

“Dos piezas para guitarra en el espíritu popular colombiano” de Blas Emilio Atehortúa.

Descripción Interpretativa con apuntes del compositor

Jhonathan Mauricio Ortiz Niño

Universidad EAFIT – Maestría en Música

Resumen

Este artículo pretende divulgar y analizar las “Dos piezas para guitarra en el espíritu popular colombiano” como parte del repertorio para guitarra de Blas Emilio Atehortúa. Para ello, el artículo comenzará con una descripción de la vida y obra del compositor y una breve descripción de los ritmos presentados en la pieza abordada. Seguido, para lograr una interpretación adecuada de la obra, se darán una serie de comentarios y pautas sugeridas por el compositor de la obra y por el intérprete y autor del artículo presente.

Palabras claves

Guitarra clásica, bambuco, pasillo, Blas Emilio Atehortúa, guitarra colombiana.

Abstract

The aim of this article is to show and analyze “Dos piezas para guitarra en el espíritu popular colombiano” as a part of the repertoire for guitar by Blas Emilio Atehortúa. In order to achieve it, this article starts with a description of the life and work of the composer and a brief description of the rhythms included in his piece. Moreover, to get a proper understanding of the work, a series of comments and suggestions by the composer and the interpreter of this article are given.

Keywords

Clasic guitar, bambuco, pasillo, Blas Emilio Atehortúa, colombian guitar.

1. Introducción

Blas Emilio Atehortúa goza de ser uno de los compositores colombianos más reconocidos y destacados debido a la calidad de sus obras para orquesta, música de cámara e instrumentos solistas. Durante la última década, se ha venido indagando la música y la habilidad compositiva de Blas Emilio Atehortúa. Actualmente su obra es tan extensa, que los estudios de interpretación de algunas de sus obras para guitarra solista han dejado un vacío en obras significativas como las “Dos piezas para guitarra en el espíritu popular colombiano” para guitarra sola. La necesidad e importancia de analizar esta pieza de Atehortúa está en que es su única obra para guitarra sola escrita en ritmos colombianos (pasillo y bambuco) y para un instrumento típico de la música tradicional colombiana.

En el presente artículo se identificarán los conceptos a tener en cuenta y las características principales de la obra para proponer un modelo de ejecución. Se tendrán en cuenta la vida y la obra del compositor y la descripción y origen de los ritmos presentes en la obra. Continuo se abordarán dos franjas que contienen comentarios, apuntes y sugerencias del compositor y del interprete-autor del mismo artículo.

2. Antecedentes

Blas Emilio Atehortúa nace el 22 de octubre de 1943 en Santa Elena (Antioquia). Inicia su formación académica en Colombia en el Conservatorio del Instituto de Bellas Artes de Medellín

y en el Conservatorio Nacional de Bogotá¹. Posteriormente se traslada para Argentina e ingresa al Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella. Estando en el Instituto, Atehortúa se nutre de grandes músicos y compositores como los maestros Alberto Ginastera, Aaron Copland, Luigi Dallapiccola, Maurice Le Roux y Ricardo Malipiero, entre otros grandes músicos.

Blas Emilio reconoce que su obra está influenciada por la de Ginastera quien lo encaminó por las tendencias vanguardistas y ritmos latinoamericanos. No obstante, también tuvo influencia de Dallapiccola para la música electro-acústica y de Copland para la música norteamericana (Friedmann, 1997).

Las primeras investigaciones formales acerca de Blas Emilio Atehortúa han tenido dos objetivos principales: el análisis de sus obras y su formación académica e influencias. Dentro de las primeras investigaciones encontramos el análisis de obras como las “Cuatro piezas características para corno” Op. 233 (Restrepo, 2015), las “Tres piezas montaÑeras pa’ clarinete solo” (Camargo, 2018), y la “Música d’orchestra per Bela Bartok” Op. 135 (Erazo, 2018). Por otra parte, algunas de las investigaciones guiadas al registro de su formación e influencias son: “El siglo veinte y la música contemporánea. La proyección de la música colombiana: Blas Emilio Atehortúa” de Susana Friedmann (1997) y “Blas Emilio Atehortúa: Alusión a lo posible” de Nelly Valbuena (1997).

Referente a la obra que concierne el artículo presente, se encuentra que en el año 2005 el guitarrista Julián Cardona sustentó su grado en la Universidad de Antioquia con la monografía “En el espíritu popular colombiano, propuesta interpretativa de la música colombiana escrita

¹ Hoy en día este conservatorio es el Departamento de Música de la Universidad Nacional.

para guitarra” donde hace un análisis de melodía y acompañamiento de diversas obras incluyendo las “Dos piezas para guitarra” de Atehortúa. Sin embargo, dicha monografía no discute a profundidad una interpretación adecuada de la obra ni tiene comentarios del compositor.

Además de la monografía de Cardona existen registros sonoros y transcripciones: el guitarrista colombiano Héctor Gonzales², en su disco “Antología de la guitarra colombiana” (segundo CD) incluyó las dos piezas para guitarra resaltando que están escritas en ritmo de pasillo y bambuco. Otro antecedente se encuentra con el intérprete Andrés Villamil³ quien transcribió a digital el manuscrito y posteriormente lo grabó e incluyó en su disco “Crisol”.

3. Descripción y origen de los ritmos pasillo y bambuco

3.1. Pasillo

El pasillo colombiano nace en el siglo XIX y es uno de los aires folclóricos más representativo de la región andina. Para finales del siglo XIX e inicios del XX este aire era tan sobresaliente que los compositores centraron su repertorio en él y allí nacieron obras famosas como el Chaflan, Patasdilo, Satanás y La gata golosa.

Hacia el año 1800, la sociedad burguesa evitaba las danzas populares como el torbellino y el bambuco ya que eran consideradas músicas de la plebe, esto causó que los burgueses acogieran el vals europeo que con el tiempo cambiaría rítmicamente volviéndose más acelerado y posteriormente tomando influencias del bambuco (Abadía, 1977).

Dos estilos de pasillo se consolidaron, el vocal y el instrumental. El pasillo lento vocal está influenciado mayormente por las melodías del bambuco, con su formato típico de dos voces y

² Compositor y guitarrista colombiano. Intérprete de la guitarra e instrumentos antiguos.

³ Guitarrista clásico, compositor y docente colombiano.

acompañamiento de piano solo o tiple con guitarra, y se caracteriza por sus cantos de amor, luto y evocación. En cambio, el pasillo fiestero instrumental se interpreta en las fiestas populares para ser bailado y es interpretado por tríos típicos, retretas y bandas.

3.2. Bambuco

El bambuco es la danza más representativa de Colombia por estar presente en trece departamentos. Existen dos grandes clasificaciones de bambucos: los de interpretación instrumental y los de interpretación vocal con acompañamiento. El bambuco vocal nació de los trovadores que lo acompañaban con el tiple. Con el tiempo se popularizó y empezó a sonar en serenatas y tertulias. Su forma más tradicional de interpretación son dos voces acompañadas de tiple solo o tiple con guitarra. En el bambuco tradicional instrumental se destacan las bandas y las estudiantinas: las bandas, conformadas por instrumentos de viento, tocaban en lugares abiertos como parques donde también había bailarines; las estudiantinas todavía suelen tocar en salones cerrados y están conformadas por guitarras, triples, bandolas y percusión (Abadía, 1977).

4. Metodología del análisis interpretativo

La siguiente sesión del artículo, que concierne los comentarios y sugerencias del compositor, se ha elaborado según la entrevista realizada a Blas Emilio Atehortúa el día 2 de marzo de 2019 en el domicilio del entrevistado. Seguidamente se encontrarán las sugerencias y notas a tener en cuenta hechas por el autor del artículo.

4.1. Comentarios del compositor

Hablando del contexto histórico y social de las dos piezas para guitarra, Atehortúa cuenta que fue escrita en Madrid (España) en el año 1968 y que fue dedicada a Daniel Baquero Jr., quien en ese tiempo era un joven guitarrista colombiano que el compositor había conocido por ser el hijo de un amigo. La obra fue concebida como pasillo y bambuco porque así fue el encargo y porque Atehortúa pensó que los guitarristas colombianos que vivían en Colombia y los que vivían en Madrid necesitaban más repertorio que los identificara con sus raíces. Al hablar sobre el título de la obra “en el espíritu popular colombiano” y su posible relación con la época de violencia y el carácter melancólico de la canción pasillo, el compositor afirma que este contexto de Colombia no tuvo nada que ver con la obra y que él solo la escribió a gusto personal sin ningún tipo de influencia, pero que sí existen obras como el “Requiem del silencio” op. 143 que fueron inspiradas por el conflicto armado en Colombia.

El compositor describe las “Dos piezas” como neoclásicas y dice que “la obra es nacionalista y sincretista, no es popular, sino que utiliza elementos populares” explicando que el sincretismo es utilizar de manera erudita los aires o características de las músicas populares y tradicionales del pueblo (como lo es el pasillo y bambuco para Colombia), y pone como ejemplos cercanos a él a Villa-Lobos, Aaron Copland y Ginastera su maestro. Al final Atehortúa concluye que su pieza “es un bambuco sin ser bambuco y es un aire de pasillo sin ser pasillo, utilizo elementos de ambos”.

Como dato particular, a pesar que Atehortúa no sabe interpretar la guitarra (instrumento que dice le hubiera gustado aprender ya que es de sus favoritos) todas sus composiciones con guitarra han sido posibles de interpretar técnicamente. También reveló durante la entrevista que actualmente

está por estrenarse un concierto para guitarra y orquesta y que está por terminar un concierto para dos guitarras y orquesta.

4.2. Sugerencias del compositor para los intérpretes e interesados en la obra.

Inicialmente en la canción pasillo el compositor sugiere no darle tanta importancia al tiempo escrito en la partitura ya que lo pone solo como guía. Él quiere que el intérprete vague (usando rubato) con la melodía sin perder la dirección de la música. También explica que la melodía es libre y tiende a ser una pregunta y respuesta de dos voces que poseen cierta libertad rítmica y que en lo posible deben resaltarse por igual. La dinámica de dialogo de dos voces tiende a ser al mismo tiempo un tire y afloje que representan dos personalidades o individuos preguntando y respondiendo. Esto se presenta de una manera más evidente en los primeros compases de la canción pasillo (Fig. 1).

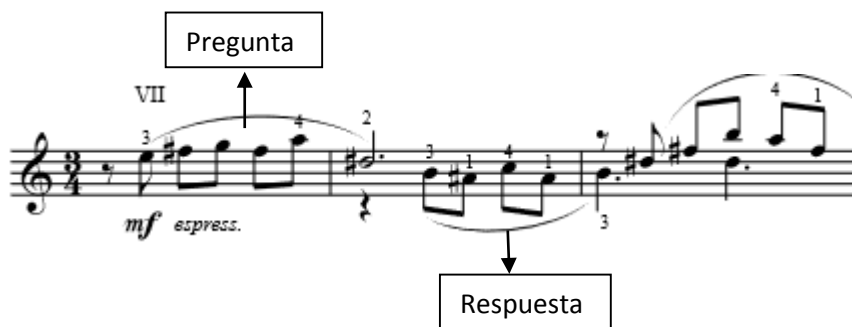


Fig. 1. Diálogo entre voces.

Respecto al bambuco, Atehortúa afirma que la melodía inicial es una constante que quiso dar para que sonara como los bambucos populares de aquella época, cantados o instrumentales.

Insiste que para la interpretación se siga usando el rubato, pero esta vez un poco más moderado y empleándolo principalmente en el inicio de todas las frases y re-exposiciones donde no hay

acompañamiento sino solo la melodía, esto con el fin de dar una sensación como de ímpetu: “Un rubato como empujando, en especial en la última parte del bambuco, en la parte aguda”.

4.3. Sugerencias y comentarios del autor del artículo

Al abordar las “Dos piezas para guitarra en el espíritu popular colombiano” es preciso tener claro que está escrita para ser interpretada a modo de una sola pieza, es decir: aunque son dos ritmos distintos y el título sugiere “dos piezas”, la obra fue escrita para tocarse siempre de manera continua y no por movimientos o secciones. Esto se evince del hecho que en la obra la enumeración de compases es de inicio a fin (desde que comienza el pasillo hasta acabar con el bambuco) y no reinicia al comenzar el segundo ritmo. También es oportuno resaltar que entre los compases 41 y 43 (ver Fig. 2), el compositor termina la canción pasillo con cadencia, *ritardando* y un compás en silencio indicando ‘Atacca [*sic*] Subito’. Atehortúa no coloca fin de barra, sino que comienza un nuevo sistema con indicación de Allegro para el nuevo tema y entre el nuevo sistema y el anterior menciona el cambio de ritmo a bambuco.

The image displays two staves of musical notation. The first staff, starting at measure 40, is in 7/8 time and features a melodic line with fingerings (2, 3, 1, 4, 3) and a *rit.* marking. It concludes with a cadence and the instruction 'Atacca Subito'. Below this staff is the label '2.BAMBUCO'. The second staff, starting at measure 44, is in 8/8 time and begins with the tempo marking 'Allegro II' and a forte dynamic 'f'. It contains a complex rhythmic pattern with various fingerings and a 7-measure rest.

Fig. 2. Fragmento donde acaba la canción pasillo y comienza el bambuco.

4.3.1 Canción pasillo

Al interpretar la “Canción pasillo”, nos encontramos con una sección de carácter melancólico y nostálgico donde el compositor nos muestra de inmediato el motivo melódico. La canción va muy de la mano con las indicaciones de tiempo y articulación dadas al inicio de la obra (“Andantino, quasi Allegro; molto rubato”), las cuales nos posibilitan flexibilizar la melodía para reforzar el carácter melancólico que acabamos de mencionar. De manera interpretativa sugiero que el primer motivo presentado se toque apoyado y en la séptima posición de la guitarra para que la melodía superior siempre suene con el mismo color e intensidad, y así mismo, que la melodía que responde sea tocada solo con el pulgar para que se sienta distinto el color sonoro y se escuche como una pequeña pregunta y respuesta en el canto.

Siguiendo en el curso del pasillo, entre los compases veintitrés y veintinueve, Atehortúa emplea una serie de arpeggios con agrupaciones de cuatro semicorcheas y con un portato en la primera de cada grupo. Esta primera semicorchea se debe apoyar pero no debe tocarse con tanta intensidad sonora ya que en la misma agrupación de cuatro corcheas la segunda y la cuarta corcheas son una voz interna. A manera más concreta, en la Fig. 3 se visualizan estas agrupaciones con sus respectivas funciones.

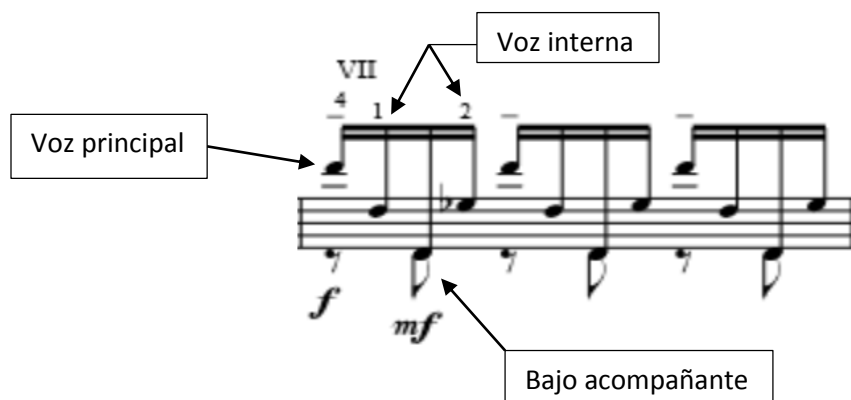


Fig. 3. Descripción de la función de cada corchea en arpeggios.

Al interpretar estas corcheas se debe tener en cuenta que el bajo debe apagarse simultáneamente al atacar la primera corchea de la siguiente agrupación. Respecto a este mismo pasaje sugiero que a la segunda y cuarta corchea, por ser una melodía o voz interna, se les dé un poco más de realce y duración para facilitar al público la identificación de dicha voz.

Hablando a grandes rasgos sobre la canción pasillo, es esencial comprender y aplicar el fraseo que Atheortúa dibujó sobre la partitura y en especial en el fraseo de pregunta y respuesta, ya que estas frases están pensadas en distintas agrupaciones métricas.

4.3.2. Bambuco

A diferencia de la primera pieza, el bambuco tiene un carácter mucho más típico ya que cuenta con la velocidad de un bambuco instrumental fiestero y su melodía es muy cantábil. Asimismo, en su escritura el ritmo es mucho más evidente ya que el compositor escribe el acompañamiento comenzando con un silencio de corchea y encima de ella la melodía principal (Fig. 4). Todo esto es importante mencionarlo ya que es contrastante con la canción pasillo donde la melodía expresa y sugiere el ritmo, pero el acompañamiento no evidencia el aire tradicional.



Fig. 4. Inicio del bambuco con su característico silencio de corchea a inicio de compás.

En lo que concierne a la interpretación desde el compás 44 hasta el 60, sugiero tocar la melodía apoyando sólo las notas que se dirigen al clímax y respetar a cabalidad los silencios del

acompañamiento para que se sienta más el ritmo tradicional de bambuco y para que la nota superior que esta sobre el silencio (que viene siendo la melodía) pueda tener el protagonismo que merece.

En el bambuco encontramos que Blas Emilio Atehortúa, entre los compases 87 y 108, crea un efecto sonoro de ecos que van y vienen con distintos acordes. Esto lo logra al repetir los compases uno tras otro dejando así la posibilidad al intérprete de que recree dinámicas y colores sonoros en la guitarra (Fig. 5).



Fig. 5. Fragmento donde se repiten compases creando efectos sonoros de ecos.

Sugiero que al interpretarla se tenga en cuenta esta sección a nivel global para no caer en repeticiones dinámicas o sonoras, es decir: si en los primeros compases de repetición se toca dulce con variaciones de intensidad, las siguientes repeticiones de la siguiente frase deberán tener un color sonoro distinto al dulce.

Al finalizar la pieza, antes de la re-exposición del tema inicial, aparecen compases enteros que usan el rasgado⁴. Estos rasgueos deben tocarse fuerte y con carácter, pero teniendo en cuenta que los rasgados suenan naturalmente muy fuertes y que no debemos permitir que se desborden en sonido ya que la re-exposición debe tener el mismo carácter, intensidad y dinámica del inicio.

⁴ El compositor pone el rasgado evocando el tiple quien normalmente acompaña los bambucos.

5. Conclusiones

Este artículo propone una reflexión sobre el catálogo general de música de Blas Emilio Atehortúa, pues gran parte de sus reconocimientos han sido dirigidos a sus composiciones para grandes formatos y cuartetos de cuerdas, dejando a un lado las piezas de menor formato o envergadura como las “Dos piezas para guitarra”. Además, dada la importancia de la pieza y la dificultad interpretativa mencionada durante el artículo, esta obra se puede catalogar idónea para incluirse en el repertorio de estudio y concierto a nivel de pregrado. Finalmente, por las cualidades descritas de la obra, se aconseja a todo el gremio de guitarristas que se acerquen a estudiar e investigar no solo esta obra, si no toda la colección de piezas para guitarra sola de Blas Emilio Atehortúa.

Referencias Bibliográficas

- Abadia Morales, G. (1977). *Compendio General de Folklore Colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Camargo López, L. M. (2018). *Tres Piezas Montañeras Pa' Clarinete Solo: Análisis Formal con fines interpretativos*. Obtenido de Pontificia Universidad Javeriana. Tesis de Pregrado: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/35476> (último acceso 09/05/2019).
- Cardona Toro, J. A. (2005). *En el espíritu popular colombiano. Propuesta interpretativa de la música colombiana escrita para guitarra*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Cruz González, M. A. (2002). *Folclore, Música y Nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano*. Obtenido de Universidad Central. Nómadas (Col): <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105117951017> (último acceso 09/05/2019).
- Erazo Charry, C. E. (Marzo de Universidad Nacional de Colombia. Tesis de Maestría). *Contextualización y análisis de la obra Musica D'orchestra per Bela Bartok, Op. 135 de Blas Emilio Atehortúa*. Obtenido de 2018: <http://bdigital.unal.edu.co/63373/2/19332515.2018.pdf> (último acceso 09/05/2019).
- Friedmann, S. (1997). *El siglo veinte y la música contemporánea. La proyección de la música colombiana: Blas Emilio Atehortúa*. Obtenido de Revistas UNAL: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/viewFile/46495/47984> (último acceso 09/05/2019).
- González, H. (2 de Marzo de 2016). *Antología de la guitarra colombiana (CD 2)*. Obtenido de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=Unqhv9_NV2g&t=209s (último acceso 09/05/2019).
- Grupo Interdis (14 de Marzo de 2013). *Documental Blas: El Hombre y su Leyenda "Sobre el compositor Colombiano Blas Emilio Atehortúa"*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=fkdBkJV1sw8&t=1422s> (último acceso 09/05/2019).
- Ocampo López, J. (2006). *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Bogotá : Panamericana Editorial.
- Restrepo Guzmán, J. A. (2015). *Análisis Musical con fines interpretativos de la Obra Cuatro piezas características para Corno en Fa Solo Op. 233 No. 1 del Compositor Blas Emilio Atehortúa*. Obtenido de Repositorio Institucional Universidad EAFIT. Tesis de Maestría: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/7712> (último acceso 09/05/2019).
- Valbuena B., N. (07 de Septiembre de 1997). *Blas Emilio Atehortúa: Alusión a lo Posible*. Obtenido de Universidad Central: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118909011> (último acceso 09/05/2019).