

EL SAXOFÓN EN TRES OBRAS DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA: *Descripción analítica, recursos técnicos y sugerencias para la interpretación*¹

José Manuel Paz Ibarra, jmpazi@eafit.edu.co

Resumen:

El presente artículo expone la descripción analítica y los recursos técnicos compositivos de tres obras de Blas Emilio Atehortúa en las que se incluyó el saxofón: *Dúo Concertante para saxofón y piano Op. 151-1*, *Música de cámara para cinco instrumentos Op. 13* y *Pieza breve para vientos y Percusión*. Además, propone unas sugerencias a tener en cuenta en futuras interpretaciones, que surgieron durante el estudio y montaje de las mismas. Una vez recuperados los manuscritos, se realizó una entrevista al compositor para confrontar los datos captados en el análisis y conocer de primera mano los recursos técnicos compositivos. Los principales objetivos del texto son dos: primero, divulgar la obra del compositor, ya que un gran porcentaje de sus creaciones figuran en manuscritos y no han sido interpretadas desde su estreno y segundo, promover la creación e interpretación de repertorio académico para saxofón, resaltando las características de la música latinoamericana.

Palabras Clave: Saxofón, Interpretación, Análisis descriptivo, Blas Emilio Atehortúa, Música latinoamericana.

¹ Artículo Académico presentado para optar al título de Magíster en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Humanidades. Departamento de Música. Medellín, 2020. Asesor: Juan David Manco, Magíster en Música.

Abstract:

This article presents the analytical description and compositional technical resources of three works by Blas Emilio Atehortúa in which the saxophone was included: Duet Concertante for saxophone and piano Op. 151-1, Chamber music for five instruments Op. 13 and Piece brief for winds and percussion. In addition, it proposes some suggestions to take into account in future interpretations, which emerged during the study and assembly of the same. Once the manuscripts were recovered, an interview was carried out with the composer to confront the data captured in the analysis and to learn first-hand about the compositional technical resources. The main objectives of the text are two: first, to disseminate the composer's work, since a large percentage of his creations appear in manuscripts and have not been interpreted since its premiere, and second, to promote the creation and interpretation of academic repertoire for saxophone, highlighting the characteristics of Latin American music.

Keywords: Saxophone, Interpretation, Descriptive Analysis, Blas Emilio Atehortúa, Latin American Music.

0. Introducción:

Blas Emilio Atehortúa, uno de los exponentes más representativos de la música latinoamericana del siglo XX, dejó un legado de más de trescientas obras para todos los formatos: sinfónico, bandístico, orquestal, de cámara e instrumento solista. Su obra se enmarcó dentro de la estética contemporánea, conservando la tradición nacionalista y como lo menciona Friedman (1997), es “el resultado de una búsqueda por una identidad cultural latinoamericana dentro de corrientes estilísticas contemporáneas, logrando sintetizar lo universal con un estilo diferente y propio” (p.3).

Sumado al reconocimiento internacional del compositor, el presente artículo surgió del interés por conocer su obra, como un complemento a la catalogación hecha por Miguel Villafruela (2007) en su libro *El Saxofón en la música docta de América Latina, el rol de los saxofonistas y de las instituciones de enseñanza en la creación musical para el instrumento y*, pretende dar a conocer las siguientes obras: *Música de cámara para cinco instrumentos, Op. 13 de 1962, Dúo Concertante para saxofón y piano, Op. 151-1 de 1988 y Pieza breve para vientos y Percusión de 1996*. Obras totalmente desconocidas por los saxofonistas académicos del Valle del Cauca, especialmente en Cali; información obtenida a través de una encuesta realizada (ver Anexo 1. encuesta para saxofonistas académicos de Cali).

El objetivo central del presente artículo fue construir un discurso para dar razón de las obras mencionadas; mediante un análisis descriptivo desde el punto de vista del intérprete y relacionando la información captada en el diálogo con el compositor. Con esta entrevista se conocieron los recursos técnicos utilizados en la creación de las obras y, como aporte a los saxofonistas, se realizaron sugerencias de interpretación para cada obra. Igualmente, el texto pretende motivar a los saxofonistas académicos para que interpreten, analicen y difundan las obras escritas en Colombia y en Latinoamérica.

Para el desarrollo del documento, se tuvo como punto de partida la siguiente pregunta: ¿Cómo construir un discurso que dé a conocer y resalte las tres obras de cámara del maestro Atehortúa a las que se accedió y en las que se incluyó el saxofón como instrumento solista y/o acompañante? Y la respuesta a este encabezado, se desarrolló a partir de las siguientes fases metodológicas:

En primer lugar, se recuperaron los manuscritos a través del archivo personal del maestro Atehortúa y mediante manuscritos digitalizados que reposan en la Biblioteca Nacional. A partir de ahí, se realizó el análisis general y estructural de cada pieza, una tarea ardua por la falta de edición y referencia auditiva de las mismas.

En segundo lugar, se realizó una entrevista semiestructurada al compositor, en Pie de Cuesta Santander, el 7 de septiembre de 2019, piedra angular del análisis y del trabajo en general. Se confrontaron los datos captados en la descripción analítica y se conocieron algunas de sus técnicas de composición, las dedicatorias o encargos, años de estrenos e intérpretes y carácter o estilo de las obras (ver Anexo 2, entrevista).

En tercer lugar, las sugerencias, que podrían servir para futuras interpretaciones y ediciones, se escribieron durante el estudio y montaje de las obras. Además, como parte del resultado final y fortaleciendo la interpretación y difusión de la música académica contemporánea colombiana, se incluyó en el recital final de la maestría, el *Dúo Concertante para Saxofón soprano y Piano, Op. 151-1*.

Dentro de los títulos que anteceden y apoyaron la redacción del presente artículo, cabe anotar el texto de Villafruela, destacado saxofonista y pedagogo cubano, experto en música latinoamericana, titulado *El Saxofón en la música docta de América Latina, el rol de los saxofonistas y de las instituciones de enseñanza en la creación musical para el instrumento* (2007), producto de su tesis doctoral. Otro referente, es *El siglo veinte y la música contemporánea. La proyección de la música colombiana: Blas Emilio Atehortúa* (1994), texto de Susana Friedman, profesora de la UNAL, el cual trata sobre la importancia de la música electroacústica en la composición y resalta a Blas Emilio Atehortúa como uno de los exponentes más representativos de la música latinoamericana del siglo XX. Adicional a estos, el artículo “Breves consideraciones sobre la nueva música: Sobre su creatividad, interpretación y relación entre el compositor y el intérprete” (1995), de Blas Emilio Atehortúa, escrito para la Escuela de Artes de la UIS, donde presenta algunos “descubrimientos en cuanto a técnicas de composición se refiere” y explica que la música académica, propone procedimientos técnicos incorporados a la tradición musical de más de quinientos años.

El lector de este artículo encontrará el porqué del saxofón en la obra de Blas, una breve contextualización de las manifestaciones nacionalistas y contemporáneas en su obra; un

acercamiento al repertorio académico para saxofón en Latinoamérica; un acercamiento a la vida y obra del compositor y una tabla de obras no editadas que incluyen saxofón. Finalmente, se presenta la descripción analítica sustentada con los recursos técnicos del compositor y unos apuntes considerados útiles para la interpretación de las obras seleccionadas.

1. ¿Por qué el saxofón en la obra de Blas?

Finalizando el siglo XIX y durante principios del XX, en el caribe colombiano circularon numerosas bandas con influencia europea. Se narra la existencia de colegios donde se enseñaba composición, armonía, arreglos y al mismo tiempo se enseñaban instrumentos traídos del viejo continente, entre ellos el *saxofón*. Se interpretó música de Verdi, Paganini, Rossini y paralelamente se desarrolló en la costa atlántica el carnaval de Barranquilla, donde algunos compositores expusieron obras basadas en aires populares con rasgos europeos.

El caribe colombiano se relacionó con Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Panamá, Venezuela y Nueva York y fue tal la relación entre estos estados, que se le denominó “vértice de encuentro y eje de confluencias del mundo entero”. Esta relación permitió en Colombia la adopción de géneros europeos, norteamericanos, cubanos, argentinos, mejicanos, puertorriqueños y dominicanos, sumados a los géneros andinos (Solano, 2008).

En la década del 40, con la formación de bandas y orquestas de baile, el saxofón mostró su potencial. Se incluyó en diferentes formatos de manera empírica y surgieron orquestas como las de Lucho Bermúdez y Pacho Galán, quienes escribieron partes solistas para el instrumento, en combinación con instrumentos típicos. A partir de ahí, se vio como un instrumento propicio para ser perfeccionado y utilizado a nivel académico, tanto así que el maestro Atehortúa manifestó su interés e inclinación hacia el timbre del saxofón alto “debido a la música tropicalailable que ya sonaba en las emisoras de la época” (Atehortúa, comunicación personal, septiembre 7 de 2019). Así mismo, “la aparición del saxofón en la música jazz y la influencia de esa música en la utilización del instrumento en el repertorio académico, sinfónico y operístico”, permitió comprender las características del instrumento en América Latina (Villafruela, 2007, p. 15).

2. Breve contextualización de la influencia nacionalista y contemporánea en la obra de Atehortúa

Según Béhague (1983), el comienzo de la independencia nacional se dio entre 1810 y 1830. Así, el sentimiento nacionalista influyó en la organización sociopolítica de los países y por ende en su música, se desarrolló la actividad musical, se crearon instituciones musicales, conservatorios y se construyeron teatros. Durante la primera mitad del siglo XX, Latinoamérica experimentó un crecimiento del nacionalismo en su desarrollo socio cultural. En música, el fenómeno presentó géneros folklórico populares con influencia europea y los creadores mostraron tres tendencias compositivas: primero, como traductor de su propia cultura; segundo, como imitador de estilos europeos y como tercera opción, estaba el emigrar a Europa o Norteamérica para empaparse de tales culturas.

Paradójicamente, el nacionalismo musical en Colombia se cimentó a través de repertorios operísticos y sinfónicos europeos. Por ejemplo: se produjeron arreglos de óperas para piano y banda militar; se hicieron conciertos en la capital para promover a los clasicistas vieneses; se fundó la Sociedad Filarmónica (1847) junto con la primera escuela de música, y en 1882 se estableció la Academia Nacional que, en 1909, pasó a ser el Conservatorio Nacional de Colombia.

La producción musical nacionalista del área andina (Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia), reflejaba rasgos autóctonos y aunque algunos compositores jóvenes de Colombia se inclinaron hacia otras corrientes, Luis Antonio Escobar y Blas Emilio Atehortúa mantuvieron su interés en la música nacional. El estilo único de Atehortúa, por ejemplo, está basado en nacionalismo y en las más avanzadas técnicas de la composición. La *Cantata sobre poemas colombianos*, *Pieza concierto sobre formas folklóricas colombianas* e *Intermezzo sobre motivos colombianos*, son algunas de sus obras más nacionalistas (Béhague, 1983).

Paralelamente, surgieron entre 1930 y 1940 otras corrientes y tendencias progresistas que imitaron la música romántica europea de fines del siglo XIX, incluyendo elementos nacionales y no nacionales. Esto se dio bajo “la convicción de que el nacionalismo estaba produciendo obras de dudosa calidad y que rebajaba la música latinoamericana al recurrir a un fácil regionalismo exótico” (Béhague, 1983, p.323). La creación de asociaciones acogió la modernización de la composición, permitiendo actualizar la música académica y, poco a poco,

los compositores latinoamericanos se familiarizaron con las nuevas tendencias. Así, emplearon libremente las técnicas del neoclasicismo y de la música dodecafónica, introducidas por inmigrantes europeos y por aquellos que viajaron becados al extranjero (Béhague,1983).

Aunque el nacionalismo significó una necesidad de identidad cultural, suponía una clara dependencia de Europa y Norteamérica. Por ello, después de 1950 tendía a desaparecer para orientarse hacia un lenguaje más universal. Los elementos extranjeros empezaron a dominar y fueron imitados por cada compositor, desarrollando obras enmarcadas dentro de la "nueva música" norteamericana o progresista y de vanguardia europea.

En 1960 surgieron corrientes experimentales, los compositores no tuvieron apoyo y varios de ellos se instalaron en Europa, Estados Unidos y Canadá. Se formaron varias sociedades en cooperación con la *Internacional Societe for Contemporary Music* y aparecieron estudios de música electrónica, universidades con facultades de música electrónica y algunas instituciones crearon festivales de “música nueva”. La OEA, por ejemplo, organizó y patrocinó nueve Festivales Interamericanos de Música Nueva en Washington, incluyendo el estreno y publicación de obras latinoamericanas.

En Colombia (1960), dado que el Conservatorio Nacional no proporcionaba formación en lenguajes innovadores, los compositores progresistas surgidos en esta década se instalaron en el exterior. Fabio González Zuleta, Luis Antonio Escobar, Blas Emilio Atehortúa y Jacqueline Nova, plantaron las formas clásicas junto con elementos neoclásicos, politonales, atonales y seriales, inspirados en el nacionalismo. Atehortúa, estudiante del Instituto *Torcuato Di Tella* de Buenos Aires, alcanzó reconocimiento en la década como el primer compositor colombiano de vanguardia (Béhague,1983).

3. Acerca del repertorio académico para saxofón en Latinoamérica

La presencia del saxofón y su repertorio académico en Latinoamérica obedece a los intereses personales de un grupo reducido de compositores. Ellos se han interesado por el instrumento, gracias a las capacidades tímbrico-estilísticas que posee, recibiendo motivación de parte de destacados virtuosos y ante las escasas grabaciones discográficas, artículos y conciertos, donde el protagonismo lo tiene el saxofón y sus diferentes formatos, han decidido ofrendar su aporte. Lo anterior es de resaltar, porque con ello se está contribuyendo a la música

docta compuesta para saxofón, y aunque el repertorio esté en continuo crecimiento, el número de textos investigativos encargados de escudriñar estas obras es reducido.

En cuanto a dicho repertorio, Villafruela (2007) dice que “la mayoría de las obras están guardadas en los archivos de los compositores y muchas veces ni siquiera han sido estrenadas; otras fueron ejecutadas alguna vez, pero, la mayoría de esas partituras nunca se editaron” (p. 14). Tal es el caso de las obras presentadas en este artículo, escritas por encargo, estrenadas para la ocasión y, a la fecha, solo se conocen interpretaciones esporádicas del *Op. 151-1*. Por lo anterior, el maestro Atehortúa, también se pronunció anotando lo siguiente: “una obra metida dentro de un cajón no sirve, pero cuando está en manos de un conjunto o de algún virtuoso, realmente es emocionante y vale la pena componer” (comunicación personal, 2019). Asimismo, hay que anotar la falta de interés por parte de intérpretes, de empresas editoriales y fonográficas.

En consecuencia, aunque la música latinoamericana se caracteriza por la variedad de riquezas y colores, siendo un atractivo en todo el mundo y fuente de inspiración para compositores europeos, la música académica para saxofón escrita en esta región solo presenta un compendio de aproximadamente 260 obras, cifra que demuestra un notable atraso, comparada con Europa y Estados Unidos. Para complementar, los compositores se interesaron por el instrumento después de la década del 70 y, en general, el saxofón académico latinoamericano se ha desarrollado de manera más visible en determinados países de la región, al igual que su enseñanza y difusión. Esto ha sucedido en Argentina, Brasil, Cuba, Chile, México y recientemente, Puerto Rico, Perú, Venezuela y Colombia (Villafruela, 2007).

Específicamente, en Colombia, el desarrollo original de repertorio académico que presenta al instrumento como protagonista y/o acompañante (basado en nacionalismo o en música contemporánea), es limitado. Blas Emilio Atehortúa, Claudia Calderón Sáenz, Juan Pablo Carreño, Guillermo Gaviria, Carlos Gonzalo Guzmán, Jonny Pasos, Catalina Peralta, Roberto Pineda Duque y Guillermo Rendón García son algunos de los compositores que han incluido el saxofón en sus obras. Para conocer más acerca de estas obras, se recomienda visitar el portal web “*Saxofón Latinoamericano*”² de Miguel Villafruela, quien nos presenta un catálogo estrictamente ordenado.

² <http://saxofonlatino.cl/catalogo>

En el Valle del Cauca, aunque el saxofón ha tenido un papel protagónico en la música popular y de salón del siglo XX, por ejemplo, en orquestas de baile y en formatos que adoptan géneros típicos como el bambuco y el pasillo, hay que mencionar que en la ciudad de Cali se cuenta con la producción de obras para saxofón y dispositivo electrónico del compositor Daniel Cabanzo.³ A continuación, se presenta la Tabla 1 referenciando las cuatro obras de su autoría:

Tabla 1.

Obras para saxofón del compositor Daniel Cabanzo

Obra	Año	Duración	Formato
Breaking points lines articulations I	2015	9'18''	saxo barítono y dispositivo electrónico en tiempo real
Breaking points lines articulations II	2016	9'18''	saxo barítono solo
Burning out my mind (y la extraña sensación del olvido)	2016	7'	saxo tenor, percusión y dispositivo electrónico, versión 8 canales de difusión
Black under white brightness	2018	10'	cuarteto de saxofones y dispositivo electrónico, versión 4 canales de difusión

Fuente: Información suministrada por Daniel Cabanzo, comunicación vía correo electrónico marzo de 2020.

4. Blas Emilio Atehortúa, el compositor

Nació en Santa Elena Antioquia el 22 de octubre de 1943 y falleció en Bucaramanga el 5 de enero del año 2020. Inició su formación profesional en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, en el Conservatorio Nacional de Bogotá y becado por la Fundación Rockefeller y el Instituto Torcuato di Tella, adelantó estudios de música contemporánea en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en Buenos Aires Argentina, estudiando con de A. Ginastera, A. Copland, L. Nono, R. Malipiero, I. Xenakis y B. Maderna. Recibió una beca del Instituto Internacional de Nueva York y la Fundación Ford para intercambio cultural en distintas universidades de Estados Unidos. También, obtuvo la beca de la OEA para especializarse en música contemporánea en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Friedmann, 2014).

³ **Daniel Cabanzo:** Colombia, 1979. Licenciado en música, Universidad del Valle. Estudios de composición en Ecole National de musique de Villeurbanne y en el Conservatoire à Rayonnement régional de Paris. 2009, master en Musique appliquée aux arts visuels, Universidad de Lyon 2012, master de Musique acousmatique et arts sonores de la Universidad de Paris Est Marnes-la-Vallée 2013, Diplôme National Supérieur Professionnel de Musicien en composición en el Pôle Supérieur d'enseignement artistique Paris Boulogne Billancourt y estudios en Haute Ecole de Musique de Genève en Suiza 2014, Coursus en Composition et Informatique musicale del IRCAM en Paris, artista sonoro en el Fresnoy Studio d'arts contemporains y participación en el festival Manifeste del IRCAM. Sus obras han sido interpretadas en Suiza, Irlanda, Croacia, Estados Unidos, España, Italia, México, Argentina y actualmente, realiza tesis doctoral en la Universidad La Sorbonne.

En 1970, inició su labor docente en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia en Tunja. Director del conservatorio de música de la Universidad del Cauca en 1971, director del conservatorio de la Universidad de Antioquia en 1972, director del Conservatorio Nacional de Colombia en 1973, profesor del conservatorio del Tolima, docente de la Universidad Pedagógica Nacional, docente de la Universidad Industrial de Santander y de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Por otro lado, asesor de trabajos de investigación en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias del Colegio Máximo de las Academias de Colombia e investigador musical amparado por la Oficina de Educación Iberoamericana y el Ministerio de Educación y Ciencia de España.

En cuanto a los reconocimientos acumulados a lo largo de su experiencia artística conocemos que ganó el primer premio del Concurso Nacional de Composición con su cantata *Apu Inka Atawalpaman Op.50* en 1971; el primer premio del Concurso para Compositores Colombianos con la cantata *Tiempo-Americandina Op. 69* en 1979; el primer puesto en el concurso del Instituto Colombiano de Cultura con la obra *Kadish Op. 107* en 1981; el Primer Concurso Internacional de Composición para Cuarteto de Cuerdas, de la fundación Beethoven de Chile en 1979 y la Universidad Nacional de Colombia le otorgó el título de Doctor Honoris Causa en 1991 (Friedman, 1997).

A lo anterior se suma el reconocimiento nacional e internacional con galardones otorgados por entidades culturales. También, como profesor invitado en instituciones y universidades destacadas en Latinoamérica y el mundo. Adicionalmente, su experiencia profesional resalta como tallerista y ponente de congresos, compositor encargado de la elaboración de obras representativas de eventos magnos, director invitado, encargado y asistente de un sin número de orquestas y condecorado por gobiernos de varios países latinoamericanos y europeos (Valbuena, 1997).

4.1 Descripción general de su obra

Su catálogo de obras supera las 300 composiciones, concebidas en una gran variedad de géneros para todos los formatos. Su música de cámara comprende alrededor de 100 piezas e incluye instrumentos de cuerda, vientos madera, vientos metal, guitarra, piano y percusión. Estas obras comprenden los rasgos y tendencias que se cultivaron durante el siglo XX en la música universal y conservan un notorio interés americanista y tradicional. Según Friedman

(1997), elementos de la música tradicional, combinados con la vanguardia y una visión personal de lo americano son las características más evidentes en su obra. En este sentido, autores como Valbuena (1997), Sánchez (2006), Duque (1999) y Friedman (1997) y (2014), concuerdan en que la obra de Atehortúa expone una clara intención por no adoptar una escuela ni un estilo determinado, aunque su mayor influencia provenga del compositor húngaro Béla Bartók y de Alberto Ginastera.

En relación con lo anterior, es posible resumir su carrera artística en tres etapas, sin desconocer los registros de pequeñas creaciones y arreglos hechos para amenizar algunos eventos sociales o acompañar liturgias en las que el joven compositor actuaba como violinista. La primera etapa es paralela a sus estudios en el Instituto de Bellas Artes de Medellín y en el conservatorio Nacional de Colombia. Las obras de este entonces presentan modelos nacionalistas y neoclásicos, referencias de procedimientos clásicos, armonías definidas y utilización estricta del contrapunto tradicional. La segunda etapa se desarrolla en Buenos Aires durante su estadía en el Torcuato di Tella, incorporando a sus creaciones lenguajes basados en técnicas europeas y americanas del siglo XX. En esta etapa comienza una evolución hacia un estilo maduro y desligado del nacionalismo. Finalmente, la tercera etapa empieza en 1980 donde adquiere definitivamente un estilo propio (Duque,1999).

Su obra resume un sincretismo de elementos alejados de la tonalidad: armonías cuartales, paralelismos, disonancias, intervalos abiertos o compuestos, escalas sintéticas, escalas pentáfonas, tonos enteros, series cromáticas, patrones rítmicos incisivos, continua experimentación orquestal. Por otro lado, es posible observar la utilización de ensambles poco convencionales en sus obras para formato de cámara, donde hace referencia a elementos provenientes del nacionalismo, del neoclasicismo y del barroco, evidentes en los títulos de estas obras y en el contenido de las mismas.

Para conocer un poco el estilo del compositor y su dominio de los diferentes periodos, basta consultar la entrevista que J. Brian Post le hizo a Atehortúa en el año 1993, cuando finalizó su beca para Programas de Composición de Obras para Orquestas de los Estados Unidos, otorgada por la Fundación John Simón Guggenheim:

Yo he aprendido las técnicas de composición modernas y después de conocerlas he empezado a escribir mi propia música, la que proviene de mi experiencia y de mi mente, porque si yo escribo al estilo de Mozart, que puedo hacerlo, lo hago con mis manos, y no con mi mente, porque ésta es solamente técnica y no arte.

En este sentido, veamos lo que el compositor menciona en cuanto a la manera de concebir una obra (Atehortúa, 2019):

Hay dos maneras de encarar la composición. Primero, utilizando temas o melodías y segundo, de forma más libre, que es música probabilística, música aleatoria, contemporánea. Yo siempre elegí la música temática, aunque estudié dodecafonismo y enseñé dodecafonismo yo trabajo con serialismo libre; el fundamento de mi música se caracteriza por la combinación de intervalos consonantes y disonantes en la melodía, y en la armonía, también utilizó mucha consonancias y disonancia.

La obra de Atehortúa es altamente creativa y lírica. En los movimientos lentos crea ambientes que reflejan estados de ánimo contemplativos y evocadores. En movimientos rápidos hay un continuo uso de síncopas, hemiolas y amalgamas de “auténtico sabor latinoamericano”, como él mismo lo menciona. El patrón rítmico del bambuco está presente en gran cantidad de sus obras; emplea largas y cortas “cadenzas” que exponen su conocimiento instrumental y tímbrico, generando en ellas unos diálogos y monólogos altamente expresivos bajo el carácter de *Scherzos* y *Scherzinos*. Estos términos son los preferidos para mostrar sus inclinaciones rítmicas y a través del empleo de *ostinatos* rítmicos, armoniza los aspectos clásicos de su estilo contemporáneo.

En las obras de sus últimos años, manifiesta intereses por la música latinoamericana, el ritmo, la vanguardia y el pasado, tratados mediante las técnicas y estilos de la música universal. El gran vigor rítmico, la síncopa, el continuo cambio de compás, el uso sorpresivo de contrastes dinámicos, la continua utilización de cambios de tiempo y expresiones de carácter, su

creatividad y tratamiento melódico, el uso de los doce tonos, la utilización del contrapunto, politonalidad y bitonalidad, los acordes conformados por intervalos de cuartas y quintas, cuartas aumentadas, disminuidas, acordes alterados, *clusters*, disonancias y el conocimiento de los timbres y de los rasgos instrumentales, son a grandes rasgos las características más relevantes de su música. Recursos latinoamericanos que Atehortúa, como sucesor de Ginastera, transmitió a sus estudiantes más destacados, dando importancia al valor de los elementos de la cultura de cada país (Atehortúa, 2019).

Con todo lo anterior y valiéndonos del testimonio directo del compositor, sería un grave error no citar el estilo en el que el mismo Atehortúa se define. Durante la entrevista, el maestro hizo énfasis en las influencias recibidas y en el legado transmitido por cada uno de sus maestros:

yo estudié con 3 dodecafonistas importantes: Ricardo Malipiero, Luigi Nono y Bruno Maderna, líderes del dodecafonismo...en los años 20, aparecen los 12 sonidos como técnica de Arnold Schönberg con el fin de destruir cualquier asomo tonal. Una vez en Buenos Aires, yo acompañé a Malipiero al aeropuerto y me dijo: Blas, usted ya escribe muy bien dodecafonismo, hemos escrito canciones y otras cosas, no escriba más dodecafonismo. Entonces yo opté por no hacer más dodecafonismo sino lo que me enseñó Luigi Nono, que es serialismo libre. Él me enseñó a hacer series de 12 sonidos, de 10, de 13 y de 9, esa es la base mía, temas que se acercan al serialismo para eludir responsabilidades tonales. Es mi estilo, yo trabajo con un sistema propio. No rompo con la tradición ni con la historia de mis maestros, porque para mí la historia es muy importante. Por esto, hay una cosa que yo hice, y fue tomar del pelo a los compositores del pasado, escribí a la manera de Mozart, a la manera de Vivaldi, a la manera de Haydn y en estilo de otros, para mostrar que conozco sus secretos, pero ellos no conocen los míos (Atehortúa, 2019).

Para resumir, y tal como lo menciona Duque (1999), “la obra Atehortúa se desenvuelve en un marco visiblemente latinoamericano que él mismo reconoce como un factor atmosférico ineludible: Colombia y América Latina son su medio, la base y la materia prima de su inspiración” (párrafo 3). A continuación, se presenta la tabla que clasifica las obras de Atehortúa en las que se incluyó el saxofón, información corroborada y complementada por el compositor, quien además aclaró que sus conciertos para clarinete y orquesta pueden ser interpretados en saxofón soprano.⁴

Tabla 2.

Obras inéditas de Blas Emilio Atehortúa

Obra	Op.	Año	Formato	Instrumentación
Suite Ibérica	Sin Op.	1959	Orquesta de radio	2 trompetas, 1 trombón, flauta, oboe, clarinete, cuerdas y saxofón alto solista.
Música de cámara para cinco instrumentos	13	1962	Conjunto mixto	Saxofón, trompeta, clave, viola y contrabajo
Jubileo 1978	80	1979	Saxofón y Orquesta	33 instrumentos con solos de saxo alto
Cinco piezas para dos Saxofones	120	1983	Dúo de Saxofones	Saxofón alto y tenor o dos altos
Dúo Concertante para Saxofón y Piano	151 No. 1	1988	Saxofón y piano	Saxofón y piano
Tropic-Utopian	192. No. 2	1997	Conjunto mixto	Percusión, saxofón alto, arpa y piano
Pieza Breve para vientos y percusión	Sin Op.	1996	Conjunto mixto	Flauta, saxofón alto, trompeta en Bb, corno en Fa Trombón, Barítono, Tuba en Do y percusión.

Fuente: Villafruela (2007, pág. 165) y complementado por Atehortúa (2019).

⁴ Según Atehortúa (2019), los conciertos para Clarinete y Orquesta Op. 161 y Op. 201, podrán ser interpretados en saxofón soprano y queda a disposición del interprete realizar los respectivos cambios de registro. Obras disponibles en la *Fundación Blas Emilio Atehortúa* y que podrán ser utilizadas con fines académicos con previa autorización de Sonia Arias de Atehortúa, directora. blascompos@yahoo.com

5. Dúo Concertante para Saxofón alto o tenor y piano, Op. 151-1

Escrito en Bogotá en mayo de 1988 por encargo del Consejo Interamericano de Música (CIDEM), es la obra más conocida por los saxofonistas académicos. Según Atehortúa (2019), el encargo se realizó el mismo año para un concurso de música de cámara en Canadá, como obra impuesta en el certamen, asistiendo músicos de varios países. De este evento, surgieron varios dúos que incluyeron flauta, cello, violín, corno, saxofón, oboe y viola, todos acompañados con piano (ver Anexo 3, Transcripción del Op. 151-1, suministrado por Marín, 2019).

5.1 Descripción analítica

Apoyado en la partitura y con previas anotaciones subrayadas en la misma por parte del autor de este trabajo, el maestro Atehortúa dio visto bueno a la presente descripción analítica. Además, hizo algunas anotaciones y afirmó que la obra fue concebida con recursos contemporáneos sin dejar de lado los aires tradicionales colombianos. Atehortúa (2019), mencionó que, para poner la obra en un contexto “universal moderno”, se alejó de la tonalidad y basó su armonía en acordes disonantes, alterados, adicionados, cuartales y usó melodías pentatónicas, modos y series libres, expuestas a nivel secuencial y cromático.

El *Op. 151-1* presenta tres movimientos cíclicos titulados *Cadenza*, *Scherzino* y *Danza*; se complementan entre sí, rompen el esquema tradicional *rápido - lento - rápido* y presentan la organización *lento - rápido - rápido*. No poseen armadura o tonalidad axial, sus melodías están basadas en escalas sintéticas, cromáticas y pasajes seriales, la relación entre piano y saxofón es un diálogo constante, su armonía expone acordes adicionados, cuartales, clusters y su estructura obedece a formas simples. Además, la utilización de patrones rítmicos colombianos es frecuente, como en el caso del segundo movimiento, con presencia de patrones rítmicos similares a los del bambuco y del tercer movimiento, haciendo alusión a las típicas danzas andinas, “solo que un tanto estilizadas, por el empleo de la heterometría en su escritura” (Atehortúa, 2019).

Según Atehortúa (2019), el primer movimiento “*Cadenza*”, inicia con la melodía sola del saxofón, contiene frases de figuras largas apoyadas en los elementos sorpresa del piano y evoca la tranquilidad y la calma de la vida en el campo, el amanecer y el anochecer. Presenta

forma bipartita simple de secciones A (1-9) y A' (10-20), con frases irregulares de 4, 6, y 7 compases; pasajes melódicos ornamentados con apoyaturas; figuras sencillas (corcheas, tresillos, saltillos, semicorcheas y un grupo irregular de cinquillo en saxofón hacia el final de la sección A); intervalos que no superan el rango de la octava; *tenutos*, *fermatas-calderones* e indicaciones de *Tempo a piacere*, *Stringendo* y *Molto Ritard* que le calzan muy bien por el carácter del movimiento.

La sección A, posee dos frases tipo pregunta (1-6) y respuesta (7-9). La pregunta está basada en la escala *Re-Mib-Fa#-Sol-La-Si-Do#-Re* y podría llamarse “escala sintética” o “doble armónica” si tuviera su sexto grado bemol (Sib), según lo establecido por Persichetti (1995, p. 41), definición que recibió el visto bueno de Atehortúa. La respuesta presenta el modo dórico *Sol-La-Sib-Do-Re-MI-Fa-Sol*, distribuido entre saxofón y piano con un eco o imitación hacia el final de frase en “*Tempo a piacere*”, afirmado por un “motivo ostinado del piano” en octavas (c. 9).

Figura 1
1. CADENZA Transcribió: Ricardo Marín Hidalgo

Fuente: Marín (2016)⁵

La armonía acompañante de la sección A es una serie de acordes alejados de cualquier tonalidad: en el compás tres, un intervalo armónico de 9na, en el compás cuatro, mano derecha, un acorde de tres sonidos por quintas y en el compás seis, un tritono sin resolver apoya las semicorcheas del saxofón para reposar en un acorde de Fa# mayor con el bajo en Sol, como primer ejemplo de bitonalidad.

⁵ Todas las imágenes del Op. 151-1 pertenecen a la transcripción hecha por Marín (2016), suministrada al II Festival Internacional de Saxofón FIS, Cali, 2017.

La sección A', desde los compases 10 al 19, presenta una pequeña pregunta (10 al 13), casi idéntica a la pregunta de la sección A, con algunas variaciones rítmicas y armónicas, conserva el intervalo de novena en el piano (c.12) y en el compás 13, en clave de sol para ambas manos, se cifra el acorde *Am9(5+)*. La respuesta de esta sección (14 al 19), está establecida por una serie de motivos secuenciales de carácter imitativo entre saxofón y piano donde se reitera el modo o la escala sintética inicial y enfatiza en el *Stringendo* a manera de desarrollo.

Figura 2

Respuesta (c.c 14-19)

Sx.

Pno.

Secuencias cromáticas

Stringendo

Senza ped

La Coda, último fragmento de este movimiento (c. 20), no obedece a ninguna cifra indicadora de compás; reúne material de las secciones anteriores basándose en el modo *Sol-La-Sib-Do#-Re-Mi-Fa-Sol*. El motivo del c.19 en la voz grave del piano es imitado por el saxofón y termina el movimiento con un “*motivo ostinado*” en figuras de corchea.

Figura 3

CODA

Sx.

Pno.

mp Motivo Variado

Motivo en voz grave

p

pp Motivo Ostinado

mf

El II Movimiento, *Scherzino*, hace alusión a los viajes internacionales del compositor. Representa el deseo de inclusión en las actividades y cotidianidad de las ciudades visitadas. Por ello, la utilización de los patrones básicos del bambuco en la melodía y en el bajo, como “elementos característicos de un joven extranjero proveniente del campo”. Está escrito en

compás de 6/8 y presenta la estructura ||:A:||:B:|| cadencia ||A||B|| Coda, con forma bipartita compuesta (Atehortúa, 2019).

La sección A, desde los compases 21 al 40, arranca con un acento en el piano sobre el acorde de *Gadd9b* y contiene frases extensas. La melodía del saxofón está elaborada con base a motivos cortos de grados conjuntos, intervalos de terceras y cuartas; escritos con *stacatto* y se complementan con motivos rítmicos del piano, elaborados sobre triadas y arpeggios de manera responsorial.

Figura 4

A partir del compás 31, se aprecia una textura más homofónica, las voces hacen la misma figuración rítmica sobre el acorde *Ddism*, se observa un pasaje al unísono en los compases 33 y 34 y el piano toma la figuración de bajo Alberti mientras la voz del saxofón, insiste en un motivo sobre las notas “Mi-Sol-Fa”. La sección termina en un motivo de corcheas de notas “Fa-Mi-Do#” en los diferentes índices acústicos.

Figura 5

A partir del compás 41 encontramos la sección **B** del *Scherzino* en textura homofónica. La mano derecha del piano, en clave de Fa, presenta un “motivo repetitivo” sobre las notas *Sol-*

La-Sol-Sib-La-Do en figuración de corcheas e impulsadas por un bajo ostinado en la mano izquierda de notas “Mi-Si”, ejemplo claro del bajo usado en gran cantidad de bambucos. La melodía del saxofón, más cantábil que las anteriores, se elaboró sobre el fragmento escalar descendente de notas *Ab-G-E-F* y con figuración rítmica que va reduciendo sus valores, pasando por blanca con puntillo, negra con puntillo, negra y corchea, “brindando al oyente una sensación de melodía que se aleja” (Atehortúa, 2019).

Figura 6

Hacia el compás 51 se aprecia el acorde *Aaug* (*Add2*) en mano derecha y un acorde “cluster” en mano izquierda compuesto por las notas *A-Bb-C#*. Dicho acorde encuentra un leve reposo en el acorde de cuarta y quinta del c. 52, mano izquierda, segundo pulso.

Figura 7

El atractivo general de la obra se encuentra en la *Cadenza* del saxofón, agregada en el compás 61. Esta presenta figuración de semicorcheas y se basa en la escala cromática a partir de *F#*, reitera la escala sintética usada en frases anteriores y reposa sobre la nota *Mib*.

Figura 8

The image shows a musical score for Saxophone (Sx.) and Piano (Pno.). The Saxophone part is labeled 'CADENZA' and starts at measure 61. It features a melodic line with chromatic movement, marked with a dynamic of *p* (piano) and *f* (forte). The piano accompaniment is marked *f* and consists of a chromatic scale starting from F# (Fa#). The score includes a tempo marking of *Allegro* and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

La Coda de esta sección, del compás 62 hasta el final, reúne material de frases anteriores; el “motivo repetitivo”, el “bajo ostinado” y el “fragmento escalar” transportados, los cuales finalizan en el acorde inicial, *G add9b*. En este II movimiento, el compositor evoca la estética de sus primeras composiciones. Esto recuerda los aires tradicionales aires andinos que figuraban de manera explícita en su obra. Así muestra un discurso rítmico claro y estable, armonías intensamente cromáticas, acordes coloridos y el patrón rítmico del bambuco se aprecia de principio a fin (Atehortúa, 2019).

El *III Movimiento, Danza*, es de pequeña magnitud. Representa la estancia corta del compositor en dichas ciudades y evoca aires andinos como el pasillo y el bambuco en los ritmos complementarios presentados en el piano (Atehortúa, 2019).

De estructura $||:A:||:B:||$ y forma bipartita compuesta, es el más cantáble y “tonal” de los tres movimientos y desarrolla su melodía con saltos de sexta, terceras y grados conjuntos apoyados sobre un patrón rítmico complementario del piano en la sección A. Este va de los compases 75 al 85 y se aprecia una armonía más definida, basada en acordes con notas omitidas y otras adicionadas, cifrados en el *score* en los compases 82 y 85.

Figura 9

The image shows a musical score for Saxophone (Sx.) and Piano (Pno.). The Saxophone part is labeled 'A Allegro' and starts at measure 75. It features a melodic line with chromatic movement, marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The piano accompaniment is marked *mf* and features a rhythmic pattern labeled 'Patrón rítmico complementario'. The score includes a tempo marking of *Allegro* and a dynamic marking of *mf*.

Las secciones A y B de este movimiento presentan combinaciones heterométricas de 4/4, 3/4, 5/4 y un cambio a 6/8 de corchea igual corchea hacia el compás 89. El acompañamiento activo del piano y la dirección de la melodía proveen un carácter lírico a este movimiento, típico de las danzas y géneros nacionales (Atehortúa, 2019).

El inicio de la sección B, que va de los compases 86 al 95, se hace más activa para el piano; presenta un motivo en la mano izquierda, mientras la mano derecha acentúa unos *clusters* que reposarán en el acorde de “Re mayor” en el compás 88. El final de este movimiento es sencillo y enfatiza la síncopa conformada por el acorde CAdd2.

Figura 10

The figure displays musical notation for two sections, B and D. Section B is in 4/4 time, featuring a melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes clusters in the right hand. Section D is in 3/4 time, labeled 'Combinaciones heterométrica', and shows a piano accompaniment. To the right, a saxophone (Sx.) and piano (Pno.) part are shown starting at measure 95, with a forte (ff) dynamic and a CAdd2 chord.

5.2 Características y exigencias técnicas para el instrumento:

El Op. 151-1 es una obra de cámara donde el discurso sonoro está determinado por el complemento generado por sus voces, es decir, no hay predominio vocal, pues cada una de ellas sobresale desde sus diferentes recursos.

Dentro de las obras incluidas en este texto es tal vez la obra más virtuosa. Puede referenciarse como una obra transitoria entre los niveles medio y avanzado. El instrumento es usado en todo su registro tocado en saxofón soprano. El rango va desde el Do grave hasta el Mi agudo, característico de obras solistas. Contiene pasajes ascendentes y descendentes, requiriendo buen dominio en la digitación, conocimiento de digitaciones alternas y de correctores de afinación. A esto se suma la complejidad en su interpretación, pues implica precisión en la articulación, en los matices y en las dinámicas propuestas.

5.3 Sugerencias de interpretación para el Op. 151-1

Originalmente escrito para saxofón alto o tenor, su interpretación se realizó para el recital de maestría en saxofón soprano, contando con la aprobación del maestro Atehortúa y con el ánimo de demostrar dominio en los diferentes registros de la familia de los saxofones. El soprano es uno de los registros más complejos y tal vez el más difícil de manejar; su embocadura demanda total relajación, pero ajuste continuo, requiere una columna de aire más consistente y dominio total de las digitaciones por la dimensión de sus llaves. Se recomienda afinar el instrumento con la nota larga inicial del primer movimiento y última nota del tercer movimiento: “Mi” para el soprano y “Re” para el piano.

Es necesario tener interiorizadas cada una de las subdivisiones binarias y ternarias del pulso, independientemente de la cifra indicadora de compás, ya que éste es un factor que brinda una riqueza única a la obra. Tal es el caso del tresillo ubicado en el tercer pulso del segundo compás del primer movimiento. En el segundo movimiento, en el compás 47, aparece una subdivisión de “cuatrillo” dentro de un compás de 6/8. Al final, en el tercer movimiento, de heterometría constante, hay que servirse del recurso “corchea = corchea” y no interpretarlo como “pulso = pulso”, según indicaciones del compositor. Para tener un claro dominio del ritmo de la obra, se recomienda estudiar en solfeo rezado y sirviéndonos del metrónomo a las velocidades indicadas.

Los ataques, inicio y final de frases, *staccatos* y *legatos*, deberán ser claros y precisos en todo el registro, es decir, se requiere sincronía entre la lengua y la digitación. No está por demás aclarar que cada motivo, frase y sección deberá tener el suficiente apoyo diafragmático para sobresalir en medio del acompañamiento del piano, en ocasiones tornándose un tanto brusco por sus disonancias.

Las apoyaturas del primer movimiento se realizarán a tiempo, según el estilo e indicaciones del compositor. Además, sobre figuras largas, el uso continuo del “vibrato regular” dará una expresión única a la obra. Para las indicaciones *Tempo a piacere Stringendo* y *Molto ritardando* es necesario estar en perfecta sincronía con el pianista. Esto obedece más al trabajo de ensamble que a una visión personal de la obra.

Por su parte, carácter, fuerza y vigor podrían ser términos a implementar en el segundo movimiento. Esto dará viveza y continuidad a la obra, siempre sometiéndose a las indicaciones de la obra, en cuanto a *fortes*, *pianos*, *crescendos*, *diminuendos* y a reguladores se refiere. Se recomienda tener memorizadas cada una de las notas de la “Cadenza” para que ésta fluya libremente y no sea un trozo de notas al azar. Esta sección de la obra muestra originalmente unas “comas” representando el reposo y la toma de aire para continuar con el siguiente motivo, hasta su último calderón, que debe ser indicado por el saxofonista en su cierre.

Para el tercer y último movimiento de la obra, a pesar de la heterometría y el ritmo complementario del piano, se recomienda un carácter dulce, evocando las típicas danzas de cortejo andinas. Es un movimiento muy melódico, más que rítmico, en el cual no se debe olvidar la subdivisión de corchea en esta sección de la obra.

6. Música de cámara para cinco instrumentos, Op. 13

Obra temprana, firmada y fechada en enero de 1962 en Bogotá, clasificada dentro de su primera etapa como compositor. Esta etapa se explica claramente en el subtítulo “4.1 Descripción General de su Obra”.

Según Atehortúa (2019), en alguna ocasión donó varios de sus manuscritos a entidades culturales con la condición de que le devolvieran una copia de sus obras, pero hasta la fecha de la entrevista aún esperaba aquellas copias. Dentro del material donado se encontraba el Op. 13. Por esto no se accedió al manuscrito original. Sin embargo, al realizar una búsqueda minuciosa en bases de datos, se halló el manuscrito en la Biblioteca Nacional de Colombia, con la referencia “pa_m557_a864_op13”. Esta consulta solo se realiza a través de los equipos dispuestos en las salas de la Biblioteca. Posteriormente, contando con el registro fotográfico de los manuscritos, se procedió a la edición de la obra en “Finale 2014” para tener referencia auditiva (ver Anexo 4, transcripción del Op. 13).

6.1 Descripción analítica

El Op. 13 se escribió para saxofón alto en Eb, trompeta en Bb, viola, contrabajo y clavecín, según Atehortúa (2019), un formato atípico para la época. Posee cuatro movimientos: I Preludio, II Aria, III Scherzo y IV Obstinado, los cuales se detallarán a continuación.

Preludio, el primer movimiento en tiempo “*Allegro non Troppo*” y en compás de 2/2 es una composición de grandes proporciones o de secciones amplias. Presenta la estructura || A || B || C || A' || B' || Coda ||, de forma tripartita compuesta y a su vez, cada sección contiene unos motivos, frases y semifrases. No presenta tonalidad axial ya que en el transcurso del movimiento cada voz expone sus respectivas alteraciones accidentales y preventivas. Con esto, de entrada, es posible deducir como en la obra anterior, que se aleja de cualquier tonalidad. A grandes rasgos, reúne texturas homofónicas y polifónicas. Así, los cinco instrumentos presentan un dialogo constante y están íntimamente relacionados, pues cada uno tiene su intervención en calidad de “solo” o como “sujeto”, “sirviéndonos de los términos asociados al contrapunto, la mayoría de las veces a dueto con otro instrumento” (Atehortúa, 2019).

La sección A va de los compases 1 al 12, es de textura homofónica, contiene unísonos y paralelismos; generalmente se mueve en figuras de negra y en dinámicas de *mf* y *f*. La voz de saxofón alto presenta hacia el c. 8 el primer “solo” del movimiento en el registro medio agudo y acompañado por el resto de instrumentos; todos en figuras de negra, con *staccatos* y algunos acentos señalados en el *score*.

Figura 11

The image shows a musical score for five staves. The top staff is marked 'Solo' and 'pizz'. The score includes dynamics like 'p' and 'mf', and a circled '1' above the first staff. The notation consists of eighth notes and rests across five staves.

Fuente: Paz (2020)⁶

La sección B, de los compases 13 al 43 es la más extensa de todas. Esta contiene la mayor muestra contrapuntística del movimiento y está dada en una especie de cadenas de frases como se explica a continuación.

⁶ Todas las figuras del Op. 13 pertenecen a la transcripción del manuscrito, realizada por el autor del presente trabajo en marzo de 2020, editor Finale 2014

B1 (13-21), en la que el protagonismo lo tiene el clavecín con un contrapunto modal conducido por las voces (mano derecha e izquierda) del instrumento. El final de esta frase, exactamente el c. 21, sirve de unión o de transición para llegar a la frase B2 (22-30), expuesta por un solo a dúo entre viola y contrabajo en figuración de corcheas. Esta última, hacia los compases 27 al 30, muestra una intervención acompañante del clavecín y de la trompeta en figuras de negra, reforzados por unos trinos en el saxofón alto, todo ello en dinámica *f*.

La frase B3 (31-43) contiene en el *score* una nueva aparición del saxofón alto en condición de “solo” durante dos compases, con motivos de cuatro corcheas por pulso, tres ligadas y una articulada con acento y acompañado a dueto por la viola, en figuración de negra con puntillo y corchea. Seguido de esto, en los compases 33 y 34 se señala en el *score* un *Tutti* al unísono, que antecede una serie de motivos imitados en las diferentes voces. Cada uno de estos motivos se aprecian claramente en el *score*, entre los compases 35 al 43, exponiendo en estos últimos y, en el general, en esta sección, un claro desarrollo motivico. Además, ampliación, reducción, retrogradación, espejo, movimiento contrario, movimiento oblicuo, movimiento paralelo etc.

Figura 12

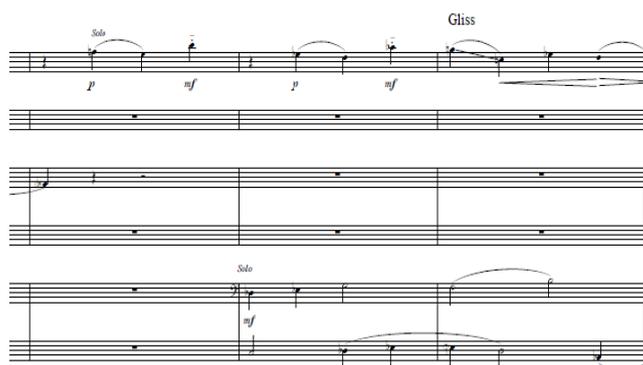
Música de cámara para cinco instrumentos, Op. 13

Motivos imitados en diferentes voces 3

La sección C, de los compases 44 al 69, aparece en el *score* con la indicación *Quasi lento*, en compás de 4/4. Aunque insiste en el desarrollo motivico, basado únicamente en figuras de negra, es totalmente contrastante a las secciones anteriores, con carácter sombrío y generalmente con movimientos en dinámicas *p*, *mp* y *mf*. A pesar de que es una sección extensa, sus partes parecen ser motivos o sujetos de dos compases de duración, presentados a dueto con algo traza y no parecen ser frases definidas como en la sección anterior. Llama mucho la atención el uso del recurso del *glissando* en varios motivos, teniendo en cuenta que esto es un recurso típico de músicas populares. Este recurso está indicado por una línea que

une dos intervallos, interpretación que, según Atehortúa (2019), puede ser cromático o diatónico.

Figura 13



La reexposición en el movimiento, denominada A' porque presenta algunos cambios melódicos, variaciones rítmicas y una considerable reducción en tamaño, va de los compases 70 al 74. Aparece nuevamente en “*Allegro non troppo, Tiempo I*” con la cifra indicadora de 2/2 y en dinámica *f*. Como en su primera aparición, se basa en escritura en bloque y en figuras de negra con *staccatos* en todas las voces.

La segunda aparición de la sección B, también denominada B' por su reducción en tamaño, variación rítmica, melódica y por el cambio en el orden en que aparecen las frases en las voces, va de los compases 75 al 95. Además, contrapunto modal, solos a dueto, desarrollo motivico, utilización de *staccatos*, *glisandos*, acentos y figuraciones rítmicas que no sobrepasan las corcheas, son algunas de las características de esta sección.

El movimiento finaliza con una sección denominada Coda. Esta va de los compases 96 al 102 y es una fracción del movimiento que condensa y reúne material de todas las secciones anteriores. Figuraciones entre negras y corcheas, *staccatos*, *tenutos*, acentos, acordes en el clavecín, trinos en la voz del saxofón y combinación de textura homofónica y polifónica con la indicación *allargando* en su último compás.

Figura 14

The musical score for Figure 14 is arranged in five staves. From top to bottom, they are: A. Sax (Alto Saxophone), B♭ Tpt. (B-flat Trumpet), Vla. (Viola), Cb. (Cello), and Clave (Piano). The score begins with a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *Allargando*. The A. Sax part features a melodic line with a slur and a fermata. The B♭ Tpt. part has a similar melodic line. The Vla. part has a more complex, arpeggiated texture. The Cb. part has a simple harmonic line. The Clave part has a complex, arpeggiated texture with a *ff* dynamic marking.

II Aria, es el segundo movimiento de esta obra y es un claro ejemplo del recurrente uso de la heterometría en la música de Atehortúa, con alternancias entre compases de 3/4 y 2/4, en tiempo *Quasi Adagio* y con indicación *molto espress*. El movimiento expone una continua mezcla entre texturas homofónicas y polifónicas. Hay juegos vocales, ritmos y melodías complementadas con voces, desarrollo motivico y frases más extensas; además, preguntas y respuestas de carácter modal.

El acompañamiento del clavecín se mantiene en un gran porcentaje del movimiento, en figuras de negra con *stacatto* abarcadas por un ligado, arpeggios y destacando otras de las técnicas características en la música del autor. Como, por ejemplo, la bitonalidad, los acordes de quintas y cuartas, acordes alterados (con adiciones u omisiones), séptimas y tritonos sin resolver (disonancias, consonancias) y paralelismos. Otro ejemplo se observa en los compases 1 y 2; en la mano derecha el clavecín presenta el acorde de Re mayor. Por su parte, la mano izquierda expone el acorde de Mi mayor con su tercera omitida (Atehortúa, 2019).

Figura 15

The musical score for Figure 15 is arranged in five staves. From top to bottom, they are: A. Sax (Alto Saxophone), B♭ Tpt. (B-flat Trumpet), Vla. (Viola), Cb. (Cello), and Clave (Piano). The score begins with a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *Quasi Adagio*. The A. Sax part has a melodic line with a slur and a fermata. The B♭ Tpt. part has a similar melodic line. The Vla. part has a simple harmonic line. The Cb. part has a simple harmonic line. The Clave part has a complex, arpeggiated texture with a *ff* dynamic marking and a *molto cresc.* marking.

Estructuralmente, propone una continua aparición de la sección A, es decir, un período, pues expone claramente pregunta y respuesta. Las siguientes apariciones de dicha sección se aprecian en el *score* en diferentes voces, retomadas con algunas modificaciones en su extensión o con alguna variación en su melodía y en su figuración rítmica. Por ello se tomó la nomenclatura A-A1-A2-A3-A4-A5 Coda, indicando cómo cada vez que aparece A presenta cambios, pero conserva su esencia modal.

La sección A, de los compases 105 al 114, expone una pregunta entre los compases 1 al 6 y una respuesta en compases 7 al 10. Ambas frases se presentan en el registro medio del saxofón, en dinámica *p* y apoyadas por una figuración de acordes de negra con *stacatto* en el clavecín.

Figura 16

A1, encabezada también por el saxofón en el registro agudo y en dinámica *mf*, va de los compases 115 al 122. Contiene una pregunta, respuesta, acompañamiento de notas largas en la trompeta (con sordina) y figuración de negras en el clavecín.

A2, de los compases 123 al 126, con melodía en el contrabajo y doblada en octavas paralelas por la voz de la mano izquierda del clavecín. No presenta respuesta y se acompaña de unos acordes en contratiempo en la mano derecha del clavecín.

En A3, de los compases 127 al 134, la melodía se ubica en la voz de trompeta, la viola le hace un contrapunto (es una melodía basada en la respuesta de secciones anteriores) y el clavecín acompaña las dos voces con arpeggios de blanca con puntillo.

A4, de los compases 135 al 140, tiene una pregunta expuesta en las voces del clavecín y dura solo dos compases. Después, aparece la respuesta en el dúo conformado por trompeta y viola, en donde el clavecín toma el modelo de acompañamiento con figuras largas y arpegios.

A5, de los compases 141 al 144, se expone en las voces de contrabajo (escrita en clave de Do cuarta línea) y mano izquierda del clavecín. Su respuesta parece estar sonando al mismo tiempo en las voces de trompeta y viola, las cuales presentan la misma figuración rítmica.

Coda, de los compases 145 al 148. Se trata de la última fracción de este segundo movimiento y su melodía está dada en la voz del saxofón en registro medio, sobre un acompañamiento en negras del clavecín y notas largas en el contrabajo (nuevamente en clave de Do tercera línea).

III Scherzo es el tercer movimiento de la obra, está escrito en compas de 3/8, en tiempo *Vivace* y a nivel general, combina textura homofónica y contrapuntística. Cada voz es independiente, pero a su vez, depende la una de la otra. Se aprecian claramente “juegos de voces”, término mencionado por el maestro Atehortúa, refiriéndose a la melodía que pasa de un instrumento a otro o de aquella melodía que inicia en un instrumento y finaliza en otro (Atehortúa, 2019).

Según Atehortúa (2019), la melodía se basa en el modo eólico de La, “lo que brinda al oyente una sensación renacentista”. Las frases se articulan claramente en las cuerdas (viola y contrabajo) y en los vientos (saxofón y trompeta), pues hay un continuo uso de *staccatos*, acentos, ligados, *pizzicatos* y arcos indicados en el *score*. Sus dinámicas varían entre *p* y *ff*, con *crescendos*, *diminuendos* y reguladores que abarcan frases de gran extensión. Las alteraciones del tiempo como *acelerandos* se marcan hacia el final del movimiento, con un cambio drástico de tiempo, pasando de *Vivace* a *Presto*. Para esta ocasión, el clavecín desempeña una labor meramente acompañante, utilizando continuamente motivos con carácter de *obstinatos* melódicos, paralelismos de octavas, quintas y escasos acordes en la parte lenta del movimiento, más precisamente en el Trio.

Estructuralmente, el movimiento presenta tres grandes secciones así: || A || B || A' || Coda, donde A (149-201), es una forma bipartita compuesta, B o Trío (202-243). Presenta también forma bipartita compuesta y la reexposición de A (244-261). También, muestra

cambios considerables en su extensión, en la melodía, en el ritmo y en la armonía, de ahí su nombre A'. Por último, la Coda (262-275), indicada en el *score* por el compositor, hace alusión a la parte final del movimiento, donde se resume todo el material presentado en secciones anteriores.

Al interior de la sección A se distingue la frase ||: a1 :||, de los compases 149 al 168. Tal como lo describe el maestro Atehortúa (2019), la melodía se presenta en la voz de trompeta, mientras el saxofón realiza una contra melodía a distancia de quinta. Por su parte, la viola apoya con algunos motivos y el clavecín cumple función de *obstinato* rítmico - melódico.

Figura 17

10 A (149-201) Música de cámara para cinco instrumentos, Op. 13
III. Scherzo
Vivace

A. Sx. *p*

B. Tpt. *p* *accco* *f*

Vla. *f*

Cb. *f*

Clave. *p*

20

La parte ||: a2 :||, de compases 169 al 201, realiza movimiento en bloque o paralelo en las voces. Todas se escribieron en la misma figuración rítmica, con algunas hemiolas o acentos que alteran la agógica del pulso. Este es un efecto muy usado en la música latinoamericana (Atehortúa 2019).

Figura 18

21

A. Sx. *f*

B. Tpt. *f*

Vla. *f*

Cb. *f*

Clave. *f*

El Trio es una sección con indicación *Meno mosso* y agrupa sus partes en ||: b1:||, de los compases 202 al 217, en la que se distinguen cuatro compases a dúo con viola y contrabajo.

Además, según Atehortúa (2019) “se presenta una masa de sonidos, conformada por cuerdas al aire, en pizzicato para el contrabajo y en rasgueo o arpeggio para la viola”. Y $||: \mathbf{b2} :||$, de los compases 218 al 243, con melodía encabezada por la viola y el saxofón, aparición de algunas notas largas en el contrabajo y de unos motivos cortos en el clavecín.

Figura 19

La reaparición de A, como ya se mencionó, presenta cambios sustanciales en tamaño y forma, por eso se le denominó A', definición suministrada por Atehortúa (2019). Finalmente, la Coda de este movimiento, retoma en las voces del clavecín, un *obstinato* en octavas paralelas sobre el cual se resumen todos los motivos y frases presentadas con anterioridad. Además, sus últimos cuatro compases, enfatizados con la indicación *Presto*, demuestran la utilización del recurso de la bitonalidad en sus obras (Atehortúa, 2019).

Figura 20

IV Ostinato, es el último movimiento del Op. 13, escrito en compás de amalgama (2+3+3+2/8) y en tiempo *Allegro vivace*. Como ya se mencionó, resultó importante tener la transcripción en “Finale” para entender su complejidad rítmica y para descifrar el contenido melódico y armónico en las voces. La agrupación sugerida por el compositor (2+3+3+2/8), se

mantiene de principio a fin, por lo que sería un error interpretar el movimiento bajo alguna agrupación rítmica o con otra sumatoria de valores, por ejemplo, en 10/8 (Atehortúa, 2019).

El título del movimiento, de entrada, supone un factor importante para la interpretación de esta parte de la obra. La agrupación de los valores rítmicos o cifra indicadora de compás, mantiene como base la corchea, pues sobre ella transcurre todo el discurso, siendo este componente el mayor atractivo del movimiento, ya que, a nivel melódico, generalmente transcurre de manera modal. Se aprecian bastantes disonancias, formadas entre voces, e incluso por las dobles cuerdas en la viola y el contrabajo. Pero la mayoría de ellas son resueltas mediante la técnica del contrapunto. Con esto podemos afirmar que su textura es contrapuntística y en escasos pasajes, es homofónica.

6.2 Características y exigencias técnicas para el instrumento

Cada uno de los movimientos del Op. 13 requiere en el saxofón un cuidado especial a tener en cuenta. Es indispensable contemplar el factor sorpresa en la música de Atehortúa ya que, la complejidad en las articulaciones, el constante cambio de compas, de dinámicas y de velocidades, exigen un gran dominio del instrumento y concentración a la hora de interpretar.

El registro del primer movimiento, *I Preludio*, se da en el rango de “Mi 3” grave a “Fa 5” agudo. Presenta una considerable cantidad de *staccatos* puestos en figuraciones de negra, en corcheas y varias notas acentuadas. Esto requiere una perfecta sincronía entre la digitación y la columna de aire. Se presentan unos trinos en el registro grave del instrumento, un *glissando* descendente a distancia de octava entre las notas “Do5” y “Do4”. Además, unos cuantos *portatos* sobre notas del registro medio, los cuales requieren una columna de aire consistente y continua.

La mayor parte del discurso del *II Aria* se presenta en el registro medio-agudo del instrumento y con indicación *molto express*. Frases ligadas con algunos *portatos*, acentos y generalmente, entre dinámicas *p* y *mf*. El discurso del *III Scherzo* está dado en el registro medio-agudo, presenta *staccatos*, acentos, ligados y algunas abreviaciones de escritura.

El principal factor a tener en cuenta en el *IV Ostinato* es la cifra indicadora de compás. Como ya se mencionó, este último requiere una amalgama para obligatoriamente sentir el pulso

de corchea con las agrupaciones sugeridas por el compositor. De registro grave, medio, agudo y continua utilización de *staccatos* y acentos, entre dinámicas *f* y *ff*.

6.2.1 Sugerencias de interpretación para el Op. 13

Se recomienda afinar cuidadosamente el instrumento, ya que el saxofón alto generalmente presenta varias inconsistencias de afinación (en diferentes marcas), especialmente en sus notas graves, en el Do# medio y en su registro agudo. Por lo anterior, conociendo el continuo tránsito o movimiento de la obra sobre este registro, es indispensable usar las digitaciones especiales para ajustar el tono, o más conocidos como “correctores de afinación”, para las s/tes notas: Do# medio, Re medio, Do agudo, Do# agudo, Re agudo y Mi agudo.

Lo anterior, según el concepto presentado por Larry Teal (1997) en su libro “*El arte de tocar el saxofón*”, para quien “si bien la alteración de la embocadura es necesaria a veces, el conocimiento y uso de las digitaciones disponibles para la alteración de la afinación tiene visibles ventajas” (p. 65). En este sentido, a una embocadura estable, al buen control en la calidad del sonido y a la homogeneidad del sonido se deben sumar las ventajas de la utilización de las digitaciones para alterar la afinación, presentadas en la siguiente figura:

Figura 21. Digitaciones para alteraciones de afinación

Presionar la tecla indicada además de la posición normal a menos que se indique otra cosa.

Para aumentar el tono	C#	C#	C#	D#	D#	sF#	sF#
Para bajar el tono	Ninguno	Ninguno	B ó Bb	C	C	C	Ninguno

**No hay digitaciones de alteración de afinación por debajo de D baja.

Aumentar	G#	G#	G ó Bb	sBb	sC ó “larga.”**	C# ó Delta B	B# alto
Bajar	6	4, 5, ó 6	3	4, 5, ó 6	4, 5, ó 6	B	B

** Ver tabla de digitación normal para esta digitación

Aumentar	D#	D#	D#	F#	F#	G#	G#
Bajar	Bb	C	C	C	C y Bb	6	Trate alt.

Aumentar	G# ó Bb	sBb	sC	sC	sC	Ninguno	Ninguno
Bajar	Ninguno	4, 5, ó 6	4 y 6, ó 4, 5, y 6	4, 5, y 6	D cerrado	D# cerrado ó D. Trate solo la tecla F	Use D-E-F ó D#-E-F# ó D-D#-F

Fuente: Teal, L. 1997, pág. 66

No está por demás insistir en que la embocadura demandará total relajación y ajuste continuo; la columna de aire debe ser consistente, potente, con buena velocidad y totalmente con apoyo diafragmático. Por su parte, la articulación (movimiento de la lengua) y la digitación deben estar en perfecta sincronía para no distorsionar el fraseo necesario en la obra, es decir, los ataques de inicio y finales de frase se requieren claros y precisos.

Por otro lado, es necesario la definición de cada una de las subdivisiones del pulso en todos sus movimientos, ya que la prevención en el continuo cambio de tiempos y velocidades, el buen dominio de la heterometría y de la amalgama, determinarán para en el ensamble un correcto desarrollo del discurso. Así, esto obedece más bien a un trabajo y estudio de cámara.

Se recomienda usar el vibrato regular sobre las notas largas (redondas, blancas y negras con puntillo) y especialmente cuando exista la indicación “solo” en el saxofón, que generalmente se presenta a dúo con otra voz. Este vibrato requiere una sincronía con la voz que lo acompañe y, por supuesto, dará una expresión única al pasaje.

7. Pieza Breve para vientos y percusión, Opus desconocido

Obra firmada el 15 de agosto de 1996 en Pereira. En palabras del compositor y dentro del mismo manuscrito, “escrita para el grupo de talleristas del primer encuentro nacional de bandas departamentales” (Atehortúa, 1996). La obra no figura en el archivo personal de Atehortúa, pero puede ser consultada en la Biblioteca Nacional de Colombia con la referencia: pa_m25_a864_pi. La consulta de esta solo puede realizarse a través de los equipos dispuestos en las salas de la Biblioteca (ver Anexo 5, Transcripción de la Pieza Breve para vientos y percusión).

7.1 Descripción analítica

Es una pieza de cámara corta, de treinta y siete compases. Pertenece a la tercera etapa del compositor e incluye en su orden, flauta, saxofón alto, corno en Fa, trompeta en Bb, trombón, barítono, tuba en Do y percusión (xilófono, redoblante y platillos), instrumentación básica de banda. El acceso a la obra resultó difícil al igual que su entendimiento. La complejidad de su lectura, se debe a que el *score* se escribió a lápiz. En el archivo original

faltan las partes de barítono y corno, y no hay registro auditivo o visual de la misma, por lo cual se necesitó su transcripción en Finale para tener referencia auditiva.

A nivel estructural se observan las secciones ||A||B||A'||Coda, de forma tripartita compuesta. La sección A, de los compases 1 al 14; la sección B, de los compases 15 al 26 y un retorno o reexposición a la sección A, indicado por la anotación *D.C al Coda* y señalado como A'. La reexposición contiene en su segunda parte (Coda), una variación con material motivico de las secciones mencionadas y finalmente un *tutti* en bloque, de los compases 35 al 37.

Al interior de la obra, y sirviéndonos de la doble línea puesta por el compositor, los primeros cuatro compases aparecen como introducción. Inicia con flauta, saxofón alto, trompeta, xilófono y se basa en una serie de cuatro notas: *Sib-Do-Reb-Mib*, seguidas de un motivo al unísono presentado por el corno, el trombón y el barítono.

Figura 22

The image shows a musical score for the introduction section (A) of a piece by Blas Emilio Atehortua. The score is in 4/4 time, marked 'Allegro, ♩=114'. It features multiple staves for different instruments: Flute, Alto Sax, Horn in F, Trumpet in B, Trombone, Baritone (B.C.), Bass Tuba, and Percussion. The music begins with a series of four notes (Sib-Do-Reb-Mib) and continues with various melodic and rhythmic patterns. Dynamics such as 'f' and 'ff' are indicated throughout the score. The composer's name, Blas Emilio Atehortua, and the section title 'A1 Introducción' are visible at the top of the score.

Fuente: Paz (2020)⁷

Después de la introducción, encontramos un motivo que aparece en la voz grave de la tuba, continuando en el corno y afirmándolo el saxo alto. Dichos motivos se desarrollan sobre las notas *Sib, Reb, Fa, La*, esto es, un arpeggio sobre el acorde de *BbmMaj7*.

⁷ Todas las figuras de la Pieza Breve para vientos y percusión pertenecen a la transcripción del manuscrito, realizada por el autor del presente trabajo en marzo de 2020, editor Finale 2014

Figura 23

Arpeggio sobre el acorde de BbmMaj7

Fl.

A. Sax. Motivo en saxo, nota real: Fa

Hn. Motivo en Corno, nota real: Reb *mf*

B. Tpt.

Tbn.

Bar.

B. Tba. Motivo en Tuba, Sib *mf*

Perc.

Posteriormente a estos motivos, un *tutti* sobre el acorde *Edis* da paso a lo que se puede denominar A2, como segunda parte de la sección A, gracias al contraste de tiempos, que ahora continúa como *Andante*. Allí toman protagonismo las voces de la tuba y el barítono con unos motivos basados en la escala “Si-Do-Re-Mi-Fa-Fa#-Sol-La-Sib”. Esta pequeña sección finaliza con un motivo de flauta y xilófono sobre la nota Do, compás 14.

Figura 24

TUTTI

A2

Andante, ♩=72

Protagonismo en barítono y tuba

Edism

El inicio de la sección B, se observa claramente a partir del compás 14, donde hay originalmente una doble barra y retorno al *Tempo primo*. Un motivo presentado en saxofón y trompeta encabezan la sección, que mantendrá sobre los tres compases siguientes un bajo sincopado en las voces graves (tuba, barítono y trombón). La melodía desarrollada sobre este bajo sincopado se ubica en las voces de flauta y trompeta, mientras las voces de saxofón y corno, presentan un relleno armónico basado en corcheas. Los compases 19 y 20 exponen una

frase al unísono en las voces de trompeta y corno sobre un pedal en las voces de trombón y barítono.

Figura 25

The musical score for Figure 25 consists of seven staves. The Flute (Fl.) staff is labeled 'Melodía' and contains a melodic line. The Alto Saxophone (A. Sx.) staff is labeled 'Relleno armónico' and contains a rhythmic accompaniment. The Horn (Hn.) staff is labeled 'Bajo Sincopado en voces graves' and contains a bass line. The B. Tpt. staff is labeled 'Frase al unísono entre corno y trompeta' and contains a melodic line. The Tbn. staff is labeled 'Pedal' and contains a sustained bass line. The Bar. and B. Tba. staves also contain sustained bass lines. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat.

Similar a la sección anterior, B propone una segunda parte en tiempo “Adagio” (B2). En esta resaltan unos motivos presentados en saxofón y tuba, y la flauta, acompañada del barítono, entrega la melodía al corno, melodía basada en motivos de semicorchea.

Figura 26

The musical score for Figure 26 consists of eight staves. The Flute (Fl.) staff is labeled 'B2 Andante, ♩=72' and contains a melodic line. The Alto Saxophone (A. Sx.) staff is labeled 'Motivo en saxo' and contains a rhythmic accompaniment. The Horn (Hn.) staff is labeled 'Motivo en tuba' and contains a rhythmic accompaniment. The B. Tpt. staff is labeled 'Perc.' and contains a rhythmic accompaniment. The Tbn. staff is labeled 'Motivo en tuba' and contains a rhythmic accompaniment. The Bar. staff is labeled 'Motivo en tuba' and contains a rhythmic accompaniment. The B. Tba. staff is labeled 'Motivo en tuba' and contains a rhythmic accompaniment. The Perc. staff is labeled 'Perc.' and contains a rhythmic accompaniment. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat.

En el compás 26 aparece la indicación *D.C al Coda* y este regreso al inicio, se interpreta como una reexposición idéntica hasta sus primeros cuatro compases, en donde realiza el salto a la Coda. La Coda, escrita desde el compás 27 y basada en el modo *Mi-Fa-Sol-La-Sib-Do-Re-Mi* (locrio), es una sección que resume material de frases anteriores, alternando un motivo sincopado (de negra con puntillo, negra con puntillo y negra), con un motivo de corcheas en las voces superiores. Finalmente, la pieza cierra con tres compases en *tutti* que se encargan de afirmar el modo *Mi locrio*.

Figura 27

The image shows a musical score for a band, labeled 'Figura 27'. The score is written for eight instruments: Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Horn (Hn.), B. Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), Bass Trombone (B. Tbn.), and Percussion (Perc.). The score is in 2/4 time and starts at measure 26. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'All Tempo Primo, ♩=144'. The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'f'. There are also annotations: 'D.C. al Coda' with a circled 'C', 'Motivo sincopado' (syncopated motif), and 'Motivo en corcheas' (eighth-note motif). The percussion part has a 'Sema word' annotation. The score is divided into three measures, with the first measure being a rest for all instruments.

El día del encuentro con el compositor no se conocía la existencia de esta obra. Sin embargo, es bueno traer a colación una anécdota compartida por el autor en cuanto a la utilización de instrumentos de viento en sus obras. A la edad de 17 años, y por falta de libreta militar para continuar sus estudios universitarios, el joven compositor, recomendado por uno de sus maestros, viaja a Cartagena como asistente del director de la orquesta de la armada:

Yo tocaba timbales en la Banda Sinfónica de la policía y llegó un director de orquesta alemán, Sino Yunusas. Estoy buscando músicos para Cartagena dijo, entonces habló con José Rozo Contreras, uno de mis tutores, y me propusieron hacer parte de un programa, no de servicio militar, sino como asistente del director. Fui a Cartagena y estuve 5 meses como asistente; ahí las bandas tenían todos los saxofones, había grupo de vientos y así fue que empecé arreglar corales de Bach para ellos (Atehortúa, 2019).

Se trataba del primer acercamiento que el compositor tuvo con instrumentos de viento, incluidos el saxofón soprano, alto, tenor, barítono y bajo. También narra que, aunque el registro (partituras) de sus adaptaciones y arreglos, ensayados y dirigidos con la banda de la armada, quedaron en manos de músicos militares, práctica que le dio mucha habilidad porque usó bastante el saxofón:

Lo hacía por grupos, arreglaba para maderas, para saxofones, para metales y los combinaba, esto fue realmente una práctica para mí. Todos los domingos yo dirigía mis adaptaciones y arreglos en reuniones de cadetes y el público eran los militares de la Base de la Armada. Esta práctica me dio mucha destreza y desde ahí me gustó mucho la fuerza, el timbre y la versatilidad del saxofón (Atehortúa, 2019).

Lo anterior afirma el acertado manejo de los registros y de las técnicas de escritura presentados en la Pieza Breve, incluyendo vientos metales de una banda: flauta, saxofón, corno, trompeta, trombón, barítono, tuba y percusión.

7.2 Características y exigencias técnicas para el instrumento

Para el saxofón, es una obra de fácil acceso. Su discurso está presentado en el registro medio-agudo, específicamente en el rango de *La#3* (nota más grave), hasta el *Do5* (nota más aguda). Sus digitaciones y pasajes no exigen un reto fuera de lo normal. Pero, al igual que el resto de obras, demanda mucha precisión en la articulación para sincronizar con el resto de instrumentos. Contiene pasajes ascendentes y descendentes con ligaduras de expresión y de prolongación, junto con varias alteraciones accidentales que, de no ser atendidas, interrumpirían el discurso sonoro.

7.2.1 Sugerencias de interpretación de la Pieza Breve para Vientos y Percusión

Aunque la obra no se abordó en ensamble, se tocaron cada una de las partes para conocer desde el saxofón, las digitaciones, los recursos de escritura, el fraseo y el apoyo necesario a tener en cuenta en la emisión de cada nota. De esto se deduce lo siguiente:

Las líneas melódicas están basadas en motivos, en series o en fragmentos de modos, los cuales se reiteran en diferentes alturas a lo largo de la obra. Se sugiere ser interpretadas con cada una de las articulaciones propuestas por el compositor y con base en cada una de las indicaciones de dinámica escritas en el *score*. Esto para generar los colores sugeridos por el discurso, una obra breve pero que demanda mucho acople, sonoridad y precisión en el ritmo.

En las partes lentas de la obra, precisamente en los “Andante”, se recomienda que la manera en que la lengua contacte la caña, sea delicada y sin brusquedad, pensando más bien en la sílaba Da o Du. Así, se logra un sonido redondo y libre de brillo, como también sucede en la introducción, donde el saxofón va al unísono con la flauta y la trompeta o en los fragmentos donde imita motivos, o a dúo con otro instrumento.

8. Discusión y conclusiones

Aunque la existencia de las obras abordadas se conoció gracias a la catalogación hecha por Villafruela, es necesario decir que este compendio solo registró el año de creación, el formato y la instrumentación, más no detalló aspectos musicales de ellas. Del mismo modo, los textos antecedentes de este artículo registran fechas, datos biográficos, formativos y estilísticos del compositor, pero ninguno de ellos aborda de manera detallada las obras que incluyen el saxofón. Por lo anterior, el presente se considera un aporte para que los saxofonistas contextualicen y se introduzcan en el estilo del compositor.

El acceso a las obras resultó arduo. Primero porque dentro del archivo del maestro Atehortúa hacen falta varios manuscritos tomados en calidad de préstamo por entidades, y otros han sido donados. Segundo, porque ninguna de las obras ha sido editada, es decir, no existe referencia auditiva. Esto hizo necesaria su edición en “Finale”, aunque no era un objetivo inicial. Con ello, se deja una puerta abierta que da la bienvenida a futuras investigaciones sobre la obra del compositor, especialmente si se trata de rescatar las obras desconocidas a la trata.

Inicialmente, el objetivo principal fue catalogar y dar razón de todas las obras en las que se incluyó el saxofón, pero una vez iniciado el trabajo, fue necesario limitarse a tres obras, pues no fue posible el acceso al resto de manuscritos. El análisis de las obras seleccionadas, el encuentro con el compositor y la experiencia interpretativa, permitieron el desarrollo de este trabajo. La transcripción de sus manuscritos y la elaboración de unas sugerencias de interpretación para cada pieza, pueden ser un referente a tener en cuenta por quienes quieran seguir escudriñando la obra del compositor. Lo anterior da respuesta a la pregunta inicial, abordada en un texto que da a conocer y resalta tres obras del maestro Atehortúa en las que se incluyó el saxofón.

El método y los parámetros con los que se abordaron las obras se desarrollaron desde la perspectiva del intérprete y no obedecieron a enfoques de autores determinados; se basaron más bien en la experiencia personal y en el encuentro con el compositor. Se abordó en ellas aspectos teóricos como la estructura, la forma, el ritmo, la melodía y la armonía. Se implicaron conceptos de tempo, dinámica y fraseo dentro de las sugerencias de interpretación para cada obra.

Contrario al contenido de un buen porcentaje de las entrevistas hechas al autor que registraron solo fechas y datos biográficos, la entrevista realizada para este trabajo se considera un aporte gratificante para el gremio de saxofonistas académicos, ya que trató aspectos musicales puramente técnicos y estilísticos. Además, se dio días antes de que el maestro Atehortúa presentara complicaciones médicas.

Aunque las obras seleccionadas no presentan pasajes de gran exigencia y no demandan gran virtuosismo, exigen una experiencia interpretativa de varios años y conocimientos previos en análisis y armonía. La parte rítmica es tal vez la más espinosa, debido a la continua utilización de amalgamas, heterometrías, figuras irregulares, subdivisiones ternarias dentro de compases simples y subdivisiones binarias dentro de compases compuestos. En cuanto a la melodía, se hizo énfasis en digitaciones, correctores de afinación y requirió el dominio del concepto del timbre para homogenizar el sonido en todo su registro.

El aporte del maestro Atehortúa a la música latinoamericana se considera un aspecto relevante que merece ser investigado y divulgado. Sirva el presente trabajo para motivar a los nuevos compositores a crear obras para el instrumento y para incentivar a los intérpretes a que aborden las obras del maestro Atehortúa, dispuestas en las Biblioteca Nacional de Colombia y en la *Fundación Blas Emilio Atehortúa*, creada en enero de 2020 a partir de su muerte y dirigida por la Sra. Sonia Arias de Atehortúa.

9. Referencias

- Atehortúa Amaya, B (1962). *Música de cámara para cinco instrumentos, Op. 13* [manuscrito, score y partes]. Bogotá Colombia: Biblioteca Nacional de Colombia, Centro de documentación musical. Fondo Blas Emilio Atehortúa.
- Atehortúa Amaya, B. (1995). Breves consideraciones sobre la nueva música, sobre su creatividad, interpretación y relación entre el compositor y el intérprete. *Revista UIS Humanidades*, 24(1), 61-70. Recuperado de <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistahumanidades/article/view/2292/2647>
- Atehortúa Amaya, B (1996). *Pieza breve para vientos y percusión* [manuscrito, score y partes]. Bogotá Colombia: Biblioteca Nacional de Colombia, Centro de documentación musical. Fondo Blas Emilio Atehortúa.
- Atehortúa Amaya, B. (septiembre 7 de 2019). Comunicación personal. Bucaramanga, Colombia.
- Cabanzo, D. (20 de marzo de 2020). Biografía y obras para saxofón [vía correo electrónico: danielc20@yahoo.com].
- Banco de la Republica (noviembre de 2008). *La música de Blas Emilio Atehortúa* [programa de mano]. Sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, Colombia. Recuperado de: <http://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/149>
- Béhague, G. (1983). *La música en América Latina*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Bermúdez, E. (1989). Blas Emilio Atehortúa. *Compositores colombianos, I*. Bogotá: Banco de la República.
- Brian Post, J. (1993) Blas Emilio Atehortúa. A. Term Paper submitted to Dr. R. Ehle”, Twentieth Century Seminar, MU622 (mimeo), Universidad Northern Colorado, mayo 5 de 1993.

- Duque, E. A. (1999). Blas Emilio Atehortúa, una obra sólida y oficio de compositor. *Revista Credencial Historia*, 0(120). Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120/blas-emilio-atehortua-una-obra-solida-y-oficio-de-compositor>
- Duque, E. A. & Moncada, I. (2019). Compositores colombianos, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas [En línea]. Recuperado de <http://facartes.unal.edu.co/compositores/>
- Friedmann, S. (1997). El siglo veinte y la música contemporánea. La proyección de la música colombiana: Blas Emilio Atehortúa. *Revista Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 0 (4), 57-72. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46495>
- Friedmann, S. (2014). *Blas Emilio Atehortúa Tallando una vida de timbres, acentos y resonancias*. Bogotá, Colombia: Imprenta Nacional de Colombia. Ministerio de Cultura.
- Institución Universitaria del Valle Bellas Artes (Junio de 2017). *II Festival internacional de saxofón*. Cali, Colombia.
- Marín Hidalgo, R. (2016). *El saxofón solista en Colombia* (Trabajo de grado). Fundación Universitaria Bellas Artes. Medellín Colombia.
- Persichetti, V. (1995). *Armonía del siglo XX*. Madrid, España: Editorial Real Musical.
- Sánchez Ramírez, S. (2006). Un acercamiento a la obra del maestro Blas Emilio Atehortúa, a través de su sonata para violonchelo y piano Op. 186 de 1995. *Revista UIS Humanidades*, 36(1), 1-22. Recuperado de <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistahumanidades/article/view/490>

- Solano, J. A. (2008). La influencia del Arquetipo Jazz Band y la guaracha en la evolución de la música del Caribe Colombiano. *Huellas Revista de la Universidad del Norte*, 67 y 68, 46-54. Recuperado de https://guayacan.uninorte.edu.co/4PL1CACI0N35/publicaciones/huellas/ebook/huella_sno67_68/index.html
- Teal, L. (1997). *El arte de tocar el saxofón* (Raúl Gutiérrez, trad.). Miami, Florida: Warners Bross Publications. (Obra original publicada en 1963).
- Valbuena, N. (1997). Blas Emilio Atehortúa: alusión a lo posible. *Revista Nómadas*, 0(7), 1-18. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105118909011.pdf>
- Villafruela, M. (2002). Saxofón Latinoamericano [en línea]. Recuperado de: <https://www.saxofonlatino.cl/catalogo>
- Villafruela, M. (2007). *El saxofón en la música docta de América Latina*. Santiago de Chile: Revista musical chilena. Universidad de Chile. Facultad de Artes.