de los más frecuentes, dado que suena como una sensible o como una apoyatura con intención de resolver. El semitono generalmente aparece acompañado de otro intervalo más amplio, que normalmente es tercera menor (i3), quinta disminuida (i6), cuarta justa (i5) o quinta justa (i7), como en el tema original de la passacaglia:

<sup>17</sup> i1 se refiere al intervalo 1 de acuerdo a los valores de la escala semitonal:





*Ejemplo 1: Passacaglia, tema. Uso semitono.*

Estos intervallos también aparecen en ocasiones en forma de secuencia; podemos destacar la de semitono más tercera menor (i 3), semitono más tritono (i 6), cuarta (i 5) más semitono, quinta (i 7) más semitono.



*Ejemplo 2: Toccata. Secuencia usando semitonos.*

También demuestra el empleo de la tonalidad axial la utilización de escalas simétricas como estructura subyacente en las líneas melódicas o el uso reiterativo de acordes simétricos (mayor-menor, disminuido o aumentado). La Toccata, por ejemplo, se destaca por la presencia continua del acorde disminuido, siendo ésta una de las características no sólo de esta pieza, sino de toda la obra.



*Ejemplo 3:* Toccata, introducción. Arpeggio disminuido.

Entre círculos amarillos las notas del arpeggio de *si* disminuido.

### 2.1.1 El uso de los tritonos.

Atehortúa tiene una manera característica de usar los tritonos en estas piezas, haciéndolos aparecer algunas veces de forma muy evidente uno detrás de otro y separados por intervalos de semitono<sup>18</sup>, y en otras ocultos por medio de transposición, insertándolos unos entre otros o trocándolos de modo que queden disfrazados.

Un claro ejemplo del primer caso mencionado se encuentra en la introducción de la Toccata. A partir de la nota *si*<sup>2</sup> en el bajo construye un arpeggio de *si* disminuido, cuyas notas ascienden alternadamente hasta alcanzar el *si*<sup>4</sup>, primer momento de clímax de la introducción. Como se observa en el ejemplo 1, el ascenso y el descenso se caracterizan por hacer un encadenamiento de tritonos casi siempre a distancia de semitono hasta llegar de nuevo a la nota *si*<sup>2</sup>. Cabe resaltar que en el sector cúspide de la frase hace énfasis en el tritono *fa-si*, característico del arpeggio de *si* disminuido.



*Ejemplo 4:* Toccata, sector de clímax de la introducción.

En líneas amarillas vemos señalados los tritonos.

<sup>18</sup> Algunos de los grupos más usados por Atehortúa son 013, 014 y, como en este caso, 016 con sus transposiciones.

Se destaca así mismo el empleo que hace Atehortúa del acorde de *si* disminuido como estructura subyacente en las secciones A y B del Rondó (es decir, los dos primeros episodios)<sup>19</sup>. Si bien las dos secciones se desarrollan en registros diferentes (medio, agudo y sobreagudo en A; grave en B), tienen en común entre sí y con la introducción de la Toccata la incorporación de diferentes tritonos. En la sección A aparecen menos tritonos, mientras que en B encontramos, especialmente hacia la mitad de la sección, una mayor concentración de éstos, inicialmente de una manera simple, seguidos uno de otro y posteriormente mezclados (antes del cuarto calderón).

5a



5b

*Ejemplo 5: Comparación uso de tritonos.*

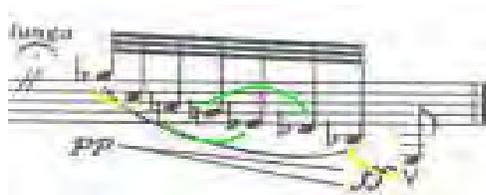
5a: Toccata, introducción.

5b: Rondó, secciones A y B.

Señalados en líneas de colores los tritonos, para comparar la cantidad de éstos que encontramos en ambas secciones.

<sup>19</sup> Ver página 2.

En este mismo ejemplo (sección B) encontramos la segunda forma en que Atehortúa aborda los tritonos. Éstos ya no sólo se suceden unos a otros, sino también aparecen ocultos al intercalar las notas de unos con las de los otros. En el arpeggio final del Rondó encontramos un ejemplo más de esto:

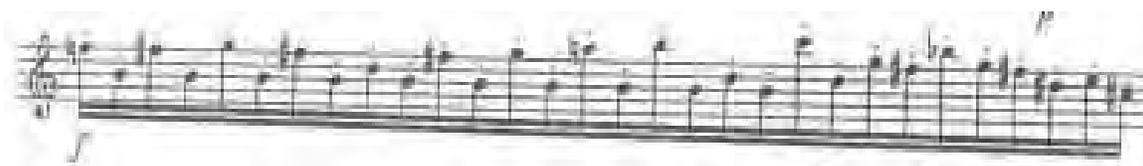


Ejemplo 6: Rondó, arpeggio final.

Señalados con líneas amarillas los tritonos directos y en líneas verdes los que están trocados.

La sección C del Rondó se inicia con un patrón rítmico-melódico similar a uno expuesto en la sección A de la Toccata, convirtiéndose en un elemento unificador en la obra. La sección termina con un arpeggio descendente, en el cual aparece el tritono *si-fa* en dos octavas diferentes. Al dividir por la mitad el arpeggio, aparece el primer tritono delimitado por semitonos, y el segundo por terceras menores.

7a



7b



Ejemplo 7: Comparación patrón rítmico-melódico.

7a: Toccata, sección A.

7b: Rondó, sección C.

En líneas amarillas están señalados los tritonos, en verdes los semitonos y en fucsias las terceras menores que conforman el último arpeggio de esta sección.

La Passacaglia presenta diferentes elementos que insinúan hasta cierto punto implicaciones tonales y modales. Encontramos, por ejemplo, ejes de simetría a partir de acordes disminuidos y tritonos (ver ejemplo 8), los cuales en algunos casos quedan ocultos por las transposiciones o por la disposición del ritmo y el fraseo, el cual frecuentemente usa los semitonos como apoyaturas al modo tradicional. Además, en la Passacaglia hay momentos en los que ésta pareciera obedecer a centros de atracción tonal, sobre todo en los acordes disminuidos, en los tritonos y en las uniones entre una variación y la siguiente.



*Ejemplo 8: Passacaglia, tema.*

En los círculos amarillos encontramos los acordes disminuidos que conforman los ejes de simetría, en líneas verdes vemos señalados los tritonos y en color fucsia tenemos marcadas las tendencias a centros tonales.

Al final de la Passacaglia encontramos tres compases adicionales. Si nos ceñimos a la interpretación que hicimos inicialmente de los medios tonos como apoyaturas, podemos entenderlos como extensión de la dominante que siempre aparece al final de la Passacaglia. Esta noción se vería reforzada por la finalización en  $mi^2$ , nota fundamental de dicha dominante, que además es la nota más grave del clarinete.



*Ejemplo 9: Passacaglia, final. Extensión de la dominante.*

### 2.1.2 Uso del dodecafonismo

El tema de la passacaglia corresponde a una serie libre (ejemplos 10 a y b), dado que repite notas antes de terminar de presentar los doce tonos y su extensión es mayor a la de éstos:

10a.

	Inv.												
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Original	LA	MIB	FA #	DO	REB	SIB	MI	SOL	re	sol#	fa	si	Retrógado
	mib	La	Do	Fa#	Sol	Mi	Sib	Do#	Lab	Re	Si	Fa	
	Do	Fa#	La	Mib	Mi	Do#	Sol	Sib	Fa	Si	Lab	Re	
	Fa#	Do	Mib	La	Sib	Sol	Do#	Mi	Si	Fa	Re	Sol#	
	fa	Si	Re	Lab	La	Fa#	Do	Mib	Sib	Mi	Do#	Sol	
	lab	Re	Fa	Si	Do	La	Mib	Fa#	Do#	Sol	Mi	Sib	
	re	Sol#	Si	Fa	Fa#	Mib	La	Do	Sol	Do#	Sib	Mi	c.8
	si	Fa	Lab	Re	Mib	Do	Fa#	La	Mi	Sib	Sol	Do#	
c. 56	mi	Sib	Do#	Sol	Lab	Fa	Si	Re	La	Mib	Do	Fa#	
	sib	Mi	Sol	Do#	Re	Si	Fa	Lab	Mib	La	Fa#	Do	
	reb	Sol	Sib	Mi	Fa	Re	Lab	Si	Fa#	Do	La	Mib	
	sol	Do#	Mi	sib	Si	Sol#	Re	Fa	Do	Fa#	Mib	La	
	Retrógado inv												

10b



*Ejemplo 10: Passacaglia, serie libre.*

10a: Matriz dodecafónica.

10b: Tema original.

Entre los círculos de color amarillo vemos las notas que se repiten.

Tradicionalmente, el diseño melódico de la passacaglia se mantiene inmutable en las diferentes variaciones. En esta obra, Atehortúa hace en la primera variación un único cambio, que podemos observar en un círculo amarillo en el ejemplo 11a. Cabe anotar que este cambio no se mantiene en las siguientes variaciones, es decir, el compositor regresa al tema original.



*Ejemplo 11a:* Passacaglia, primera variación. Cambio en el tema original.

En el tema de la Passacaglia, Atehortúa usa una proporción rítmica 2:1 (blanca-negra, ver ejemplo 11b), la cual se repite en la segunda variación, que también presenta una subdivisión binaria. En esta variación el tema aparece en la voz superior, dos octavas más arriba que en su versión original, mientras el contrapunto se encuentra en el registro más grave del clarinete:

*Ejemplo 11b:* Passacaglia, segunda variación. Igual proporción rítmica 2:1 (corchea-semicorchea)

En el tercera variación vemos en el rectángulo amarillo los compases que en el tema original estaban en cuatro cuartos, y en el verde el cuarto compás de la variación (compás 28 del movimiento), que sufrió un cambio de métrica a tres cuartos. El cambio obedece a la reducción de la duración de la primera nota del compás.

*Ejemplo 11c: Passacaglia, tercera variación. Cambio en la métrica.*

La cuarta variación está escrita en su totalidad en tres cuartos. En esta misma medida de compás, y a manera de *coda*, aparece al final del movimiento nuevamente el tema de la Passacaglia: el paso a cuatro cuartos ha desaparecido por completo.

## 2.2 Manejo rítmico

El manejo rítmico en esta obra se basa en adiciones, sustracciones y espejos<sup>20</sup> de un motivo inicial determinado. A continuación se ilustran algunos de estos casos.

### 2.2.1 Adición y sustracción

Observemos, en primer término, el comienzo de la Toccata. La estructuración rítmica se realiza por adición y sustracción, basadas en el uso de la proporción áurea (1.618 aprox.). Así, el número de notas que conforman ciertos motivos se determina por una operación matemática.

El motivo inicial de la Toccata está compuesto de seis semicorcheas y una negra:

<sup>20</sup> El término *espejo* se refiere aquí a retrogradaciones e inversiones.



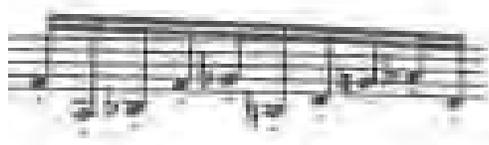
*Ejemplo 12a:* Toccata, motivo inicial

A continuación, Atehortúa presenta una primera ampliación rítmica por adición, en la cual el número resultante de notas no es aleatorio: las diez semicorcheas que conforman el motivo resultan de la multiplicación del número de notas del motivo anterior por el número aureo ( $6 \times 1.618 = 9.71$ , que aproximamos a 10).



*Ejemplo 12b:* Toccata, desarrollo por adición.

En seguida varía el patrón rítmico-melódico que se usó inicialmente, utilizando agrupaciones de cuatro notas que imitan arpeggios ascendentes. Los grupos de cuatro notas tampoco son casualidad, ya que sería una sustracción del motivo inicial: ( $6 / 1.618 = 3.71 \approx 4$ ).



*Ejemplo 12c:* Toccata, imitación arpeggios ascendentes

Hacia el cierre de la introducción regresa un motivo de seis semicorcheas que nos recuerda el comienzo del movimiento, lo siguen tres ejemplos más de sustracción rítmica, todas en proporción aurea:



*Ejemplo 12d:* Toccata, final introducción. Sustracción rítmica.

Otros casos de similar empleo de adición y sustracción en este movimiento los encontramos al final de las secciones A y A´:

13a



13b



*Ejemplo 13:* Toccata, adición y sustracción rítmica.

13a: Final sección A.

13b: Final sección A´.

### 2.2.2 Espejos

Es importante señalar la manera en que Atehortúa usa los espejos (retrogradación e inversión) como otra forma de crear tensión y llevar las frases a su clímax. Este uso está directamente relacionado con técnicas imitativas, muy probablemente derivadas del interés del compositor por el dodecafonismo (debemos recordar que no son originales de este idioma). A continuación se presentan algunos ejemplos.

En la frase más larga de la introducción de la Toccata hay un pequeño espejo que marca el clímax de esta sección (ejemplo 14), después de esto inicia el descenso analizado en el ejemplo 4.



*Ejemplo 14:* Toccata, introducción. Espejo

En el mismo fragmento del ejemplo 6a, después de llegar a la cúspide de la frase, inicia el descenso con un motivo que luego presentará en espejo retrógrado y transportado en la sección B (Andantino; Espressivo) de este movimiento:

15a



15b



*Ejemplo 15: Espejo retrógrado.*

15 a: Toccata, sección A, motivo original.

15 b: Toccata, sección B, motivo espejo retrógrado transportado.

Otros ejemplos de la utilización de espejos se encuentran en el ritornello y la coda del Rondó. Estas dos secciones comparten la estructura rítmico-melódica, de la cual se destacan seis motivos rítmicos diferentes pero de conformación similar. Éstos son en su totalidad binarios, divididos en corcheas ubicadas en planos o registros diferentes:

pdpd



pddp



ppdp



dpdd



pddd



ppdd

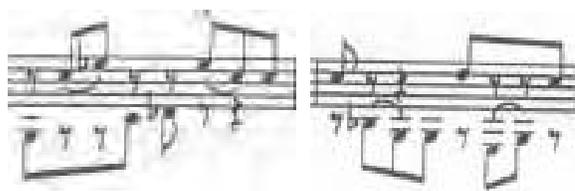


*Ejemplo 16: Rondó, estructuras rítmicas de espejos.*

Las letras p y d representan la dirección de las plicas de cada figura.

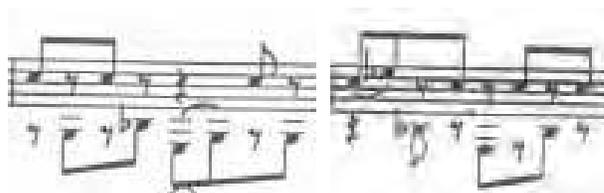
Estas estructuras las encontramos en éste, que denominamos su estado natural, y también en inversión, en el cual se intercambian los registros (lo que estaba en el registro agudo pasa al grave y viceversa). Basándonos en estas estructuras encontramos en el ritornello tres espejos diferentes; la retrogradación en este caso ocurre en unidades completas de tiempo y no en la figuración rítmica ni en el diseño melódico.

ESPEJO 1: El compás 5 es espejo retrógrado e invertido del compás 2:



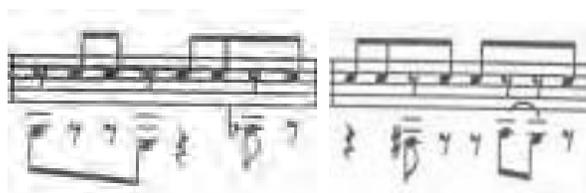
*Ejemplo 17a:* Rondó, compases 2 y 5.

ESPEJO 2: Se trata del mismo caso del espejo anterior en los compases 3 y 6.



*Ejemplo 17b:* Rondó, compases 3 y 6.

ESPEJO 3: Compases 4 y 7. En este espejo solo la mitad del compás invierte su plano sonoro pero se mantiene la retrogradación.



*Ejemplos 17c:* Rondó, compases 4 y 7.

Los motivos presentados en el ejemplo 16 se encuentran en diferentes secciones del Rondó. Los motivos 1, 2, 3 y 5 aparecen en el ritornello tanto en su estado natural como en su inversión. Igual ocurre con el motivo 1 en la coda, en la que además, los motivos 4, 5 y 6 se

presentan en su estado natural únicamente. Los fragmentos 4 y 6 sólo se encuentran en la coda, mientras que 2 y 3 no están incluidos.

## 2.3 Estructura de los movimientos

En los capítulos anteriores se han analizado por separado diferentes elementos y pasajes de la obra. A continuación se dará una mirada a la estructura formal de cada movimiento, incorporando en ella los aspectos previamente analizados.

### 2.3.1 Toccata

En este primer movimiento, Atehortúa se vale de una combinación de los elementos rítmicos e interválicos que se han analizado previamente para graduar diferenciadamente las tensiones armónicas. Basándose en intervalos tradicionalmente considerados disonantes elabora células rítmicas de diferente duración y con cierta frecuencia líneas melódicas fracturadas que se aventuran en los registros extremos del clarinete.



*Ejemplo 18:* Toccata, introducción. Variación en la duración de células rítmicas.

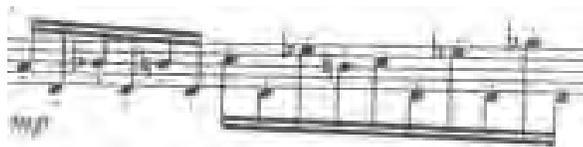
### Sección A: Presto; violento

La introducción, como se ha estudiado, se compone de células rítmicas de duración variable, construidas a partir del arpeggio de *si* disminuido. La segunda parte de esta sección, de carácter improvisatorio y virtuoso, está a su vez dividida en frases con las siguientes características:

**Frase 1:** A diferencia de la introducción, donde el pie rítmico estaba dado casi siempre por el bajo, aquí es la voz aguda la que guía la frase en cuanto a ritmo y melodía. La línea de la voz superior es inicialmente cromática y posteriormente diatónica hasta llegar a la cúspide de la frase, donde encontramos el motivo al que hace referencia el ejemplo 15a. Al iniciar el descenso que marca el final de esta frase podemos encontrar la secuencia mencionada en el ejemplo 2, la cual muestra el uso de intervalos de semitono acompañados de tercera menor (i 3), tritono (i 6), cuarta (i 5) y quinta (i 7).

**Frase 2:** Después de mantener en primera instancia la misma distribución del pie rítmico de la frase anterior, en la segunda parte de la frase 2 el bajo se convierte en la voz rítmicamente dominante. Además, la agrupación rítmica deja de ser predominantemente binaria para volverse ternaria:

19a



19b



*Ejemplos 19: Toccata, segunda parte. Frase 2.*

19a: Pie rítmico binario.

19b: Pie rítmico ternario.

### Sección B: Andantino; Espressivo

La sección central lenta de la Toccata se caracteriza rítmicamente por el empleo de silencios y los grupos rítmicos limitados por éstos. Los cambios de registro provocan una sensación de pregunta y respuesta antifonal. La tensión armónica aumenta hacia el final de la sección, producto del constante uso del tritono.



*Ejemplo 20: Toccata, Andantino. Fractura de la melodía.*

Esta sección se divide también en dos partes, la primera de las cuales es preponderantemente cromática y casi siempre ascendente. En ella encontramos la correspondencia con el espejo retrógrado presentado en el ejemplo 15b.

### Sección A': Come Prima: Presto; Violento

En la última sección de este movimiento, Atehortúa utiliza gran parte del material mostrado al inicio de la Toccata, a modo de reexposición. Hay que mencionar que incluye algunos cambios, que van desde omitir o agregar algunas notas o alteraciones, hasta cambios más importantes, como por ejemplo la omisión de toda la primera frase de la introducción.

### 2.3.2 Passacaglia

Es importante resaltar que, a pesar de los elementos novedosos presentados en cada variación, el tema de la Passacaglia no pierde en ningún momento su carácter preeminente. La tensión incrementa en cada variación por el continuado aumento de la complejidad rítmica (corcheas, semicorcheas, fusas), así como el uso de intervalos cada vez más grandes.

21a

Adagio  $\text{♩} = 60$

21b

*mf*

21c

*mf*

21d

*Ejemplo 21: Passacaglia.*

21a: Tema.

21b: Primera variación.

21c: Segunda variación.

21d: Tercera variación.

La figuración rítmica en fusas de la última variación muestra un trazado que recuerda las líneas del estilo de Bach. Al mismo tiempo pareciera crear una tercera voz intermedia entre el bajo y la voz más aguda, reforzando la sensación de tonalidad y modalidad. El tema de la Passacaglia se presenta en el registro medio o de chalumeau, que es el más característico del clarinete, mientras que las figuraciones contrapuntísticas se mueven en el registro medio-agudo.

The image displays a musical score for the fourth variation of the Passacaglia. It consists of ten staves of music, each containing a single melodic line. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics such as *mf*, *mp*, and *mf-p* are indicated throughout the score. There are several instances of slurs and phrasing marks. A key signature change is visible in the second staff, marked with a 'K'. The score concludes with a *coda* section at the bottom right, marked with a double bar line and a repeat sign.

Ejemplo 22: Passacaglia, cuarta variación.

Para finalizar el movimiento, retorna el tema original de la Passacaglia casi en su totalidad una octava más arriba que en su versión original. Al final encontramos la *coda* de tres compases a los que se hizo referencia en el ejemplo 9.

### 2.3.3 Rondó

Como se dijo anteriormente en el capítulo 2.1.1, las secciones A y B presentan similitudes en cuanto al uso de los tritonos. En todo caso, el diseño rítmico las diferencia, ya que la figuración rítmica de la sección B, más compleja y con valores más cortos, determina una interpretación más virtuosística. El desarrollo de estos motivos se hace por adición según los mismos principios expuestos en el capítulo 2.2.1. Atehortúa hace en estas dos secciones una propuesta que no es nueva, pero que no por ello deja de ser interesante: utiliza en el registro medio y alto del clarinete figuraciones rítmicas que pueden tomarse como lentas y pesadas, y en contraste un pasaje virtuosístico en el registro más grave (ver ejemplo 5b).

La sección D es una escala cromática en dos octavas, en la que el incremento gradual de la complejidad rítmica demuestra la intención de alcanzar un *glissando* en el que la distribución de las notas y del *accelerando* escrito está determinada por el propio compositor.



Ejemplo 23: Rondó, sección D.

Después de la sección rítmica de la Coda y para finalizar la pieza, encontramos una repetición casi exacta de la segunda frase de la introducción de la Toccata (ver ejemplo 12b). La obra se cierra con un arpeggio descendente que termina en la nota  $mi^2$  que, como se mencionó anteriormente, es el sonido más grave del clarinete. Este arpeggio, además de tener una conformación de tritonos, se compone de dos mitades (cada una de cuatro notas), la segunda de las cuales es retrogradación e inversión de la primera, por lo cual continúa con su sentido descendente (ver ejemplo 6).

## REFLEXIÓN FINAL Y PROPUESTA INTERPRETATIVA

La composición es un acto complejo en el que interactúan muchos factores diferentes, que pueden responder a búsquedas, intereses, necesidades o inquietudes del compositor. El proceso compositivo se trata *en parte* de realizar un inventario de los recursos sonoros a los que tiene acceso el compositor (sin que por ello esté obligado a utilizarlos todos, por supuesto), y de poner a prueba las diversas técnicas de composición inventadas o conocidas por él, aplicadas a una idea. El análisis de esta obra de Atehortúa nos permite plantear una propuesta interpretativa específica, que resalte la estructura y el sentido ambivalente de la tonalidad axial, donde la asimilación de la convivencia de diferentes estilos resaltarán la esencia expresiva de la obra.

La Toccata se inicia con la indicación de Presto; Violento, que nos sugiere directamente el carácter con el que se debe interpretar. Ya que la introducción está compuesta casi en su totalidad por notas pertenecientes al arpeggio de *si* disminuido, resulta recomendable tomar en cuenta las variaciones del pie rítmico (ver capítulos 2.2.1 y 2.3.1), permitiendo que la línea del bajo marque la dirección de la frase.

Tras finalizar la introducción es posible iniciar la segunda parte de la sección A un poco más lento, aunque casi inmediatamente se debe recuperar el tempo inicial, manteniendo así la sensación de pulso. Resulta acá que son las notas agudas las que guían esta frase, en una melodía que inicialmente se mueve por cromatismos. Ya en la frase siguiente vuelve el bajo a marcar el pie rítmico, con lo cual se deben seguir los cambios de base binaria a ternaria a los que se hizo referencia en los ejemplos 19 a y b.

Al final de esta sección reaparecen, a modo de *coda*, elementos de la introducción. Se debe mantener el mismo carácter “violento” del comienzo, eventualmente con algo de *ritardando* hacia el final para anunciar el cambio de carácter y de tempo de la siguiente sección.

En la sección B del movimiento (Andantino; espressivo) encontramos fracturas constantes en la melodía, provocadas por los cambios de registro y el uso de silencios. Se puede buscar resaltar un poco el color característico de los diferentes registros utilizados en esta sección, para lograr transmitir la sensación de que cada línea melódica está siendo interpretada por diferentes instrumentistas.

La reexposición de la primera sección marca el retorno al carácter violento. Es importante mantener la sensación de pulso y permitir que el fraseo sea guiado de forma natural por las diferentes agrupaciones rítmicas.

La Passacaglia es el movimiento central lento de la obra. El tema con el que se abre el movimiento es una serie libre cuya interpretación, en todo caso, puede aprovechar la presencia de elementos de carácter tonal. La disposición rítmica hace que algunas notas se sientan como apoyaturas de semitono a la usanza tradicional, creando la impresión de tener centros tonales y ocultando los ejes de simetría a partir de los acordes disminuidos, tal como lo muestra el ejemplo 8.

En las variaciones que siguen, el tema aparece siempre en un registro diferente al de las líneas contrapuntísticas que lo acompañan, lo que lo hace fácilmente audible. Además, el compositor indica una clara diferenciación dinámica entre las voces, por lo cual resultaría un poco redundante apoyarse en exceso en las notas de la passacaglia. Tan solo en la cuarta variación se requiere un poco más de cuidado y atención para resaltar exitosamente el tema, no sólo por la densa figuración en fusas, sino también por encontrarse en el registro de chalumeau.

El tercer movimiento (Rondó: Allegro moderato) se ciñe con precisión a la forma tradicional del rondó. El Ritornello y la Coda presentan un fuerte carácter rítmico y un empleo importante de espejos (ver capítulo 2.2.2), que podrían generar confusión en el interprete. Para evitar que esto ocurra se puede tomar en cuenta que en el Ritornello el bajo es la voz más importante por ser la que guía el pie rítmico, mientras que la voz aguda es casi todo el tiempo un pedal en la nota *do*. En la Coda, en cambio, el bajo se mantiene casi estático y es entonces más fácil guiarse por la voz aguda, que lleva la melodía.

Como se expuso en el capítulo 2.1.1 (ejemplo 5 a y b), las secciones A, B, e incluso C se basan en elementos estrechamente relacionados con el primer movimiento de la obra. Así, A tiene similitud con la sección Andantino; espressivo; B y C respectivamente con la primera (introducción) y segunda parte de la sección A de la Toccata. Por tanto, deberían ser interpretadas de forma tal que la audiencia pueda reconocer las relaciones existentes; un poco de rubato (*a piacere*) estaría indicado en A y B para darles un cierto espíritu de cadencia. Para el intérprete pueden ser relevantes los pedales que utiliza Atehortúa en cada sección: *re* en A, *si* en B y *do* en C. Finalmente está la sección D, un *glissando* gradual con *accelerando* (ver ejemplo 23) que desemboca en la Coda. Después de ésta, la obra se cierra con una repetición casi exacta de la segunda frase de la introducción de la Toccata, que idealmente debería interpretarse igual que en su versión original.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Fuente primaria:

Atehortúa, Blas Emilio: Tres Piezas para Clarinete Solo, Op. 165, No.1, editado por Jane Ellsworth. Columbus: Tecchler Press, 1995. (Partitura editada)

### Fuentes secundarias:

Caro Mendoza, Hernando: “La Música en Colombia”, en: *Nueva Historia de Colombia* (Vol. VI), editado por Álvaro Tirado Mejía, pp. 269-302. Bogotá: Editorial Planeta, 1989

Chase, Gilbert: “El compositor Cordero”, en: *Américas* (Vol. 10, num. 7), p.10. Washington: 1958

Cordero, Enrique: “Vigencia del músico culto”, en: *América Latina en su Música*, editado por Isabel Aretz, pp. 154-173. México/París: Editorial Siglo XXI/UNESCO, 2004 (9ª edición)

Ellsworth, Jane: “Prefacio”, en: *Tres Piezas Para Clarinete Solo, Op. 165, No.1*, editado por Jane Ellsworth. Columbus: Tecchler Press, 1990

Peñin, José / Guido, Walter: “Festivales de Música Latinoamericana de Caracas”, en: *Enciclopedia de la música en Venezuela*, pp. 587-591. Caracas: Fundación Bigott, 1998

### Fuentes electrónicas:

“El Di Tella”, en: <http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi98/juanitoyramona/elditela.htm> (consultado marzo de 2008)

“El Instituto Di Tella”, en: <http://html.rincondelvago.com/instituto-di-tella.html> (consultado marzo de 2008)

Paraskevaídis, Graciela: “Música dodecafónica y serialismo en América Latina”, <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html> (consultado abril de 2008)

Ransanz Martínez, Pablo: “La esencia del dodecafonismo, la necesidad de un cambio radical”, <http://www.filomusica.com/filo71/dodecafonismo.html> (consultado agosto de 2008)

## ANEXOS

### 1. Historia de las *Tres piezas para clarinete solo*

Jane Ellsworth, en el prefacio de la edición que hace la editorial Tecchler Press de estas piezas, nos habla sobre cómo Atehortúa utiliza un lenguaje armónico contemporáneo dentro de formas clásicas y barrocas, y nos recuerda que es en las suites y partitas para violín y cello sin acompañamiento de J. S. Bach donde un instrumento solo es tratado de forma tal que crea la impresión de contrapuntos a partir únicamente de líneas melódicas, utilizando técnicas como desplazamientos sucesivos de registros y cambios de dinámicas y articulaciones, lo cual es particularmente evidente en la *Passacaglia*<sup>21</sup>.

Quisimos saber un poco más de la historia de la obra, o por ejemplo, por qué Luis Rossi quiso que el maestro Blas Atehortúa le compusiera una obra, en qué año le encargó las piezas, por qué para clarinete solo, cuándo y dónde se estrenaron, etc. Así mismo, con respecto al concierto basado en las *Tres piezas*, si fue estrenado en el Festival de Clarinetistas Venezolanos en 2001 en Caracas, con orquesta dirigida por el compositor, o en Colombia con la Orquesta Filarmónica de Bogotá, también en 2001. Escribe, pues, el Maestro Luis Rossi:

*Querido Juan Alejandro:*

*Fue Valdemar, quien era alumno del maestro Atehortúa en aquella época. Me hablaba siempre de él y de pronto le pedí que le pidiese unas piezas para mí. En 1990 Atehortúa se las hizo y me las dedicó. Fue su decisión hacerlas para clarinete solo. Las estudié mucho y las estrené en Santiago de Chile.*

*Luego las toqué en Caracas, en el Museo Teresa Carreño, creo que fue en 1991. También las grabé en el CD *Fantasia Sul América* y las estrené en Estados Unidos en el Festival Internacional de Clarinetistas de Flagstaff, Arizona.*

---

<sup>21</sup> Jane Ellsworth, "Prefacio", en: *Tres Piezas Para Clarinete Solo, Op. 165, No.1.* (Columbus: Tecchler Press, 1990)

*Luego fueron publicadas en Estados Unidos en la Editorial Tecchler. Las enseñé en un curso magistral en Bélgica y era sorprendente cómo los Belgas disfrutaban con las piezas de Atehortúa. Posteriormente, el maestro usó las Tres piezas para componer su Concierto N° 2 para clarinete y orquesta, agregándole una cadenza y el acompañamiento orquestal. Este concierto fue estrenado en la Sala Ribas en el 2001 en Caracas dirigido por Atehortúa.*

*No recuerdo en qué año lo toqué en Bogotá, pero fue dirigido por Rettig<sup>22</sup> y Atehortúa subió al escenario a recibir aplausos, fue ovacionado.*

*Saludos,*

*Luis Rossi*

---

<sup>22</sup> El chileno Franciso Rettig era en esa época el director titular de la Orquesta Filarmónica de Bogotá.