

**ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LAS TRES PIEZAS PARA
CLARINETE DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA**

LEONARDO DAVID SÁNCHEZ SILVA

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
BOGOTÁ, D.C
2014**

**ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LAS TRES PIEZAS PARA
CLARINETE DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA**

LEONARDO DAVID SÁNCHEZ SILVA

**PROYECTO DE GRADO PARA OPTAR EL TÍTULO DE MAESTRO EN
MÚSICA CON ÉNFASIS EN INTERPRETACIÓN DE CLARINETE**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
BOGOTÁ, D.C
2014**

1. DEDICATORIA

Hoy más que nunca doy gracias a Dios por estar siempre conmigo, por el talento que me dio, por permitir que mi vida tenga como esencia la música y por las grandes oportunidades que me brinda diariamente. Agradezco enormemente a la Universidad Javeriana, por permitirme ser parte de esta gran familia Javeriana, doy las gracias a cada uno de los maestros que estuvieron a cargo de mi formación, ya que con los conocimientos impartidos me hicieron crecer día a día, Agradezco de igual manera a mis padres por estar siempre conmigo de manera incondicional, apoyando cada uno de mis sueños y proyectos. Gracias a mis amigos y compañeros por estar siempre participando de todo mi proceso, dispuestos a brindarme su ayuda y a reforzar mis fuerzas en los momentos difíciles.

Este trabajo está especialmente dedicado a mi maestro Guillermo Marín, a quien agradezco por sus enseñanzas, apoyo, dedicación y compromiso, ya que con ello ha contribuido para que yo pueda culminar con éxito mi labor universitaria. Su gran sentido de responsabilidad, su generosidad para impartir el conocimiento, al igual que su excelente calidad humana, han hecho que tenga en él además de un gran maestro, un extraordinario ejemplo para seguir, no solamente por el gran profesional que es a nivel musical y pedagógico, sino por ese excelente ser humano que Dios creo en él.

2. TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
1. Dedicatoria.....	3
2.Tabla de contenido.....	4
3. Objetivos.....	5
3.1 Objetivo general.....	5
3.2. Objetivos específicos.....	5
4. Justificación.....	6
5. Marco Referencial.....	7
6. Análisis formal de las Tres Piezas Para Clarinete de Blas Emilio Atehortúa.	9
6.1 Análisis interpretativo de las Tres Piezas Para Clarinete de Blas Emilio Atehortúa.....	25
7. Conclusiones.....	37
8. Bibliografía.....	38

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

- Realizar un análisis interpretativo de Las Tres Piezas para Clarinete Solo de Blas Emilio Atehortúa.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Investigar el contexto histórico de la obra, trayectoria artística del compositor y trabajos realizados para Clarinete.
- Analizar la estructura formal de la obra observando elementos importantes de su construcción y técnicas compositivas, tomando como referencia elementos característicos de la música del siglo XX.
- Presentar una propuesta interpretativa de las Tres Piezas para Clarinete Solo de Blas Emilio Atehortúa, como resultado del estudio minucioso de los aspectos formales y dificultades técnicas de la interpretación del clarinete presentes en ellas y como herramienta de conocimiento y aproximación a esta obra para los clarinetistas.

4. JUSTIFICACIÓN

Al realizar un análisis formal e interpretativo de una obra, se pretende entender con mayor claridad y precisión lo que se va a interpretar, buscando en cada sección y objeto de análisis, obtener argumentos acordes al estilo y al género abordado que permitan una mejor interpretación y desenvolvimiento artístico por parte del instrumentista. Del mismo modo, la propuesta interpretativa, permite involucrar al intérprete con la toma de decisiones relacionadas los desafíos técnicos presentes en la obra, tales como: manejo de los registros, staccato, entre otras, con el fin de resolver a satisfacción cada una de ellos, al igual que con las decisiones de fraseo y rangos dinámicos presentes, en pro de una mejor puesta artística.

5. MARCO REFERENCIAL

CONTEXTO HISTÓRICO

De los compositores contemporáneos latinoamericanos que han compuesto para clarinete, el nombre del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa resulta más que destacable. Nació el 22 de octubre de 1943 en Santa Helena Antioquia. A los 12 años ingreso al conservatorio de Bellas Artes de Medellín, y cuatro años más tarde, compuso sus primeras piezas que eran pequeños preludios para piano y también para otros instrumentos. Luego viajó a Bogotá y se matriculó en el Conservatorio Nacional. Cursó armonía con Antonio María Benavides y al mismo tiempo realizó interesantes investigaciones sobre etnomusicología. En 1963 ganó, en concurso internacional, una beca para perfeccionar sus estudios en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires. Allí fue alumno de maestros de talla mundial como: Alberto Ginastera, Karl Heinz Stockhausen, Aron Copland, Iannis Xenakis, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, entre otros. “El estilo de Atehortúa no sólo está influenciado por las corrientes folclóricas y nacionalistas, sino que demuestra también la influencia de varios de sus maestros de composición, generando un estilo “sincretista” pues él logra lo implantar lo elementos musicales de la música popular y contemporánea como: el atonalismo, dodecafonismo, el serialismo o el expresionismo, dentro de las formas de la música erudita”¹. Algunas de sus más importantes composiciones para clarinete son: Trío para clarinete violín y piano; Trío para dos clarinetes y fagot, Op. 2. (1959); Trío de clarinetes y fagot, óp. 58. (1975); Tres piezas para clarinete solo Op. 165 (1990); Conciertos 1 para clarinete y orquesta (1990); Concierto 2 para clarinete y orquesta (1998); Sonata para clarinete y piano óp. 214 (2005); Trio en Si bemol para clarinete, violín y piano (2006). Atehortúa es considerado, acertadamente, el "padre" de la música académica actual en el país².

Historia de las *Tres Piezas para Clarinete solo*

Esta obra fue compuesta en 1990 por encargo de Valdemar Rodríguez, clarinetista principal de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar (Venezuela), y dedicadas al reconocido maestro y solista del clarinete Luis Rossi. Su estreno mundial tuvo lugar en la ciudad de Santiago de Chile el mismo año, para luego iniciar con su difusión internacional, primero en Caracas en el Museo Teresa Carreño y en Estados Unidos en el Festival Internacional de Clarinetistas de Flagstaff, Arizona. Esta Obra fue incluida en el trabajo discográfico “Fantasía Soul América” realizado por el maestro Luis Rossi con obras para clarinete solo latinoamericanas. Luego de su estreno, la *Tres Piezas para*

¹ Camacho, Nacho. 2012 “Blas Emilio Atehortúa: Su estilo de composición”. Universidad Nacional sede Bogotá <https://www.youtube.com/watch?v=YcA0IKLs7K4> Consultado en febrero de 2014.

² abril de 2014)“ Compositores Colombianos”, en:

http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0003_3.html (consultado abril 2014).

Clarinete Solo de Blas Emilio Atehortúa se convirtieron en obra de gran acogida por la comunidad internacional de clarinetistas, al igual que es una pieza obligatoria en el repertorio para los clarinetistas latinoamericanos, gracias a los importantes desafíos técnicos propuestos en ellas, a la claridad estructural y a la originalidad de las piezas.

A continuación, se presenta un extracto de la entrevista realizada por el clarinetista colombiano Juan Alejandro Candamil al maestro Luis Rossi sobre los motivos que dieron origen a la composición de las *Tres Piezas para Clarinete solo*:

“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. 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 cadencia 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 Rettig²² y Atehortúa subió al escenario a recibir aplausos, fue ovacionado.

Saludos,
Luis Rossi”³

6. ANÁLISIS FORMAL DE LAS 3 PIEZAS PARA CLARINETE SOLO DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA

La obra está compuesta por tres movimientos: Toccata, Passacaglia y Rondo, formas antiguas del barroco y del clasicismo, las cuales son tomadas por el compositor como fuente de inspiración, para crear unas piezas enriquecidas con elementos musicales del siglo XX, como el uso recurrente de tritonos, cromatismos y el dodecafonismo. Son tres piezas contrastantes (Rápido-Lento-Rápido), que en su desarrollo estructural presenta enormes desafíos técnicos e interpretativos para el intérprete y comparte elementos compositivos entre sus movimientos que le otorgan unidad y coherencia.

³ Candamil, Juan. 2010, “Tres piezas para Clarinete Solo de Blas Emilio Atehortúa” Trabajo de maestría. Universidad Simón Bolívar.

Primer Movimiento: “Tocatta”

Según Grove Music “...”Es una pieza con un estilo libre e idiomático, usualmente escrita para teclado y con frecuencia en varias secciones incorpora elementos virtuosos diseñados para mostrar las habilidades del instrumentista”...”

Forma del primer movimiento:

La primera pieza presenta una estructura formal en tres partes **ABA'**, que contrastan por su cambio de carácter.

(Imagen 1) Estructura formal Tocatta A, B

The image displays two sections of a musical score for a Toccata. Section A, titled 'I. Toccata', is marked 'Pezzo: vivace' and features a complex, rhythmic melody with various dynamics including *f*, *mp*, and *mf*. Section B is marked 'Andantino: espressivo' and shows a more lyrical, expressive melody with dynamics ranging from *mp* to *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

(Imagen 2) Estructura formal Tocatta A'

The image shows a section of the musical score labeled 'A'', which is a variation of the first section. It is marked 'Come prima, Presto: allargato' and features a more rapid and expressive melody. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f*, *mp*, and *p*.

Elementos compositivos de la parte A:

Presentación: Los elementos más representativos y recurrentes en esta primera **parte A**, son el uso de pedales, acordes disminuidos, técnica de adición y sustracción, los cuales se exponen a continuación:

- Pedales.

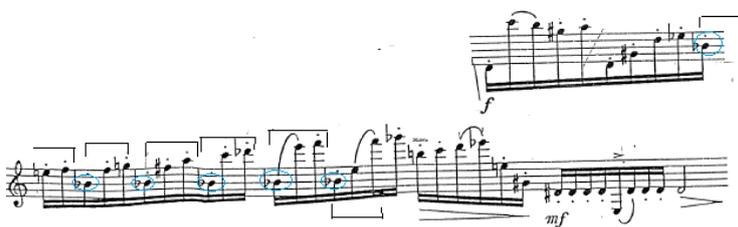
Como se mencionó anteriormente, este recurso empleado por Atehortúa, es un componente que se encuentra presente en la primera y tercera piezas, como elemento de unidad de la obra y como recurso expresivo de tensión. En esta primera sección, los primeros compases de la obra presentan un ejemplo claro de su uso, teniendo la nota Si como pedal (ver imagen 3).

(Imagen 3) Pedales



También se puede apreciar hacia el final de la **parte A**, el uso del pedal sobre la nota *Sib*, que cumple una función rítmica, creando la sensación ternaria dentro del pasaje (ver imagen 4).

(Imagen 4) Pedal con funcionalidad rítmica.



- Acorde disminuido.

Se destaca desde el comienzo como Atehortúa proyecta realizar un especial énfasis en el acorde de *Si disminuido*, el cual se convertirá durante el desarrollo de la obra, en el

material musical recurrente más importante de toda la pieza. En la primera frase muestra (*Si, Re y Fa* natural), y en la segunda suma un *La b*, completando así el acorde mencionado (ver Imagen 5)

(Imagen 5) **Construcción Acorde de Si disminuido.**



-Técnica de adición y sustracción.

Una característica de este primer movimiento es la técnica de adición y sustracción. Esta es empleada por el compositor utilizando el número áureo para determinar el componente de notas de la siguiente frase. En la imagen 6, se puede observar que las 6 semicorcheas del motivo inicial, se multiplican por el número áureo, (1,618) dando 9,8, el cual se aproxima a 10 semicorcheas, tal y como se aprecia en el segundo grupo de semicorcheas siguientes al primer calderón.

(Imagen 6) **Adición rítmica**



En la siguiente imagen, se aprecia claramente la técnica de adición rítmica, utilizada como elemento de expresivo de expansión y de aumento de tensión en la frase.

(Imagen 7) **Adición rítmica.**



La sustracción rítmica, también aparece como un actor protagonista en esta primera pieza, al final de la **parte A** y en la Coda, al final de la Pieza. Las 6 semicorcheas del primer motivo se dividen por el número áureo, dando 3, y estas tres se vuelven a dividir por el mismo número, dando 2 y 1 respectivamente (ver imagen 8).

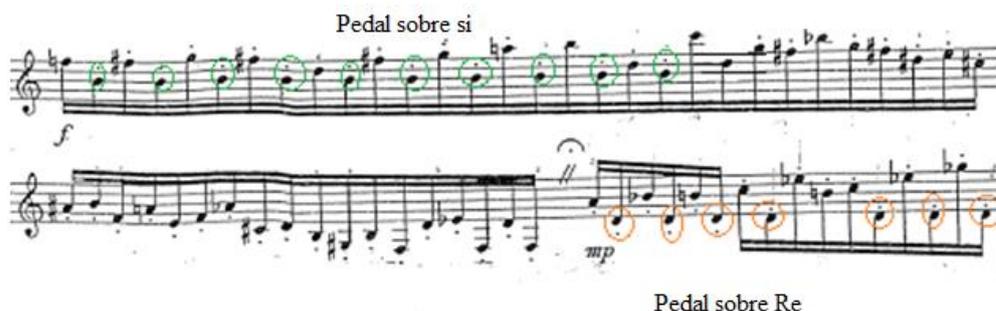
(Imagen 8) **Sustracción rítmica.**

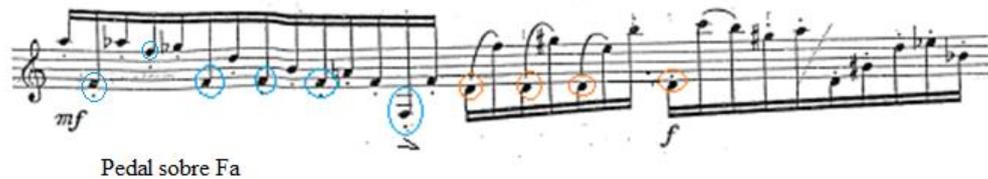


-Pedales y Disminuido

Atehortúa vuelve a hacer uso de estas herramientas compositivas, haciendo una interesante combinación entre ellas, construyendo de una manera oculta, casi imperceptible, el acorde de Si disminuido, por medio de las notas que son utilizadas como pedales (ver imagen 9).

(Imagen 9) **Combinación de Pedales y Acorde Disminuido.**





Parte B.

Esta sección representa la parte contrastante de este movimiento, la cual tiene una indicación de *Andantino espressivo*, opuesta a la indicación *Presto –violento* de la **parte A**. Esta segunda parte presenta un carácter tranquilo, cambiando la atmosfera enérgica y de mucha tensión con la que se desarrolla en la **parte A**. Como particularidad se destaca el uso de frases muy cortas y fragmentadas por el uso de los silencios y los continuos cambios de registro. Los movimientos de medio tono generan cierta resolución de llegada a centros tonales además de crear la sensación de que la música va a caer en tiempo fuerte. El diseño interválico de esta sección está basado en cromatismos. Cuando se presenta un cambio extenso de registro, este compensa en dirección opuesta por movimiento de medio tono, o viceversa. Los tritonos están presentes con frecuencia al final de las frases, manteniendo una atmosfera continua de tensión.

En la imagen 10, que presenta el inicio de la **parte B**, se refleja este comportamiento en el cual, empieza la frase con un salto interválico ascendente de una octava, e inmediatamente compensa en la dirección opuesta por movimiento cromático.

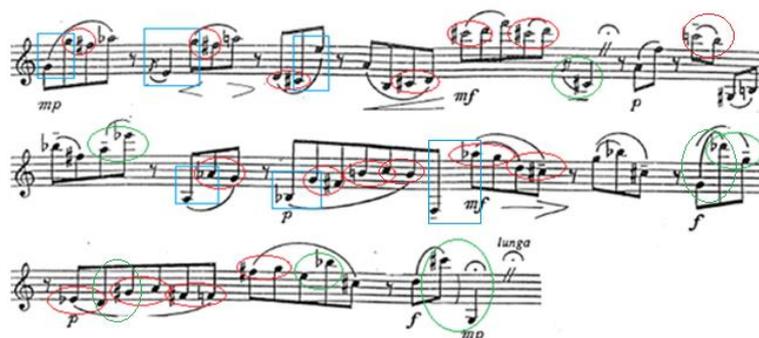
(Imagen 10) Características y elementos compositivos parte B

Cuadrado azul: Salto amplio
Círculo rojo: Movimiento cromático



La siguiente imagen presenta un panorama general de la **parte B**. En ella se aprecia con mayor claridad las características de composición y el uso de elementos expuestos anteriormente en la descripción de la **parte B**. El círculo rojo marca los cromatismos, el rectángulo azul marca los cambios de registros, y con un círculo verde, se marcan los tritonos que cierran casi todas las frases (ver imagen 11).

(Imagen 11) **Características y elementos compositivos parte B**

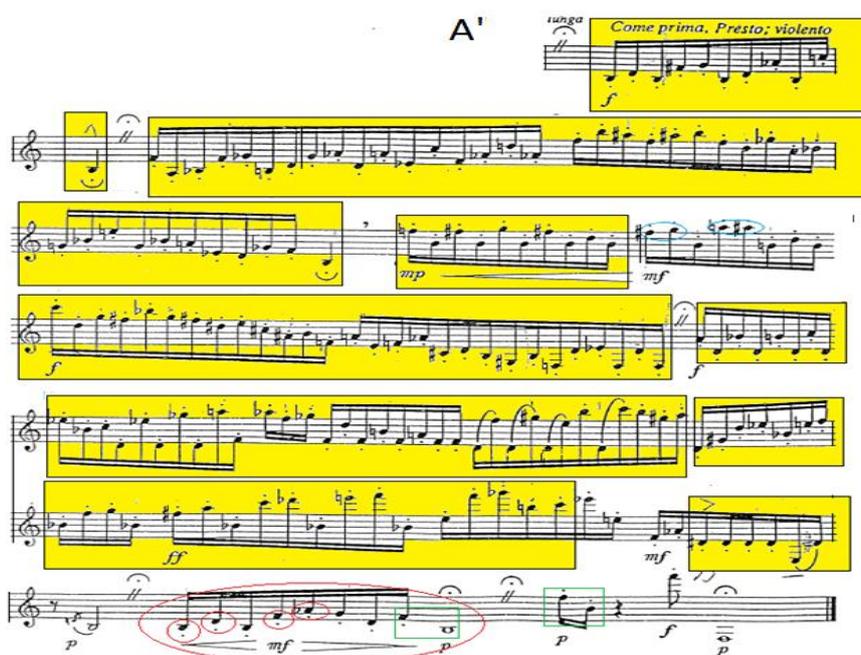


Parte A.

En esta parte se repiten casi todos los elementos musicales expuestos en la **parte A** como: el uso de los tritonos, cromatismos y acordes disminuidos. Estos últimos, funcionan como elementos generadores de tensión, pero con algunos cambios en articulación y notas con relación a los expuestos originalmente en la **parte A**.

En la imagen 12, los rectángulos amarillos enmarcan el material musical que se repite de la **parte A**. Por otro lado, como elementos nuevos que Atehortúa agrega a esta parte de la pieza, los círculos azules nos indican la presencia de cromatismos, como un elemento adicional en esta sección. El círculo rojo que está ubicado en el último miembro de frase de la pieza, enmarca claramente el acorde de si disminuido para dejar en claro al oyente la sonoridad de la pieza, la cual termina con un tritono, marcado con color verde, manteniendo una tensión constante. Este se reitera al final, por segunda vez a manera de eco, para terminar al fin con el quinto grado (Fa), del acorde de Si disminuido (ver imagen 12).

(Imagen 12) **Elementos musicales recurrentes de A en A'**



Segundo Movimiento: PASSACAGLIA

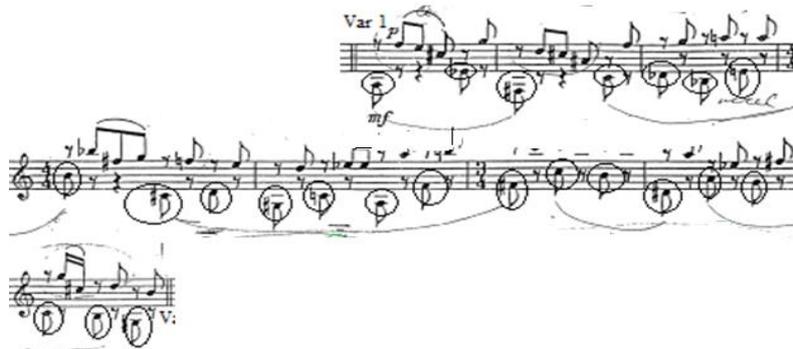
Es una forma de variación construida sobre progresiones armónicas formales, normalmente (i,iv-v- (i)), utilizada ampliamente en la era del barroco, pero con orígenes en España, más conocido como pasacalle. “La estructura de la forma del siglo xx, es como una continua serie de variaciones sobre un bajo ostinato, y es esencialmente modelada sobre la Passacaglia de Bach. Traducido de Grove music online

A continuación se muestra el Segundo movimiento de las *Tres Piezas para Clarinete Solo* de Atehortúa, exponiendo en primer lugar la Passacaglia original, para luego mostrar sus cuatro variaciones y la Coda, resultando en ellas por medio de círculos de diferentes colores la aparición del tema como bajo ostinato.

(Imagen 13) **Passacaglia original**



(Imagen 14) **Variación 1**

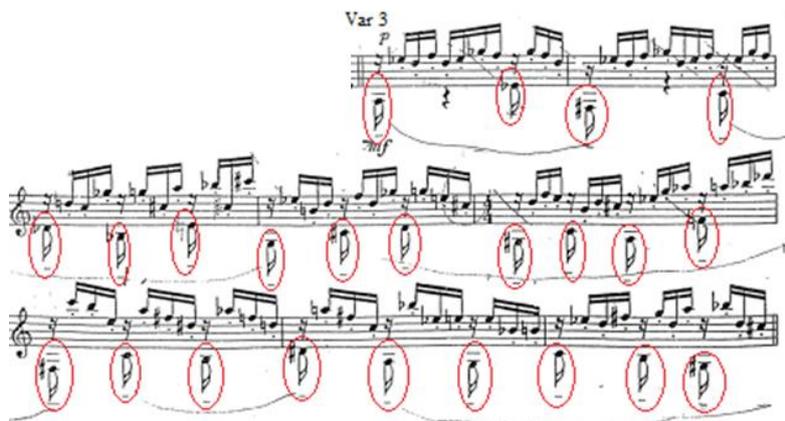


The image shows the musical score for Variation 1 of the Passacaglia. It is written in 3/4 time and marked 'mf'. The score consists of three staves. The first staff is labeled 'Var 1' and features a series of eighth notes with slurs. The second and third staves continue the melodic line. The score is annotated with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *rit.*

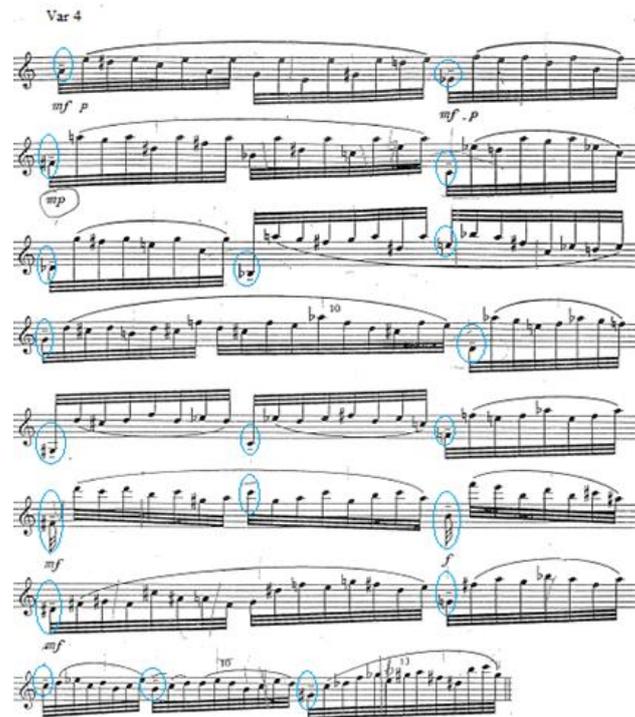
(Imagen 15) **Variación 2**



(Imagen 16) **Variación 3**



(Imagen 17) **Variación 4**



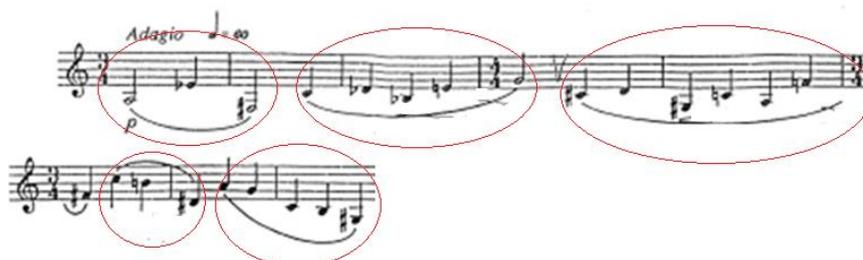
(Imagen 18) **CODA. Passacaglia una octava arriba.**



Elementos compositivos de la Passacaglia.

El tema de esta Passacaglia es una serie atonal libre, la cual no alcanzan a completarse la serie dodecafónica debido a la repetición de algunas de sus notas, y está compuesta por 5 miembros de frase.

(Imagen 19) **Miembros de frase de la Passacaglia**



Al observar detenidamente la construcción melódica- interválica del tema de la Passacaglia, se destaca al igual que en la primera pieza, el uso del tritono, acordes disminuidos y cromatismos. El uso recurrente del intervalo de tritono dentro de cada miembro de frase resulta llamativo, no solo por ser un intervalo estructural importante al interior de las frases, sino porque sirve para conectar cada miembro de frase, aspecto que es notorio en la imagen 20. El cuadrado azul representa los tritonos que están dentro de las frases, y el cuadrado verde representa los tritonos que están conectando cada miembro de frase.

(Imagen 20) **Tritonos**



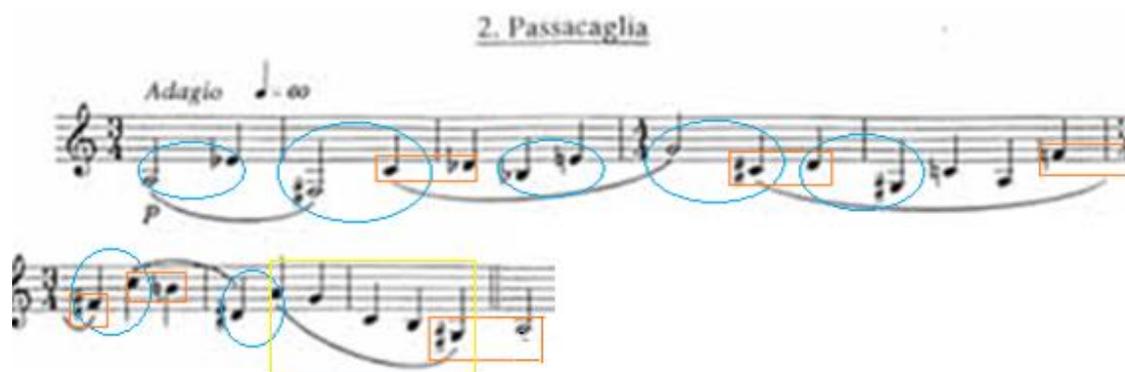
Por otro lado, el uso de acordes disminuidos resulta interesante ya que los mismos son desdibujados por el uso de cromatismos y tritonos. En la imagen 21, el cuadrado rojo representa el acorde de *La disminuido*, el cuadrado verde muestra el acorde que se forma de *Mi disminuido*, y posteriormente, el cuadrado azul marca el acorde de *Do # disminuido*.

(Imagen 21) **Acordes disminuidos**



El movimiento melódico cadencial del último miembro de frase, el cual sumado a los movimientos cromáticos que hay en el tema, hace que la pieza tenga una sonoridad muy tonal (ver imagen 22). Los círculos azules, representan los tritonos, el rectángulo naranja representa los cromatismos o énfasis hacia centros tonales, el rectángulo amarillo representa el gesto cadencial, dirigido hacia la primera nota de la variación.

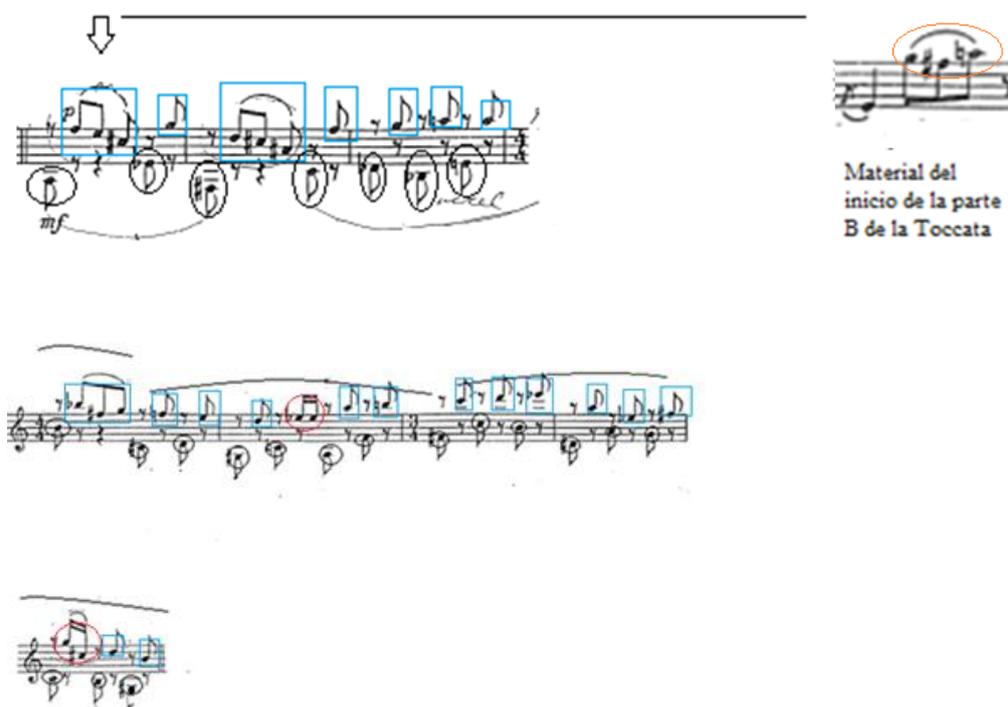
(Imagen 22) Elementos compositivos característicos



Variación 1

En esta variación la Passacaglia se mantiene a manera de bajo ostinato, con un acompañamiento ritmo melódico que va en corcheas y un poco en semicorcheas. Cabe destacar que el movimiento interválico de tres corcheas es extraído de la **parte B** del primer movimiento. El círculo naranja representa el material interválico que se extrae de la **parte B** del primer movimiento, el cual será utilizado algunas veces en el acompañamiento. El cuadrado azul representa el acompañamiento ritmo-melódico en corcheas y el círculo rojo representa la única sección de semicorcheas que aparecen dentro del acompañamiento (ver imagen 23).

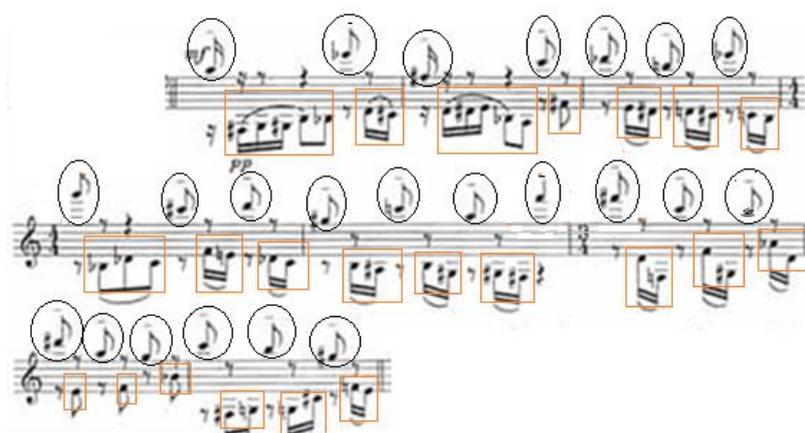
(Imagen 23) Passacaglia como bajo ostinato



Variación 2

En esta variación, (ver imagen 24), el bajo ostinato es transportado 2 octavas arriba, y presenta una disminución rítmica en el acompañamiento del bajo ostinato con relación a la Variación 1, pasando ahora a semicorchea- corchea. Otra Característica se presenta con el uso de los cromatismos, estos tienden a prevalecer en los movimientos melódicos del acompañamiento. En la imagen 24, el color naranja representa el acompañamiento y los círculos negros resaltan la Passacaglia transportada 2 octavas arriba.

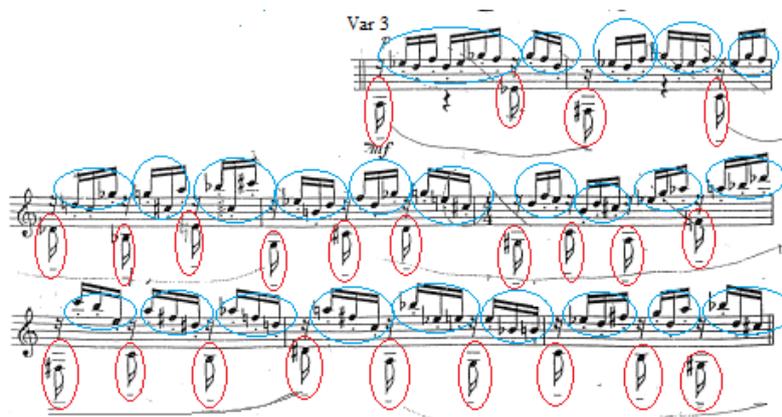
(Imagen 24) **Variación 2**



Variación 3

En esta variación el bajo ostinato se sigue manteniendo ahora dentro de un motoritmo constante de semicorcheas. Por otro lado, en el acompañamiento de la Passacaglia, se sigue utilizando el material de la segunda parte del primer movimiento el cual tiene como movimiento interválico: segunda menor- tercera menor (ver imagen 25).

(Imagen 25) **Variación 3**



Variación 4

Este es el punto donde el compositor realiza una mayor disminución rítmica, pasando de semicorcheas a fusas. Este factor convierte a esta sección en centro de la mayor tensión del todo el movimiento. La Variación 4 posee además, como característica 2 planos, una nota tenida y un plano melódico, generando la impresión de contrapuntos al estilo de las fugas de Bach (ver imagen 26).

(Imagen 26) Características compositivas Variación 4



Secuencias

En la Variación 4 se presenta este nuevo elemento, que como se mencionó anteriormente, evoca las fugas de Bach. En la siguiente imagen se observa que la secuencia no solo transporta medio tono el siguiente grupo de fusas, sino que además, reutiliza nuevamente el material interválico de semitono - tercera menor de la **parte B** de la Toccata. Las líneas negras marcan las secuencias que tienen materiales mencionados anteriormente y la Passacaglia como bajo ostinato está señalada con los círculos naranja (ver imagen 27).

(Imagen 27) Secuencias



Cromatismos y tritonos

Durante el desarrollo de la obra se hace visible la preferencia del compositor por el uso de estos elementos compositivos, que combinados con la disminución rítmica de este movimiento, generan mayor ansiedad rítmica, y tensión. (Ver imagen 28).

(Imagen 28) Variación 4. Cromatismos y semitonos

The image displays eight staves of musical notation for Variation 4. The notation is complex, featuring numerous chromatic and semitone passages. Red ovals highlight specific chromatic lines, while green boxes highlight semitone passages. The score includes dynamic markings such as *mf p*, *mp*, *mf*, *f*, and *mp* ← *mf*. Measure numbers 10 and 16 are indicated. The notation is in a single system, with each staff representing a different voice or instrument.

En la Coda regresa el tema de la Passacaglia, en esta oportunidad transpuesto una octava arriba. Seguidamente, aparece un gesto cadencial, el cual genera la sensación de llegada a una semicadencia de *La menor*.

(Imagen 29). Coda

The image shows the Coda section of the piece. It consists of two staves. The first staff ends with a dynamic marking of *mp* ← *mf*. The second staff begins with a dynamic marking of *f* and then transitions to *meno mosso*. The final part of the second staff is circled in green, showing a cadential gesture with dynamic markings of *mp*, *p*, and *pp*. The text "Sensación cadencial" is written to the right of the circled section.

Tercer Movimiento Rondo

“...”El rondo es una estructura que consiste en una serie de secciones, la primera de las cuales (la principal sección o refrán) recurre normalmente en la tonalidad inicial, entre secciones, (episodios) antes de regresar finalmente y concluir. “...” Traducido de grove music online

Esta pieza presenta una estructura formal de **(RIT-A-RIT-B-RIT-C-RIT-D y coda)**. (Ver imagen 30).

(Imagen 30) Estructura formal 3ra Pieza

The image displays a musical score for a piece titled "3. Rondó". The score is written in treble clef and includes several sections and markings:

- Allegro moderato**: The tempo marking for the first section.
- Ritornello**: A section marked with a blue oval, starting with a *mf* dynamic.
- (A) a piacere**: A section marked with a red box, starting with a *f* dynamic.
- (B) a piacere**: A section marked with a blue box, starting with a *p* dynamic.
- (C) Presto**: A section marked with a green box, starting with a *f* dynamic and including trills.
- (D)**: A section marked with a red box, starting with a *p* dynamic and including a *gliss. gradual* marking.
- Coda: tempo primo**: The final section, starting with a *f* dynamic and including a *lunga* marking.

Rehearsal marks and repeat signs are present throughout the score, including "D.C. al Ritornello y (B)", "D.C. al Ritornello y (C)", and "D.C. al Ritornello y (D)".

Un aspecto importante del estilo de composición empleado por Atehortúa para la última pieza, es el uso de elementos de las dos primeras como principal material para la construcción y desarrollo de esta. Elementos como: los tritonos, los cromatismos, los pedales, reaparecen para darle unidad y coherencia a la obra, reafirmando la capacidad creadora del autor y la planeación estructural de su composición.

Materiales utilizados en toda la pieza

Episodio 1:

-Tritonos

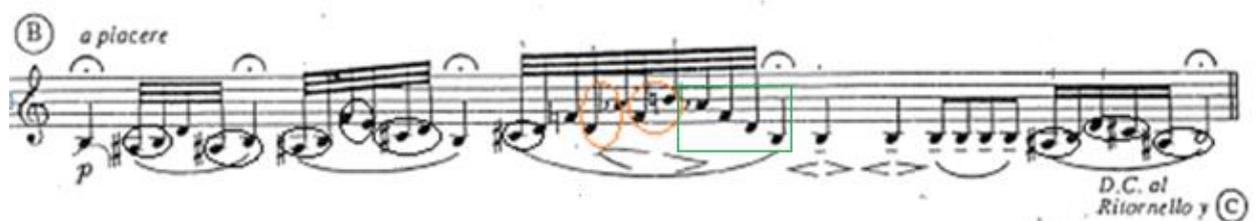
(Imagen 31) Tritonos



Episodio 2:

Atehortúa vuelve a hacer uso de la técnica por adición, como en el primer movimiento, en donde el uso de cromatismos y tritonos es considerable. Del mismo modo, mantiene la sonoridad de si disminuido, reiterando una vez más la importancia del acorde disminuido dentro de los elementos estructurales de la obra.

(Imagen 32) Elementos compositivos Episodio 2.



Episodio 3:

En este episodio regresan los pedales, tal y como fueron empleados en el primer movimiento. Las semicorcheas que son un ritmo inestable, se detienen en una blanca, la cual le da estabilidad rítmica a la melodía, para luego repetir el mismo patrón rítmico semicorcheas –blanca. Los tritonos y los cromatismos siguen siendo muy comunes (ver imagen 33).

(Imagen 33) **Elementos compositivos Episodio 3.**

El **rectángulo rojo** marca la sección de los pedales, los **círculos verdes** son los movimientos cromáticos, y los tritonos están marcados con **naranja**.

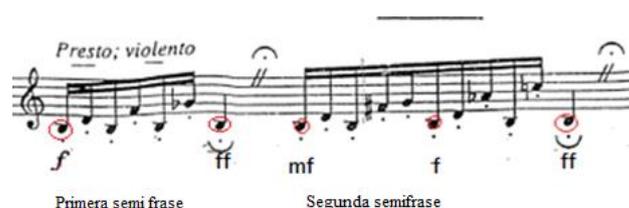


6.1 ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LAS TRES PIEZAS PARA CLARINETE SOLO DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA.

TOCCATA

En el comienzo de la pieza, siguiendo la indicación de carácter *Violento* deseada por el compositor, la primera semifrase de la **Sección 1**, debe empezar con potencia sonora, claridad y definición en el staccato, presentando rotundamente la atmósfera sonora deseada para esta primera pieza. Este ambiente logrado, debe estar acompañado de una buena velocidad y luminosidad en el staccato, el cual será un elemento recurrente y característico de la Tocatta. La **Sección 1** comprende frases que están separadas por fermatas, en las cuales el silencio aumenta la tensión de la pieza. La segunda semifrase inicia un poco más lento que la primera, con un *acelerando* y *crescendo* hacia el final, conservando siempre el apoyo en las nota *Si grave*, con una dinámica ascendente (*mf*, después *f* y por último *ff*) (ver imagen 34).

(Imagen 34) **Inicio de la Tocatta**



La segunda frase de la **Sección 1**, se puede pensar en tres secciones contrastantes en velocidad y dinámica. La decisión de abordar esta segunda parte en secciones, está motivada por el resultado interpretativo, la comprensión sonora y estructural que el clarinetista logra por medio de esta medida, buscando siempre que la pieza suene llena de diferentes momentos, con flexibilidad y no como un ejercicio técnico y mecánico. Las secciones surgen apoyadas en las diferentes dificultades técnicas presentes y en la intención de aumentar o disminuir las tensiones.

(Imagen 35) **Toccata, división por secciones.**



En la imagen 35 se observa que la primera sección que está marcada con color negro, es la sección que contiene mayor cantidad de elementos generadores de tensión como los tritonos y semitonos. El pasaje no presenta mayores dificultades técnicas para el intérprete, así que puede ser tocado con buena velocidad y con dirección hasta el *La b* de la segunda sección. La sección presentada con la línea azul, resta intencionalmente un poco de velocidad en la interpretación por las dificultades técnicas, es decir, por la dificultad de combinaciones en el movimiento de los dedos, especialmente en la región comprendida entre los *fa naturales*, para luego recuperar velocidad por medio de un pequeño acelerando que conduzca hacia la última sección marcada con línea verde nuevamente en una buena velocidad.

La imagen 36 expone la primera frase de la **Sección 2**, en donde aparecen los pedales con una nota tenida y una línea melódica. Al momento de interpretar esta sección, se recomienda realizar un apoyo en la voz superior para destacar la melodía y enfatizar mejor el clímax de la frase, para esto, se debe mantener el pedal en un volumen piano y las notas cambiantes con mayor sonoridad y dirección melódica (ver imagen 36).

(Imagen 36)

Círculo azul: melodía que se debe destacar dirigida al pico alto de la frase.

Círculo rojo: nota tenida

The image shows a musical score for a saxophone piece, consisting of four staves of music. The score includes various performance instructions and dynamic markings. A green star symbol is placed above the first staff, with the text "ligero ritardando para destacar el climax de la frase" (slightly ritardando to highlight the climax of the phrase). The first staff starts with a dynamic marking of *f* and includes the instruction "acelerando poco a poco" (accelerando poco a poco). The second staff has a dynamic marking of *mp* and includes the instruction "ritardando en los intervallos grandes" (ritardando en los intervallos grandes). The third staff has dynamic markings of *mf*, *f*, *p*, *f*, and *p*. The fourth staff has dynamic markings of *mf*, *f*, and *mf*, and includes the instruction "ritardando por la dificultad de los intervallos" (ritardando por la dificultad de los intervallos) and "acelerando" (acelerando). Red circles highlight specific notes in the first and third staves, and blue circles highlight specific notes in the first and second staves.

Parte B

En esta parte como se mencionó anteriormente, se debe lograr un cambio en el ambiente sonoro y expresivo con relación a la **parte A**, tal y como lo sugiere el compositor por medio de la indicación de carácter *Andante-Expresivo*. Para lograr este contraste, no solo se baja la velocidad de la interpretación, sino que también se cambia la manera de emitir el aire por medio del instrumento (soplo) con el fin de modificar el color del timbre producido por el instrumento. Las frases ahora en legato y en una dinámica *mp* favorecen el cambio de atmósfera, buscando por medio de la técnica de interpretación del instrumento una sonoridad oscura, con un sonido cálido y delicado, al mismo tiempo que buscando expresividad y conexión en la realización de las ligaduras por medio del suave y controlado movimiento de los dedos. Los movimientos de medio tono presentes en esta sección generan la sensación de llegada o de resolución hacia centros tonales, para lo cual, interpretativamente se propone realizar un énfasis en la conducción del aire hacia estas resoluciones, enfatizando el semitono y relajando la resolución, esto siempre acompañado de un movimiento suave y controlado de los dedos, con el fin de no interrumpir las ligaduras.

(Imagen 37) Parte B.

Las frases resaltadas en verde, como no están tan fraccionadas por los silencios, deben llevarse hacia adelante, para darle más fluidez a la música.

Parte A'

En esta parte se presenta una reexposición de la **A** con algunas modificaciones. En ella se conservan las mismas consideraciones de la **parte A** en la interpretación. El staccato debe ser luminoso, veloz y corto, acompañado de una buena velocidad y un rango dinámico que oscile entre *f*, *mf* y *ff*. Al final de esta **parte A'**, en el cierre, es muy importante realizar grandes contrastes dinámicos y de articulación.

2. PASSACAGLIA

Propuesta interpretativa a partir del análisis interválico

(Imagen 38)

- La **línea negra** representa ya el análisis de las frases en grande.
- La **línea naranja** representa los cromatismos. Al funcionar como intervalos que generan resolución y naturalmente se siente un poco más lento.
- Los **círculos azules** representan los tritones que funcionan como generador de tensión y ansiedad rítmica.
- El color **amarillo** representa una sexta menor ascendente. (Intervalo Expresivo), seguido de cromatismo y luego un tritono.
- El **rectángulo verde** muestra la frase climática de la pieza que también está ubicada en la zona aurea del tema.

Después de haber realizado un análisis interválico y melódico, se propone: Agrupar los dos primeros miembros de frase con el fin de hacer una frase más larga, evitando que suene fragmentada por medio de una buena emisión y control del aire, acompañado de un buen manejo del movimiento de los dedos para no romper las ligaduras. Para hacer una interpretación más personal, se ha tenido en cuenta el rol de tensión que cumple el tritono a lo largo de la obra, haciendo un ligero crescendo en el *tritono* (*Si b - Mí*), para bajar en dinámica en la nota *Sol*, que es el final de la frase.

(Imagen 39) **Passacaglia 1ra Frase.**



En la siguiente frase, se propone realizar un crescendo dirigido hacia la a la *nota Do* que funciona como el pico climático del tema, para luego relajar el sonido en la última nota (*Sol #*) (Ver imagen 40).

(Imagen 40) **Passacaglia Frase 2.**



Variación 1. Interpretativo

El tema se mantiene en corcheas acentuadas como bajo ostinato en las notas graves con dinámica *mf*, contrastando en dinámica y en registro con el complemento que aparece casi dos octavas por encima y en rango dinámico *p*. (Ver imagen 41)

(Imagen 41)



La manera técnica más efectiva para poder lograr este contraste, es realizando un mejor soporte de las notas graves por medio de un mayor apoyo y mantener relajada la presión de la embocadura para que el sonido del registro medio y agudo sea de buena calidad. Estas condiciones permiten mayor control del sonido y de los contrastes dinámicos presentes en la obra.

Variación 2.

La segunda variación donde el bajo ostinato se transpone 2 octavas arriba, las notas agudas por su resonancia y potencia sonora debido a su registro, se decide tocarlas delicadamente, en *mp*, logrando una sonoridad contrastante con las semicorcheas en el registro grave en *pp*, (ver imagen 42).

(Imagen 42) Variación 2



Variación 3

En esta variación se debe realizar un mayor apoyo en las notas del tema de la Pasacaglia, pensando en el acento (>), con el fin de llegar con mayor conexión al siguiente registro. A pesar de tener la indicación de *mf*, se debe tocar casi un *f*. Por otro lado el staccato debe ser corto pensando en la sílaba “Ta”

(Imagen 43)



Variación 4

Esta sección presenta los pedales, interpretativamente se debe enfatizar el apoyo en las notas graves, para destacar la melodía de la Passacaglia, y realizar un control del aire, con buen apoyo y con una emisión que permita mantener las notas que están en movimiento en *p*, al igual que realizar un suave y delicado movimiento de los dedos para no romper las ligaduras y obtener un mayor contraste sonoro entre los pedales y las notas en movimiento.

(Imagen 44) Variación 4. Pedales

En los **círculos rojos**, se marca la dirección que debemos llevar con el aire sobre el plano melódico.

The image shows four staves of musical notation for the 'Pedales' section of Variation 4. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *mf p* and a measure number '4' at the end. The second staff has a dynamic marking of *mp*. The third staff has a dynamic marking of *mf . p*. The fourth staff has a measure number '10' at the end. Red circles are drawn around specific notes in the first three staves, with arrows indicating the direction of the breath. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes held under a slur.

En las secuencias se debe incrementar gradualmente la velocidad de la pieza para que tenga mayor fluidez, dado que estas producen un efecto de generación de energía que obliga a la música ir hacia adelante. Cuando un evento musical se repite más de una vez, este debe hacerse de manera distinta, para que no suene aburrido. Como detalle interesante, en este sistema se encuentra la sección áurea (ver imagen 45).

(Imagen 45) Variación 4. Sección Áurea.

The image shows a musical score for the 'Sección Áurea' of Variation 4. It features a blue star icon to the left of the text: 'Sección Áurea de la variación 5. Secuencias que impulsan naturalmente a llevar la música hacia adelante'. Below the text is a single staff of musical notation in treble clef, showing a sequence of notes with a slur over the final part. The notes are primarily eighth and sixteenth notes.

Si observamos la variación completa, esta tiene 8 sistemas. Entonces para calcular la sección aurea multiplicamos los 8 sistemas por el numero áureo (1,618), el resultado arroja 4,944 el cual aproximamos a 5 respectivamente. Entonces en este sistema podemos ver la zona aurea que está marcada con color amarillo (ver imagen 46).

(Imagen 46)



En la siguiente sección climática, se propone resaltar los picos altos, realizando por medio de portamentos un pequeño énfasis en las notas, deteniendo un poco la velocidad sobre estos (ver imagen 47).

(Imagen 47) Variación 4. Cambios amplios de registro.



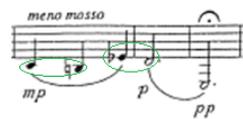
Cuando la Passacaglia se repite otra vez transpuesta una octava arriba, se debe interpretar con las mismas consideraciones de fraseo y de dinámicas que se tenía al principio.

(Imagen 48)



Los tres últimos compases donde está ubicada la coda, se debe hacer un ligero *Ritardando*, para destacar los movimientos de medio tono. Por esa razón, en esos puntos se resalta con un círculo verde.

(Imagen 49)



Tercer Movimiento Rondo

El Ritornello, debe recibir especial atención, concentración y control técnico. Este se repite luego de cada episodio y sirve de conector de toda la 3ra pieza. Su dificultad técnica radica en primera instancia en los cambios a velocidad entre el registro grave y medio del clarinete y en segunda instancia por las digitaciones a emplear. Para un mejor desempeño de esta sección se propone reforzar las notas graves del instrumento con un buen apoyo, liberar de presión la embocadura para los cambios constantes de registro, evitando con esto los “pitos” y permitiendo un mejor direccionamiento de las frases. Seguidamente se propone definir con claridad las posiciones a utilizar, con el fin de realizar una memoria muscular en el movimiento de los dedos.

(Imagen 50)

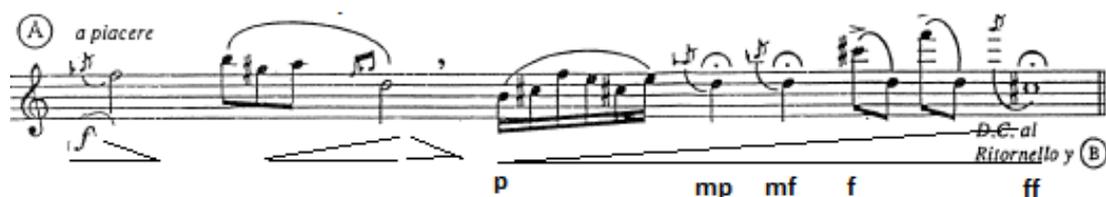


En la imagen 50 se observan las diferentes indicaciones dinámicas propuestas para la interpretación del Ritornello. Estas no pertenecen a las indicaciones originales marcadas por el compositor, son el resultado de interpretar la sección con distintas direcciones melódicas hasta lograr definir este fraseo. En él se dan una prioridad las notas graves, como material cambiante que direcciona la melodía y un especial énfasis de reforzamiento del fraseo a las notas ligadas.

Episodio 1

Con el fin de interpretarlo musicalmente activo, y no dentro de una sola dinámica, se propone para la primera porción del episodio, realizar un *f* en el *Fa* inicial e inmediatamente relajar el sonido hasta el *Si*, para realizar un crescendo gradual con dirección hacia el *Re* (antes de la primera coma). Después de la respiración, se plantea empezar con un sonido muy tranquilo y noble, para que a manera de crescendo poder incrementar la tensión hacia el final, alargando hacia el final hasta llegar al tritono (*Sol-Do #*) (ver imagen 51).

(Imagen 51)



Episodio 2

En esta sección se debe empezar con un sonido muy noble y casi de la nada, para lograr hacer un crescendo gradual, y por otra parte cada miembro de frase se debe llevar más hacia adelante, para generar mayor tensión y expectativa. (Ver imagen 52).

(Imagen 52)



Episodio 3

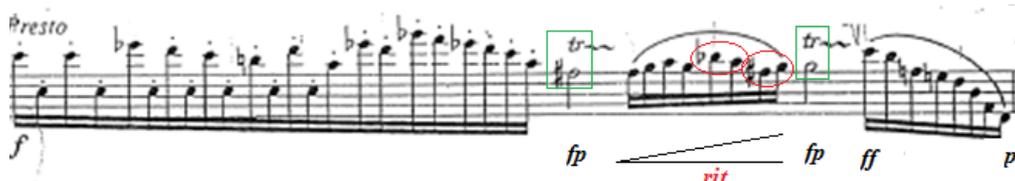
En esta sección, al aparecer los pedales, se debe destacar la línea melódica del plano superior. Y para hacerlo más musical, se puede dividir en 3 velocidades. (Ver imagen 53).

(Imagen 53)



Por otra parte, se propone en la primera blanca con trino hacer un ataque con dinámica *fp*, y cuando empiezan las semicorcheas, las cuales tienen movimientos cromáticos que dan la sensación de freno, hacer un *crescendo* con *ritardando* que vaya dirigido hacia la segunda blanca con trino (Sol). (Ver imagen 54).

(Imagen 54)



Episodio 4

El glisando se debe pensar en abrir la garganta, más específicamente, se debe bajar la laringe, como cuando se bosteza, así se lograra ese efecto en el sonido. A pesar de que hay una escala cromática, no hay necesidad de tocarla completa al momento de hacer el glisando. (Ver imagen 55).

(Imagen 55)

The image displays a musical score for 'Episodio 4'. It consists of two staves of music. The top staff begins with a circled 'D' and a 'gliss. gradual' instruction, showing a chromatic scale with a dynamic marking of *p* (piano) that gradually increases to *mf* (mezzo-forte) and then *f* (forte). This is followed by a 'Coda; tempo primo' section with a dynamic marking of *f*. The bottom staff continues the musical material, featuring a 'lunga' (long) note with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a final *pp* (pianissimo) marking.

7. CONCLUSIONES

Para el abordaje de una obra existen parámetros que se deben respetar, tales como: la indicación de tiempo, dinámicas y carácter, con el fin de que los sentimientos e ideas plasmadas por el compositor se reflejen en ella. Cada intérprete está sujeto a la cultura en la que vive, y tiene sus propios juicios con respecto a la interpretación de una obra y su tipo de personalidad influirá de manera determinante dentro de la interpretación, haciendo que una pieza suene distinta y tome diferencias significativas de carácter y de tiempo dependiendo del intérprete.

Las buenas versiones de diferentes artistas deben ser tomadas como referencia para tener bases sólidas dentro del abordaje musical de una pieza, además de complementar estas audiciones con información suficiente sobre el compositor (donde estudió, cuáles fueron sus técnicas compositivas, que tipo de música solía escribir, cuáles fueron sus influencias musicales, entre otras). Como paso siguiente, antes de abordar el montaje de una obra musical, resulta indispensable realizar un análisis profundo de la partitura donde se debe estudiar su estructura formal, la dirección armónica y melódica de las frases y ubicar las diferentes zonas áureas.

Al realizar un balance de las interpretaciones personales realizadas de las *Tres Piezas Para Clarinete Solo de Blas Atehortúa*, se pudo constatar que la interpretación de la obra, sin haber hecho un análisis melódico de la pieza, resulta llena de inconsistencias musicales y falta de claridad en el mensaje a presentar. Luego del análisis, se puede constatar que la obra debe presentar un discurso de tensión y relajación, argumentado por los componentes compositivos y estructurales de la obra. Finalmente y gracias a este minucioso trabajo de investigación y análisis, un mejor entendimiento y conocimiento de la obra garantizarán una interpretación y puesta artística de la obra en escena de mayor calidad, claridad y comunicación entre el intérprete y el público.

8. BIBLIOGRAFÍA

Fuente primaria

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

Fuente secundaria

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

Candamil, Juan. 2010, “Tres piezas para Clarinete Solo de Blas Emilio Atehortúa” Trabajo de maestría. Universidad Simón Bolívar.

Cochrane, Lalage. "toccata." *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed May 14, 2014,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6811>

Wilson, Christopher. "Passacaglia." *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed May 14, 2014,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5014>.

Malcolm S. Cole. "Rondo." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed May 14, 2014,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23787>.

Fuentes electrónicas:

“El Instituto Di Tella”, en: <http://html.rincondelvago.com/instituto-di-tella.html> (consultado abril de 2014)

“Compositores Colombianos”, en: http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0003_3.html (consultado abril 2014).

Camacho, Nacho. 2012 “Blas Emilio Atehortúa: Su estilo de composición”. Universidad Nacional sede Bogotá <https://www.youtube.com/watch?v=YcA0IKLs7K4> Consultado en febrero de 2014.