

4. *El compositor y su obra: archivo de partituras de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá*

Daniel Santiago Toasura Rodríguez

David Alberto Acuña Porras

Adriana Marien Gutiérrez Torres

La composición musical, junto con su artífice, representan la estrecha relación entre la estética y la cultura, ya que el ejercicio creativo musical se concibe para un público, para ser oída, y de una u otra forma, con dicha obra se construyen identidades y se forma al oyente en el juicio crítico. Las creaciones musicales dan cuenta de las características de sus autores, pues vinculan la subjetividad del compositor en favor del producto estético, buscando impactar la sensibilidad del intérprete y del oyente (público).

El presente capítulo surge de la necesidad de resaltar la importancia de la labor del compositor musical y su directa influencia en la cultura e identidad de los pueblos, así mismo, como producto del proyecto “*El compositor y su obra, a propósito del inventario de partituras que fueron interpretadas por la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá*”, el cual se centró en la caracterización biográfica de los compositores de las obras que hacen parte del catálogo documental de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá, haciendo un énfasis especial en el aporte estético, musical, social y cultural de los compositores cuyas obras están incluidas en dicho archivo, además del análisis de la obra “Impromptu para Banda”, del compositor Blas Emilio Atehortúa, quien también se vincula al catálogo. Este estudio fue desarrollado a la par con la investigación “Partituras e historia. Legado patrimonial de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá”, auspiciada por la Vicerrectoría de Investigación y Extensión de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, bajo el código SGI 2692.

La Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá fue una agrupación profesional representativa del siglo XX, que tuvo su centro de acción en la ciudad de Tunja. Esta agrupación cumplió una labor fundamental en la formación

de públicos y en la generación de unas prácticas culturales alrededor de los conciertos que ofrecía. Termina sus labores, por completo, en 2005, por una decisión administrativa del gobierno regional. De esta forma, desde el señalado año, su inventario de instrumentos y partituras pasan a formar parte del archivo de la Biblioteca Especializada en música de la Escuela de Música de la Gobernación de Boyacá.

A este contexto se circunscribe el proyecto aquí descrito, que inicia labores en agosto de 2019, como un estudio de corte cualitativo de tipo descriptivo, puesto que el objeto de estudio se centraba en describir biográficamente los compositores incluidos en el catálogo de partituras de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá, además de la obra de Blas Emilio Atehortúa, incluida en el mencionado catálogo. El propósito del estudio era exaltar y resignificar el vínculo entre el compositor y su música, y las tendencias e interrelaciones identitarias que se pueden generar. En este sentido, la catalogación biográfica y el análisis musical funcionan como estrategias que coadyuvan en el objetivo de comprender y preservar la memoria histórica y musical del emblemático ensamble boyacense.

El proyecto logró identificar en el archivo documental de partituras perteneciente a la agrupación en mención, un total de 328 compositores y 757 obras. A partir de este hallazgo, y fieles al propósito de resaltar y rescatar la labor del compositor musical y su carácter social, se logró caracterizar un total de 259 compositores, cuyas descripciones están dispuestas en un objeto virtual administrado por el Grupo de Investigación CACAENTA. De esta manera, este texto se centra en tres compositores, quienes por su reconocimiento, trayectoria y aportes a la cultura y al acontecer musical, tanto popular como académico, contribuyeron significativamente en la construcción de la identidad popular y la cultura regional colombiana. A este respecto, es menester reconocer el trabajo de dos mujeres, Maruja Hinestrosa y Esther Forero, que muy a pesar de la sociedad patriarcal (machista) que les correspondió vivir, lograron trascender e influenciar en la cultura de este país suramericano. Así mismo, los investigadores consideraron el trabajo del compositor Blas Emilio Atehortúa, quien, con su extensa obra y desarrollos estéticos, logró constituir una identidad musical desde el latino-americanismo e influenciar a toda una generación de músicos con su perspectiva social y musical del arte. De esta forma, se realiza la descripción y análisis de su obra “*Impromptu para Banda*”, la cual es una de las composiciones que reposa en el archivo documental de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá – BSVB.

En consecuencia, este texto aborda, inicialmente, la importancia de los archivos musicales como fuentes idóneas para el análisis social y cultural del hecho musical, resaltando la labor del compositor en la música y en la sociedad,

y vislumbrando cómo a partir de la obra creada se configuran las identidades de intérpretes, ensambles y públicos. Además, se resaltan los aportes de los compositores mencionados, para finalmente presentar el análisis estructural de la obra *Impromptu para Banda*, como elemento que sin duda enriquece la perspectiva del catálogo de obras de la extinta agrupación musical representativa del departamento de Boyacá.

4.1 El archivo musical como objeto de análisis identitario

Los archivos musicales permiten recrear las subjetividades que se tejen en torno al patrimonio documental e histórico del hecho musical, porque sus carpetas registran las huellas de agrupaciones, compositores, arreglistas e instrumentistas que han dinamizado los entornos culturales y artísticos, desde donde a través de la labor musical, se interrelacionan saberes y experiencias que generan identidad (Del Río, 2019). De esta forma, los archivos musicales son elementos fundamentales de la memoria musical, social y cultural de los pueblos, porque proporcionan información respecto a cómo los actores de la experiencia musical participan activamente en los procesos de generación de identidades, con sus programas de mano, fotografías, anotaciones en las partituras y anécdotas que aportan a estas configuraciones (Del Río, 2019).

Es necesario resaltar que dadas las características que por tradición conserva un archivo musical, la mayor parte del material que allí reposa es de carácter análogo: partituras, documentos impresos, sonoros, audiovisuales y manuscritos, los cuales requieren un tratamiento de preservación particular (Quevedo, 2011). En consecuencia, es necesario que músicos, historiadores, especialistas e investigadores desarrollen acciones efectivas que permitan restaurar y salvaguardar el patrimonio documental musical, lo cual aportará significativamente a los procesos de análisis y comprensión de la música, junto con sus actores como sujetos sociales y culturales, a través de los cuales se tejen identidades y subjetividades.

4.2 El compositor: la labor ineludible de forjar identidades

A lo largo de la historia, el ser humano ha hecho uso del arte y la música para representar sus diferentes realidades y acontecimientos históricos. En este sentido, reconocer la importancia del sujeto que crea una obra de arte resulta fundamental para comprender las dinámicas culturales de un pueblo, no solo por el reconocimiento de su labor artísticas, sino por el entendimiento de las relaciones que se entretienen entre el compositor, el intérprete, el público oyente y los rasgos de identidad en la cultura. Tal entendimiento debe partir de la concepción de una cultura cambiante, cultura que de forma inevitable e

inequívoca se entrelaza con las expresiones artísticas, en este caso musicales. Es así como, Aharonián (2000b) se refiere a la imposibilidad de una nueva sociedad sin una nueva cultura. La cultura de los pueblos, aquella cultura en minúscula, aquella que enmarca las fronteras nacionales y aquella que, en palabras de Béhague (2006), a fuerza de academia y teoría se ha transformado con discursos arrogantes y colonizadores, pretendiendo así generar una identidad de los pueblos desde la desinformación y el desarraigo de las verdaderas tradiciones y saberes propios.

La academia, en muchos casos, ha excluido diversas expresiones populares con discursos y prácticas eurocéntricas que desconocen las riquezas y valores tradicionales propios de las comunidades (Béhague, 2006). Es en este horizonte donde la labor del artista creador, del compositor, cobra sentido, como sujeto social y político, pues es a través del ejercicio creativo que las urdimbres de la identidad ven luz propia. Aharonián (2000b) reconoce la responsabilidad social que asume el compositor en el momento que se comparte el hecho musical entre intérpretes y espectadores, así mismo, es taxativo en manifestar que solo por medio de las ideas propias y desligadas de ese conocimiento que como una mentira eficaz se ha impuesto como único, los pueblos lograrán una verdadera y genuina independencia.

Nuevamente refiriéndose a Béhague (2006), se hace la invitación para reflexionar sobre la ilusión eurocentrista, que por mucho tiempo la academia impuso sobre los compositores y su actividad creadora. La idea del arte por el arte, una excusa para abandonar discursos políticos y culturales, y no hacerse cargo de ellos, para entender el papel del músico solamente desde lo estético. En este sentido, es preciso analizar en los anales de historia lo sometido del papel del creador musical, el cual muchas veces ha actuado o actúa como reproductor de discursos impuestos por la academia, sometido a su yugo; compositores de “músicas populares” reproduciendo modelos propios de músicas europeas, no obstante, no se les puede juzgar por aquello, porque es entonces donde es vital entender cómo la música y los pueblos originarios han transitado y propiciado melifluos caminos de mestizaje, imposibles de desconocer.

Por lo anterior, es pertinente mencionar que, según Rojas (2005), la antropología colombiana, poco se ha ocupado de la música amerindia, entendiéndola como una manifestación cultural relacionada con la conformación de los pueblos, lo cual posiblemente se deba a la insuficiente formación musical dentro de los currículos académicos escolares, a la eximia importancia que los gobernantes le otorgan a estas prácticas artísticas (ocupación del tiempo libre) y a que, como lo ha manifestado la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM), Rama Latinoamericana, en los programas pro-

fesionales de formación de músicos no existe el necesario corpus de estudios sobre músicas propias (Ochoa, 2000, Santamaría, 2007).

A pesar de lo descrito, hay quienes han resistido de forma evidente a dicha despolitización de la labor musical; compositores que se entienden como sujetos sociales y culturales capaces de aportar desde el arte a la sociedad. En este sentido, es importante destacar la labor de los compositores de músicas populares, quienes, además, han sacado de los museos y teatros estas expresiones, porque es importante mencionar que la tradición histórica de la música ha sido contada sobre todo desde la evolución de la música erudita, y es acá donde se encuentra la relación del arte con la sociedad, una sociedad clerical y patriarcal (Viñuela, 2003).

Por otra parte, el papel de la mujer en el acontecer histórico es un vivo ejemplo de la exclusión de algunos sectores sociales, al menos, desde el relato académico musical. En este sentido, Millán y Quintana (2012) relacionan esta exclusión con intereses de orden social y ponen de manifiesto que las nuevas perspectivas de estudio de la música, tales como la musicología de género, han permitido notar los vicios y vacíos que un sistema patriarcal ha logrado implantar, como “verdades”, en el estudio universal de la música.

Los comportamientos e imposibilidades de una sociedad y cultura patriarcal naturalmente han tratado de relegar el papel de la mujer al ámbito doméstico, negándoles muchas veces la posibilidad de participar, de forma activa, en la producción de nuevo conocimiento (Viñuela, 2003). Sin embargo, hay quienes con valentía han resistido a este infortunio y a pesar de los impedimentos ideológicos han contribuido a la construcción de identidad y cultura, usando como medio de rebelión la música, su praxis social y ejercicio creativo, para ejercer este desafío posicionar nuevas maneras de entender y ejercer el papel del artista.

4.3 Metodología

Como se ya se había indicado, esta investigación se desarrolló desde una perspectiva cualitativa de tipo descriptivo, desde donde se pretendió comprender el vínculo entre el compositor y su obra, y cómo esta labor creativa permite el entramado de subjetividades e identidades para llegar a caracterizar culturalmente grupos y comunidades.

En este sentido, se planteó un estudio de caso de corte descriptivo, entendiendo que el objeto de análisis se compone de los compositores y la obra *Impromptu para Banda*, incluidos en el catálogo de partituras del archivo musical de la hoy extinta Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá. Para ello, se procedió a detallar en el extenso catálogo de partituras de la agrupación a los compositores colombianos, en este sentido, del total de 336 compositores que

se relacionan al archivo documental de la Banda, se estableció que 77 de ellos eran de nacionalidad colombiana.

Es así como se procede a determinar quiénes eran las compositoras colombianas incluidas en el archivo. Este proceso arrojó como resultado los nombres de Maruja Hinestrosa y Esthercita Forero, quienes aportaron obras que fueron adaptadas a formato de banda sinfónica. Posteriormente, se detalló al compositor colombiano que dentro del catálogo de la Banda aportó un mayor número de obras escritas para el formato, en este sentido, se detectó a Blas Emilio Atehortúa, con un total de 6 obras, de las cuales se procedió a seleccionar el *Impromptu para Banda* para realizar el análisis formal descriptivo. Para esta selección se tuvieron en cuenta criterios tales como:

- Partituras y score completos de la obra.
- Buen estado de conservación de las partituras, que permitieran su fácil lectura.
- Existencia de grabaciones que facilitaran una referencia auditiva.
- Nulidad de análisis o acercamientos a la obra.

Partiendo de los mencionados aspectos, y con el ánimo de exaltar y resignificar el vínculo entre el compositor y su música, para develar cómo a través de la obra se puede llegar a caracterizar culturalmente grupos y establecer tendencias e interrelaciones identitarias, se realizó una búsqueda documental que permitiera vislumbrar estos aportes de los compositores: Esther Forero, Maruja Hinestrosa y Blas Emilio Atehortúa.

De igual manera, y entendiendo que, de estos tres compositores, la obra de Atehortúa se realiza originalmente para el formato sinfónico, se procede a diseñar una ficha de análisis que permitiera describir y abordar la obra *Impromptu para Banda*. Este instrumento contó con la evaluación y aprobación de pares evaluadores, para su normalización y validez de contenido. La ficha cuenta con cinco ítems para el análisis de la obra: tonalidad, tempo, métrica, forma y formato, en este último se enuncia la instrumentación de la composición.

4.4 La voz de una caminante: Esther Forero (1919-2011)

Esther Forero, con su música y sus letras logró romper los estereotipos sobre la feminidad y su conducta femenina, y a través de la labor compositiva consiguió aplastar los intentos de la sociedad por señalar su moral y sus comportamientos refiriéndose a ella, de forma peyorativa, como “La caminadora”. Forero apropió este título y compuso una canción homónima, la cual acuñó como un grito de libertad (Cura, 2019).

Esthercita, como era conocida, fue una gran precursora de los discursos de género, pues su música siempre estuvo escoltada de un sentido de lucha por la liberación. Como compositora, además, tuvo gran relevancia en la difusión de las músicas populares del caribe colombiano, no en vano el sobrenombre de “La caminadora”. Desde inicios de la década de los cuarenta realizó giras internacionales, que serían recurrentes en su carrera, siendo la década de los cincuenta (1950) en la que más acaparó conciertos fuera del país (Quesada, 2019).



Foto. Esthercita Forero

Fuente: Radio Nacional de Colombia (2019).

Esther Forero representa la materialización del compositor como sujeto social y cultural, porque desde su labor creativa visibiliza las diferentes realidades y tradiciones de Barranquilla. De igual manera, como gestora, recuperó y sembró en la identidad carnavalera el recorrido musical, denominado *La guacherna* (Cura, 2019). De esta forma, su música resonó desde lo más íntimo del pueblo barranquillero, hasta hacer parte de la misma tradición de este pueblo festivo del Atlántico colombiano. Su música es muestra vital de la identidad barranquillera, pues gran cantidad de su obra está dedicada a su ciudad, esa ciudad fiestera y de sol resonante (Quesada, 2019).

Su propósito fue representar la cultura de su ciudad con los sonidos de los instrumentos de la región. Es importante aclarar que el caso de Esther Forero no es un caso particular, ya que a lo largo del territorio nacional hay diferentes compositores y compositoras que han asumido su papel dentro de la construcción de identidad de sus pueblos, y que a través de su labor creativa asumen constantemente esta responsabilidad social y cultural.

4.5 Maruja Hinestrosa: un sonido más allá de las fronteras (1914-2002)

Maruja Hinestrosa, una mujer consciente de que su género suponía una mirada distinta, en ocasiones subestimada como artista por el hecho de ser mujer (Mesa, 2018). Esta artista logró, a través de su labor creativa, romper, a fuerza de los sonidos de su piano, estereotipos que acompañaron la labor compositiva de las mujeres de la primera mitad del siglo XX en Colombia. Aquellos estereotipos que entrelazan la femineidad con una interpretación mansa y dócil del instrumento, como si la agresividad y el ímpetu al componer o interpretar una obra musical fueran característica única posible de la masculinidad. En este sentido, Mesa (2014) relaciona esta característica del lenguaje compositivo de Hinestrosa con su formación musical, procedente de la escuela alemana y establece un vínculo entre esta característica disruptiva de Maruja con lo que en su época Fanny Mendelssohn y Clara Schumann representaron.



Foto. Maruja Hinestrosa. Mesa (2014).

Es importante destacar que la labor compositiva de Maruja Hinestrosa es fiel muestra de una conjugación continua entre las músicas populares y la academia, ya que, a pesar de su formación artística, su obra compositiva incluye músicas populares latinoamericanas (Mesa, 2014). En términos de identidad y cultura nacional, su música ha sido catalogada y acogida como propia dentro del discurso nacional y si se quiere patriótico, pues una de sus obras más reconocidas *El Cafetero*, pieza escrita en ritmo de pasillo, llegó a ser señalada por algunos como un segundo himno o incluso a ser relacionada por tropas militares como canción de guerra, aduciendo un sentido de arraigo nacional al escuchar la resonancia de sus acordes (Mesa, 2018). De igual manera, es importante destacar su obra *Fantasia sobre Aires Colombianos* o *Concierto en Si Menor para Piano y Orquesta*, como muestra de esta relación construida

entre músicas populares y academia, una obra inspirada en músicas populares del territorio colombiano, pero que Hinestrosa estuvo siempre interesada en llevar al formato sinfónico (Mesa, 2020).

Hablar de Maruja Hinestrosa, en términos de representar la identidad nariñense, es apenas lógico, sin embargo, esta apreciación podría quedarse corta, ya que su música puede leerse en clave global. Sus obras representan la colombianidad, incluso la latinoamericanidad (Mesa, 2018). Y es que su música es bastión ejemplar del mestizaje que surge como aurora en el día a día de un mundo cada vez menos dividido por chauvinismos y patriotismos de frontera. Su labor compositiva representó la territorialización de músicas foráneas, y la apropiación de las melodías como un discurso de la idiosincrasia, no solo nariñense sino colombiana y latinoamericana, además, su música es una invitación constante a abandonar los discursos de la autenticidad de la música en términos regionales o nacionales, que terminan por justificar nuevas formas de exclusión (Ochoa, 2002).

Entender la diversidad cultural de Colombia y Latinoamérica a partir de los sonidos de compositores como Maruja Hinestrosa y construir discursos propios de identidad en el marco de la multiculturalidad es hoy un sendero por el que músicos, gestores e investigadores deben transitar con ahínco, un camino que hay que recorrer.

4.6 Blas Emilio Atehortúa: Latinoamérica como proyecto musical (1943-2020)



Blas Emilio Atehortúa Amaya. Valbuena (1997).

Sin duda alguna, el proceso formativo del maestro Atehortúa vinculó diversas perspectivas y estilos musicales, los cuales le permitieron desarrollar

un lenguaje estético amplio y propio, que hunde sus raíces en el sentimiento identitario como Latinoamericano, sin caer en las alusiones nacionalistas o expresiones folclóricas obvias (Duque, 1999). En este sentido, es la figura del compositor- investigador la que enriquece su obra, pues la actividad investigativa que desarrolló el maestro Atehortúa complementaba y enriquecía su labor creativa musical, de tal forma que se puede aducir que ambos papeles hacen parte de su identidad compositiva, desde donde se cuestiona y pretende comprender qué es y qué lo hace ser latinoamericano (Sarmiento, 2010).

Sus obras se caracterizan por una evidente influencia erudita, desde donde explora las múltiples posibilidades sonoras y se enriquecen desde su visión como latinoamericano, marcando una fuerte predilección por el estilo barroco que adaptó y adoptó para crear su sello particular, su estética y estilística. De hecho, el maestro Atehortúa comenta que acogió una comprensión barroca de la cultura latinoamericana luego de asistir a algunas conferencias de Alejo Carpentier, donde "...recalcaba mucho que somos una sociedad barroca; el latinoamericano es una persona que adorna continuamente su lenguaje con las manos, los ojos, los pies..." (Sarmiento, 2010, p. 98).

Las obras de Blas Emilio Atehortúa conjugan diversas corrientes musicales, que pretenden mostrar una proyección de la cultura latinoamericana desde "lo otro", no simplemente con redundancias previsibles de aires nacionales, sino, desde las rítmicas marcadas, las improvisaciones y el valor que da a la tímbrica (Friedmann, 1997). Todo esto, se desarrolla en la corriente que Atehortúa definía como propia y desde donde desarrollaba su labor creativa musical, su estética: el latinoamericanismo, empleando, como recurso permanente, el sincretismo de las diversas tendencias musicales del continente (Atehortúa, 2015).

En cuanto a su sentido armónico en la composición, Atehortúa menciona que en sus obras nunca abandona el tonalismo, pues trabaja con estilos de composición subsecuentes o alejados de la tonalidad funcional y la habitual jerarquía de acordes, pero sencillamente usa diferentes recursos de politonalidad, dodecafonismo y aunque en algunos casos sus líneas melódicas pueden ser casi seriales, no las clasifica como serialistas (Erazo, 2018a). En su obra las formas de armonización se conciben como el producto de la interacción contrapuntística de las voces, es decir, es el movimiento melódico y su contenido interválico el punto de partida para armonizar un fragmento o pasaje (Sarmiento, 2010).

Respecto a la tímbrica, Atehortúa tiene un especial interés por jugar y mezclar los diferentes colores de la orquesta y sus registros a través del método de agrupación: Agudo, medio y grave, sin abusar de todos los recursos orquestales, usando el énfasis rítmico y contrapuntístico propio de su estilo,

para lograr crear atmósferas y texturas diferentes (Erazo, 2018b). El mismo Atehortúa se define como un compositor que realiza su labor creativa pensando en el oyente, en la expectativa que se genera en el público (Erazo, 2018a).

Ahora bien, la forma musical, en la comprensión del maestro Atehortúa, tiene dos interpretaciones principales, por un lado, está la concepción estructural que le aporta al ejercicio compositivo, y por otro lado, el desarrollo de esa noción con alusiones recurrentes a estructuras barrocas o neoclásicas. Es decir, para Atehortúa la forma musical corresponde a la estructura del discurso, la interrelación de los elementos constitutivos de la música, la interrelación del material musical en sí. El maestro Blas Emilio concebía estructuralmente sus obras desde diferentes formas particulares: de sección, por contrapunto, por variación, de transformación, de libre estructura, etc., elementos que le permiten desarrollar un planteamiento desde lo general hacia lo particular, con una integración íntima de las partes (Sarmiento, 2010).

Por su parte, el desarrollo de esa comprensión de la forma se evidenció en un gusto por los antiguos modelos formales, formas eruditas, especialmente barrocas: Divertimento, Toccata, Rapsodia y Scherzo, hacen parte del desarrollo estilístico que siempre mezcló con las sonoridades latinoamericanas que exploraba y defendía. En este sentido, desde un lenguaje contemporáneo, conjuga las diversas características de las formas eruditas con técnicas de composición vanguardistas, para aprovecharlas y recontextualizarlas en un plano musical universal (Erazo, 2018b).

Igualmente, la rítmica juega un papel decisivo en el establecimiento de la estética y estilo del maestro Atehortúa, pues lo define como un sentir inherente a lo latinoamericano, que describe la fuerza, el mestizaje y los procesos culturales del continente. Por ello, usa rítmicas marcadas, con amplio instrumental de percusión y protagonismo en la obra, como elementos compositivos característicos (Sarmiento, 2010).

Es preciso resaltar que, evidentemente Atehortúa usa como recurso frecuente su reinterpretación social y cultural de lo que es Latinoamérica para desarrollar su discurso musical; las tímbricas, variaciones y rítmicas, herencia del proceso de mestizaje, se matizan y recrean en la fuerza de sus obras. Por ello, para comprender la trascendencia e importancia de Blas Emilio Atehortúa, es necesario situar su obra como el resultado de una permanente búsqueda por la identidad cultural latinoamericana, desde una perspectiva contemporánea que vincula aspectos universales con características diferentes, propias e inherentes del continente (Friedmann, 1997), por tanto, el análisis de su obra y su estilo resultan fundamentales como un ejercicio reflexivo que nos permite comprender nuestra colombianidad y latinoamericanismo, desde una perspectiva universal enriquecida.

Su trabajo musical abarca 256 obras completas, además de algunas que quedaron sin terminar o catalogar. No obstante, menos del 10% de su obra ha sido editada o publicada profesionalmente, por tanto, la gran mayoría de sus composiciones están en formato de manuscrito (Gómez, 2020). La mayor parte de su producción musical reposa en el archivo personal que hoy día dirige la Fundación Blas Emilio Atehortúa (en cabeza de su esposa), sin embargo, varias de sus obras se hallan dispersas en los archivos del Patronato de Artes y Ciencias, la Orquesta Filarmónica de Bogotá, la Banda Sinfónica Nacional (Erazo, 2018a) y en el ahora restaurado archivo de partituras de la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá.

Impromptu para Banda: Análisis descriptivo estructural

El análisis musical es una labor ideada y desarrollada inicialmente por músicos, la cual en su génesis aparece con el fin de estudiar y comprender el fenómeno musical, abordando aspectos estructurales y estilísticos; no obstante, posteriormente se han vinculado a esta labor otras disciplinas, saberes e intereses, que enriquecen las perspectivas iniciales, abarcando temas lingüísticos, antropológicos e históricos (Grebe, 1991). Así mismo, se consolida el análisis musical como una herramienta que permite una mejor comprensión de la obra, en este sentido, es una considerable fuente de información musical que aporta elementos de juicio a la hora de tomar decisiones interpretativas.

Desde esta perspectiva, en el estudio descrito en este documento se incluye el análisis descriptivo estructural de la obra, realizado con el fin de aportar a los procesos interpretativos y formativos propios de músicos, musicólogos e investigadores interesados en explorar los diferentes matices compositivos de la música sinfónica en Colombia y sus compositores.

Impromptu para Banda Opus 196, fue compuesta en 1998 para hacer parte de la primera convocatoria de estímulos del Ministerio de Cultura, en la cual se alzó como obra ganadora en la modalidad de composición para banda (Friedmann, 2014). En la obra, Atehortúa enriquece el carácter improvisativo original de la forma *impromptu*, con episodios de espontaneidad controlada. Así mismo, acude a las variaciones métricas y frases rítmicas para definir el estilo de la obra. Fiel a sus características compositivas propias, aplica el método textural de agrupación, en el cual expone la melodía por registros, empezando en agudo, pasando a medio y terminando en grave, haciendo uso de recursos tímbricos que explotan las potencialidades sonoras de la banda, de manera sutil y sin saturar las coloridades, exponiendo de este modo, la estética que lo caracteriza como compositor.

Tabla 1. *Análisis de la obra Impromptu para Banda Opus 196*

Impromptu para Banda - Blas Emilio Atehortúa	
Tonalidad	Usa elementos contrapuntísticos producto de la interacción de las voces y el contenido interválico que propicia el movimiento melódico. Una obra, de por sí, politonal.
Métrica	<p>Explora ritmos amalgamados que dan fuerza e intención a la obra. Expone en diferentes momentos 3 fragmentos de espontaneidad controlada.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 4/4 (compases 1 al 34, 39 al 44, 46 al 67, 76, 100 al 102, 107 al 120, 122 al 133). ▪ 2/4 (compases 36 al 38, 135, 139). ▪ 3/4 (compases 45, 71, 73, 75, 78, 81, 137). ▪ 2/2 (compases 68, 70, 72, 74, 79, 80, 82, 141, 144, 147 al 149, 151 al 154). ▪ 3/2 (compases 69, 77, 134, 138, 140, 142, 143, 145, 146, 150). ▪ 3+2 2+3 / 8 (compases 84 al 99, 103 al 106). ▪ 5/4 (compás 136). ▪ Espontaneidad controlada (compases 35, 83 y 121).
Tempo	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Allegro $\text{♩}=126$ - compás 1 al 34 (34 compases). ▪ $\text{♩}=60$ - compás 36 al 38 (3 compases). ▪ Allegro Moderato $\text{♩}=104$ compás 39 al 52 (14 compases). ▪ Adagio $\text{♩}=58$ <i>tranquilo</i> compás 53 al 67 (15 compases). ▪ Allegretto $\text{♩}=80$ compás 68 al 83 (16 compases). ▪ Allegro Moderato $\text{♩}=96$ compás 84 al 121 (38 compases). ▪ Allegro $\text{♩}=126$ compás 122 al 133 (12 compases). ▪ Meno Mosso (Adagio) $\text{♩}=60$ compás 134 al 149 (16 compases). ▪ Meno Mosso (Largo) $\text{♩}=54$ compás 150 al 154 (5 compases).
Forma	<p>Al ser un <i>Impromptu</i>, respeta la característica de esta forma, la improvisación. Igualmente, desarrolla una forma tripartita, A - B - A.</p> <p>La obra inicia con una melodía de cuatro compases que ejecutan los oboes 1 y 2 con el saxofón alto y el bugle, luego, del compás 5 al 8, es interpretada por los cuernos 1, 2, 3 y 4 y el flicorno alto 1 y 2, por último, del compás 9 al 12, la ejecutan los trombones 1, 2 y 3, junto al flicorno barítono y el eufonio. Continúa con una frase de un compás, pregunta respuesta, inician piccolo, flauta, oboes y clarinetes, y responden saxos alto y tenor, trompetas, bugle y flicornos. Esta sección va del compás 13 al 34.</p> <p>Luego, viene la primera sección de espontaneidad controlada dividida en dos partes, A y B, donde intervienen percusión, cuernos, piccolo, flauta y clarinete. Continúa con un pequeño puente de tres compases para pasar al <i>Allegro Moderato</i>, donde expone la segunda melodía, pregunta respuesta, y la desarrolla del compás 39 al 52. En el compás 53 llega el <i>Adagio</i>, donde el arpa toma la melodía, la cual se va desarrollando en contrapunto con la orquesta. En el compás 68 llega el <i>Allegretto</i>, liderado por los trombones, con acompañamiento y respuesta de las maderas, esta sección cuenta con numerosos cambios de compás.</p> <p>Después del compás 82, aparece una segunda sección de espontaneidad controlada, que se enlaza con el <i>Allegro Moderato</i> en el compás 84, un fragmento muy rítmico liderado por la percusión hasta el compás 107, donde hay un <i>Allegretto</i>, una sección de 15 compases. Finaliza la sección con la tercera intervención con espontaneidad controlada, para luego ir a la reexposición del tema principal, <i>Come Prima</i>, en la cual hay una variación de las frases con cambios de compás, las cuales nos guían al final, el <i>Meno Mosso</i>.</p>

Formato	La obra presenta un formato tradicional de banda sinfónica, conformada organológicamente así:	
	▪ Piccolo	▪ Trompeta 1, 2 y 3
	▪ Flauta 1 y 2	▪ Trombón 1, 2 y 3
	▪ Oboe 1 y 2	▪ Bugle
	▪ Corno Inglés	▪ Fliscorno alto 1 y 2
	▪ Clarinete Piccolo	▪ Fliscorno Barítono
	▪ Clarinete 1, 2 y 3	▪ Eufonio
	▪ Clarinete Bajo	▪ Tuba
	▪ Fagot 1 y 2	▪ Contrabajo
	▪ Contrafagot	▪ Celesta
	▪ Saxofón alto 1 y 2	▪ Arpa
	▪ Saxofón Tenor	▪ Timbal
	▪ Saxofón Barítono	▪ Percusión
	▪ Corno 1, 2, 3 y 4	

4.7 Conclusiones

Es importante resaltar, que la salvaguarda de archivos musicales de ensambles tales como la Banda Sinfónica de Vientos de Boyacá, una agrupación con un importante legado cultural para una comunidad, su catalogación biográfica de compositores y el análisis musical de sus obras, se consolidan como herramientas que coadyuvan en el propósito de comprender procesos identitarios que se generan a través de la interacción musical con la sociedad, de forma que se constituyan en bastiones para preservar la memoria histórica y musical que se guarda en las notas de los músicos y sus vidas. En este sentido, empezar distinguiendo la obra de las y los compositores nacionales que a través de su legado musical han permitido todo un movimiento identitario regional y nacional, resulta fundamental como una apuesta reflexiva que permite a los investigadores de la música y académicos interesados, indagar, conocer y entender la propia colombianidad y latinoamericanismo desde una perspectiva universal enriquecida.

Así mismo, es preciso exaltar y resignificar el papel del compositor dentro de la construcción de identidades nacionales y culturales, pues son ellas y ellos, los generadores de nuevo conocimiento artístico musical, son quienes, por medio de su labor, construyen y representan las dinámicas e idiosincrasias propias de los pueblos; sin embargo, es menester reconocer su labor más allá de una mirada purista respecto de las expresiones regionales o nacionales obvias, porque gracias a la interacción multicultural propiciada por la globalización, la apropiación y mestizaje entre las músicas foráneas y autóctonas toman cada vez más fuerza en la comprensión del discurso cultural identitario.

Referirse a estos tres importantes compositores, cada uno desde su punto cardinal del territorio colombiano es reconocer que la labor artística

se entreteje con las dinámicas sociales de un pueblo, de ahí surge y va y viene nutriendo y nutriéndose de las prácticas diarias de sus gentes. Por otra parte, resultó significativo para los autores de este trabajo conocer la labor de Esthercita Forero y Maruja Hinestrosa, como “mujeres compositoras” que aportaron al abanico sonoro musical de sus territorios. Ni qué decir de Blas Emilio Atehortúa, fue interesante conocer su perspectiva creadora y aprender sobre el legado musical compositivo que aportó, para el enriquecimiento cultural de Colombia.

Este trabajo surge como el ejercicio investigativo de tres jóvenes semilleros de un grupo de investigación, que de la mano de los profesores-investigadores han ido aprendiendo las labores propias del ejercicio y se han ido enamorando de las temáticas y de la riqueza musical e histórica que ha rodeado a la ciudad de Tunja. De igual manera, han asumido el compromiso de continuar con esta labor, como académicos y como ciudadanos que deben proteger y salvaguardar las instituciones, documentos y objetos susceptibles de ser resguardados, como respaldo de la memoria para futuras generaciones.

- Aharonián, C. (2000b). *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Uruguay, Tacuabé. Atehortúa, B. E. (2015, 12 de agosto). *La música sinfónica de Blas Emilio Atehortúa* [Conferencia]. Ciclo de Conferencias Banrepcultural: La obra musical del maestro Blas Emilio Atehortúa, Bogotá. <https://www.youtube.com/watch?v=3AShhHC5f0>
- Béhague, G. (2006). La problemática de la posición socio-política del compositor en la música nueva en Latinoamérica. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 27(1), 47-56. www.jstor.org/stable/4121695
- Cura, D. (2019). *Esther Forero: La Caminadora*. Artimaña Editorial.
- Del Río, B. (2019). Crear para existir: otras historias de vida en los archivos de la cultura popular. *Revista Digital de Musicología*, 10, 1-12. <https://avamus.org/wp-content/uploads/2020/04/QDV-Berta-del-Rio.pdf>
- Duque, E. A. (1999). Blas Emilio Atehortúa. Una obra sólida y oficio de compositor. *Revista Credencial Historia* (120). <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120/blas-emilio-atehortua-una-obra-solida-y-oficio-de-compositor>
- Erazo, C. E. (Director). (2018a, 26 de abril). *Entrevista Blas Emilio Atehortúa* [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ta42MccwBdI&feature=youtu.be>
- Erazo, C. E. (2018b). *Contextualización y análisis de la obra musical d'orchestra per bela bartok, op. 135 de Blas Emilio Atehortúa* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/63184>
- Friedmann, S. (1997). El siglo veinte y la música contemporánea. La proyección de la música colombiana: Blas Emilio Atehortúa. *Revista Ensayos del Instituto*

- de Investigaciones Estéticas* (4), 55-72. <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*. Ministerio de Cultura.
- Gómez, R. D. (2020). *Critical edition and interpretative analysis of música para orquesta de vientos y percusión Op. 152 by Blas Emilio Atehortúa*. [Tesis doctoral, University of Nebraska]. <https://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/134/>
- Grebe, M. E. (1991). Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica. *Revista Musical Chilena* (175), 10-18. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13709>
- Mesa, L. G. (2014). *Maruja Hinestrosa: La identidad nariñense a través de su piano*. Fondo Mixto de Cultura de Nariño.
- Mesa, L. G. (2018). Del Cafetero, de Maruja Hinestrosa, al Hombre Macho de Adán Guevara: Género y transnacionalidad entre Colombia y Costa Rica. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(2), 123-145. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-2.dcdm>
- Mesa, L. G. (2020, 7 de febrero). La fantasía de Maruja Hinestrosa. *Revista Tempo*. <http://revistatempo.co/tempo/la-fantasia-de-maruja-hinestrosa/>
- Millán, C. & Quintana, A. (Eds.). (2012). *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Ochoa, A. M. (2000). El sentido de los Estudios de Músicas Populares en Colombia. En *Asociación internacional para el estudio de la música popular rama latinoamericana*. <http://www.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Ochoa.pdf>.
- Ochoa, A. M. (2002). El desplazamiento de los espacios de la autenticidad: una mirada desde la música. *Trans revista transcultural de música*. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica>
- Quesada, E. (2019). Así fue como Esthercita Forero se convirtió en la novia del Carnaval. *El tiempo*. <https://www.eltiempo.com/colombia/barranquilla/historia-de-esthercita-forero-al-novia-del-carnaval-de-barranquilla-331156>
- Quevedo, J. (2011). El documento musical en Colombia: la develación de una memoria oculta que la cartografía de prácticas musicales en Colombia ha convertido en una estrategia de investigación y conocimiento. *Signo y Pensamiento*, 30(59), 146-154. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/2440>
- Radio Nacional de Colombia. (2019, 28 de febrero). *Esthercita Forero, la gran homenajeadora en el carnaval de Barranquilla*. Radio Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/noticias/actualidad/cultura-esthercita-forero-carnaval-barranquilla-2019>
- Rojas de Perdomo, L. (2005). Antropología de la música la hermenéutica de la música amerindia y sus ancestros asiáticos. *Revista Pensamiento y Cultura*, 8(1), 207-232.
- Santamaría Delgado, C. (2007). La “Nueva música colombiana”: la redefinición de lo nacional en épocas de world music. *El Artista. Revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 4, 6-24.

- Sarmiento, P. (2010). *La Música de Blas Atehortúa: Un estudio teórico, estilístico y estético de su música para Orquesta Sinfónica*. Universidad el Bosque
- Valbuena, N. (1997). Blas Emilio Atehortúa. Alusión a lo posible. *Revista Nómadas* (7), 127- 145. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118909011>
- Viñuela, L. (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Krk ediciones.

