



Universidad Nacional Autónoma de México

- Programa de Maestría y Doctorado en Música -

Facultad de Música  
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología  
Instituto de Investigaciones Antropológicas

**Música para violonchelo en Colombia: 1896 - 2017**

**Propuesta analítico-interpretativa de  
cuatro obras para violonchelo solo**

Tesis para optar al grado de:  
Doctor en Música

Presenta:  
Javier Tonátiuh Arias Flores

Tutor:  
Dr. Gustavo Martín Márquez  
Facultad de Música – UNAM

Ciudad de México, diciembre 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Jurado

Dr. José Luis Navarro Solís,  
presidente.  
Facultad de Música - UNAM

Dra. Roxana Mendoza Guevara,  
secretaria.  
Facultad de Música - UNAM  
vocal.

Dr. José de Jesús Herrera Zamudio,  
vocal.  
Facultad de Música - Universidad  
Veracruzana

Dr. Fernando Gil Araque, vocal.  
Departamento de Música -  
Universidad EAFIT

Mtro. Gustavo Yepes Londoño,  
vocal.  
Departamento de Música -  
Universidad EAFIT

## **Agradecimientos**

Gracias a mi padre Emmanuel Arias y Luna y a mi madre Juana Flores Enríquez, quienes me han inculcado, con su ejemplo, mi amor por la música, por el estudio y por la vida. A mi esposa María Helena Franco Vargas, por inspirarme, por apoyarme y por creer en mí. A mi familia, mis maestros, mis alumnos: pasados y presentes, por incentivar me siempre a buscar en mí una mejor versión.

Agradezco al Dr. Gustavo Martín, mi tutor principal por su guía, sus siempre acertados comentarios y sugerencias. Agradezco a la Dra. Roxana Mendoza, al Dr. José Luis Navarro, al Dr. Jesús Herrera, al Dr. Fernando Gil, al Mtro. Gustavo Yepes, por sus muy valiosas críticas y sugerencias que me ayudaron a dar mayor claridad a mi trabajo doctoral.

Gracias a los compositores Mtra. Natalia Valencia y Mtro. Mario Gómez-Vignes por sus valiosos aportes compartidos conmigo sobre sus respectivas obras: *Solo* y *Preludio y Danza*, los cuales me ayudaron a tener a un mejor entendimiento de éstas y a formular mis propuestas interpretativas planteadas en este documento. Agradezco también al compositor Mtro. Andrés Posada por ayudarme a entender mejor su obra: *Tres tientos* y por dedicármela. A Sebastián Mejía por sus observaciones durante la escritura de este documento. A Daniel Cuéllar por su ayuda con la edición de las partituras aquí presentadas. Mi agradecimiento a la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, por permitirme ser parte de este programa doctoral.



## Tabla de contenido

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
La música para violonchelo en Colombia.....	1
Enfoque metodológico.....	3
Estructura general de los capítulos.....	6
<b>1.    Capítulo 1: El violonchelo en Colombia. Una Revisión general.....</b>	<b>9</b>
1.1 Síntesis histórica del violonchelo en Colombia y sus protagonistas.....	9
1.2 El violonchelo en Colombia a partir de los últimos años del siglo XIX: institucionalización de su enseñanza.....	15
1.3 Desarrollo y transformación de la vida musical en Colombia.....	21
1.4 Violonchelistas destacados en Colombia del siglo XX y XXI.....	35
<b>2    Capítulo 2: Antecedentes de la investigación.....</b>	<b>43</b>
2.1 Trabajos e investigaciones previas sobre el violonchelo en Colombia.....	43
2.2 Las obras de Araoz Fraser, Vassilev y Hurtado Aguirre.....	44
2.3 Otros trabajos sobre el violonchelo en Colombia: monografías, tesis de maestría y tesis... doctorales.....	51
2.4 Publicaciones internacionales que mencionan obras de autores colombianos.....	53
<b>3    Capítulo 3: El repertorio para violonchelo en Colombia.....</b>	<b>55</b>
3.1 La necesidad de una nueva revisión de las obras colombianas para violonchelo.....	55

3.2 Un nuevo listado de obras para violonchelo en el repertorio musical académico.....	
colombiano .....	58
3.3 Listado con base en su instrumentación (violonchelo solo, violonchelo a dúo, múltiples... violonchelos y como instrumento solista) .....	60
3.3.1 Obras para violonchelo solo .....	60
3.3.2 Obras para violonchelo en dúo (violonchelo y piano) .....	63
3.3.3 En dúo (dos violonchelos) .....	68
3.3.4 Dos violonchelos y piano (Trío).....	69
3.3.5 En dúo (violonchelo y contrabajo) .....	69
3.3.6 En dúo (flauta y violonchelo).....	69
3.3.7 En dúo (guitarra y violonchelo) .....	70
3.3.8 En dúo (oboe y violonchelo) .....	70
3.3.9 En dúo (saxofón y violonchelo) .....	70
3.3.10 En dúo (viola y violonchelo) .....	71
3.3.11 En dúo (violín y violonchelo).....	71
3.3.12 Obras para múltiples violonchelos .....	71
3.3.13 Obras para violonchelo como instrumento solista .....	72
3.4 Síntesis descriptiva de características musicales generales en el repertorio en cuestión ..	73
3.4.1 139 obras localizadas para violonchelo solo, violonchelo en dúo, múltiples violonchelos y... como instrumento solista pertenecientes a los años de 1896 y 2017 .....	74
3.4.2 Categorización de las 87 obras para violonchelo en dúo .....	75
3.4.3 Línea de tiempo de las 139 obras para violonchelo escritas en Colombia.....	
entre los años de 1896 y 2017.....	76
3.4.4 Categorización y combinaciones de instrumentación y niveles de dificultad (N1 a N9) de las 139 obras para violonchelo escritas entre 1896 y 2017 .....	77
3.4.5 Obras por instrumentación .....	78

3.4.6 Obras para violonchelo en Colombia por niveles de dificultad técnica N1 a N9 .....	79
3.4.7 Obras para violonchelo en Colombia por niveles generales de dificultad..... en porcentajes (A, B y C).....	81
3.4.8 Sesenta y siete compositores mujeres y hombres de obras para violonchelo en Colombia..... entre los años de 1896 y 2017 .....	82
3.4.9 Obras para violonchelo en Colombia publicadas vs. no publicadas en porcentajes desde..... 1896 hasta 2017.....	83
3.4.10 Lista de obras editadas .....	83
<b>4    Capítulo 4: Las obras colombianas para violonchelo solo.....</b>	<b>85</b>
<b>    y sus antecedentes históricos.....</b>	<b>85</b>
4.1 Elementos para demarcar el estudio de las obras para violonchelo .....	85
4.2 Antecedentes sobre el repertorio para violonchelo solo en el mundo.....	86
4.3 Capacidades técnicas del violonchelo .....	86
4.4 Las obras para violonchelo solo en Colombia .....	89
4.4.1 El corpus de obras para violonchelo solo en Colombia y sus características generales .....	89
<b>5    Capítulo 5: Cuatro obras colombianas para violonchelo solo.....</b>	<b>104</b>
5.1 Consideraciones para la selección de las piezas en la perspectiva de una propuesta..... analítico-interpretativa .....	104
5.2 El reto del intérprete-ejecutante. Fundamentación metodológica.....	105
5.3 Propuestas analítico-interpretativas de cuatro obras para violonchelo solo.....	115
5.4 <i>Sonata</i> para violonchelo solo (1971) de Roberto Pineda Duque .....	116
5.4.1 Visión desde la analítica narratológica. Sugerencias y recomendaciones técnicas e..... interpretativas .....	121

5.5 <i>Preludio y Danza</i> , para violonchelo solo (1972, rev. 1981) de Mario Gómez-Vignes...	140
5.5.1 Visión desde la analítica narratológica. Sugerencias y recomendaciones técnicas e interpretativas .....	144
5.6 <i>Solo</i> (2007) de Natalia Valencia Zuluaga .....	158
5.6.1 Visión desde la analítica narratológica. Sugerencias y recomendaciones interpretativas...	160
5.7 <i>Tres Tientos</i> para violonchelo solo (2017) de Andrés Posada Saldarriaga .....	183
5.7.1 Visión desde la analítica narratológica. Sugerencias y recomendaciones técnicas e interpretativas .....	186
<b>Conclusiones</b> .....	<b>220</b>
Recomendaciones para el futuro investigativo del violonchelo en Colombia .....	224
<b>Fuentes consultadas</b> .....	<b>226</b>
Bibliografía.....	226
Publicaciones en línea.....	231
Partituras.....	233
Entrevistas.....	234
Anexo 1.....	235
Lista de 128 obras localizadas y clasificadas por niveles de dificultad con su instrumentación,..... respectivos nombres, compositores y fechas.....	235
Lista de las 11 obras no localizadas .....	244
Anexo 2.....	246
Lista en orden alfabético de los 67 compositores localizados en esta investigación .....	246
Anexo 3.....	249
<i>Sonata</i> para violonchelo solo (1971). Roberto Pineda Duque (1910-1977).....	249
Anexo 4.....	256

<i>Preludio y Danza</i> para violonchelo solo (1972, rev. 1981). Mario Gómez-Vignes (n.1934).....	256
Anexo 5.....	261
<i>Solo</i> para violonchelo (2007). Natalia Valencia Zuluaga (n. 1976).....	261
Anexo 6.....	264
<i>Tres tientos</i> para violonchelo solo. Homenaje a J. S. Bach (2017). Andrés Posada (n. 1954). ...	264

## Referencias de imágenes y gráficos

Imagen 1. [Fotografía del autor] (Bogotá. 2016). Violonchelo construido con madera y totumo. Colección de instrumentos musicales. Museo del Banco de la República, Bogotá.

Imagen 2. [Fotografía del autor] (Bogotá. 2016). Violonchelo construido por B. Leal en Tunja en 1802. Colección de instrumentos musicales. Museo del Banco de la República, Bogotá.

Imagen 3. [Melitón Rodríguez] (Medellín, 1899). Lira Colombiana. Detalle donde se observa un violonchelista, probablemente Julio Valencia Belmonte. Biblioteca Pública Piloto para América Latina, sede Medellín, Antioquia.

Imagen 4. [Apeda Studios] (Nueva York, 1910). Fotografía de la Lira Antioqueña donde se observa un violonchelo. Publicada por Rico Salazar (2004, p. 110).

Imagen 5. [Fotógrafo desconocido] (Bogotá, 1938). Eugenio Andrade. Publicada por José Andrade (1969, p. 11).

Imagen 6. [Fotógrafo desconocido] (Medellín, s.f.). Orquesta Unión Musical. Publicado por Anónimo (1991, p. 26).

Imagen 7. [Fotógrafo desconocido] (Bogotá, 1938). Fotografía de la Sociedad de Conciertos Sinfónicos del Conservatorio, con su director Guillermo Uribe Holguín. Fundación de Música, Bogotá, Cundinamarca.

Imagen 8. [Fotógrafo desconocido] (Bogotá, 1918). Joseph Konewsky. Fundación de Música, Bogotá, Cundinamarca.

Imagen 9. [Fotógrafo desconocido] (Ibagué. Ca. 1942). César A. Ciociano. Publicada por Galindo (2015, 32).

Imagen 10. [Fotógrafo desconocido] (Medellín, s.f). Alberto Marín. Norella Marín Vieco, Medellín, Antioquia.

Imagen 11. [Fotógrafo desconocido] (Medellín, 1974). Luis Guillermo Cano. Luis Guillermo Cano, Bogotá, Cundinamarca.

Imagen 12. [Fotógrafo desconocido] (Medellín, 2018). H. Trefftz Sr. Helmuth Trefftz Sr. Medellín, Antioquia.

Imagen 13. [Fotógrafo desconocido] (Medellín, 2019). Diego Villa. Diego Villa, Florida, Estados Unidos.

Imagen 14. [Fotógrafo desconocido]. (Bogotá, 1922). Guillermo Araoz Fraser. Familia Araoz, Bogotá, Cundinamarca.

Imagen 15. [Fotógrafo desconocido] (Medellín, 2017). Ludmil Vassilev. Ludmil Vassilev, Medellín, Antioquia.

Imagen 16. [Ludmil Vassilev] (Medellín, 2013). Método con melodías y ritmos colombianos de Ludmil Vassilev. Ludmil Vassilev, Medellín, Antioquia.

Imagen 17. [Fotógrafo desconocido] (Manizales, 2018.) Deiner Hurtado. Deiner Hurtado, Manizales, Caldas.

Gráfica 1: Gráfica de categorización de las obras en porcentajes para violonchelo en Colombia, desde 1896 hasta 2017.

Gráfica 2: Gráfica de categorización de las obras para violonchelo en dúo.

Gráfica 3: Gráfica en porcentajes de línea de tiempo de las obras escritas para violonchelo, entre los años 1896 y 2017 en Colombia.

Gráfica 4: Tabla gráfica de obras por instrumentación y nivel (N1 a N9).

Gráfica 5: Gráfica de obras por instrumentación en porcentajes.

Gráfica 6: Gráfica de obras por niveles (N 1 a N 9) en porcentajes.

Gráfica 7: Gráfica de obras por niveles generales (A, B, C) en porcentajes.

Gráfica 8: Gráfica de obras para violonchelo solo, violonchelo en dúo, múltiples violonchelos y como instrumento solista en Colombia con relación de hombres y mujeres compositores.

Gráfica 9: Gráfica de obras publicadas y no publicadas.

# Introducción

## La música para violonchelo en Colombia

La mayor parte del repertorio para violonchelo escrito en Colombia, desde finales del siglo XIX hasta comienzos del siglo XXI, no ha sido compendiado, sistematizado ni comentado de manera recurrente. Una revisión de los pocos planes de estudio del Sistema Nacional de Educación Musical muestra que apenas se mencionan obras para violonchelo de compositores nacionales. Esta situación podría deberse, en parte, a ciertas limitaciones de acceso a este repertorio, pues pocas se incluyen en las bases de datos relacionadas específicamente con el violonchelo. Además, estas no están identificadas u organizadas con criterios suficientemente explícitos y gran parte tampoco han sido abarcadas con el fin de determinar sus valores técnicos e interés musical. Estos factores afectan directamente su ejecución reiterada posterior a su estreno, grabación e inclusión como parte integral de los programas académicos de formación en la ejecución del instrumento. Esto limita tanto su presencia en el repertorio de violonchelistas colombianos y extranjeros, como su difusión en presentaciones públicas, conciertos y recitales.

Propiciar el acceso a este repertorio facilitaría su estudio sistemático y, a la vez, este permitiría una inclusión más efectiva en el ámbito formativo, posibilitando que las obras sean asignadas a los violonchelistas en formación según su nivel y capacidades individuales. Tras identificar esta situación, el presente trabajo se centra en el análisis, contextualización y difusión de este repertorio, poco explorado en Colombia, a la espera de contribuir al debate nacional sobre la problemática planteada.

En lo que se refiere a la enseñanza del violonchelo en el país, Vassilev (2013) identifica “desórdenes” en todos los niveles de su implementación oficial, lo que dificulta un fomento educativo homogéneo del instrumento. También nota un enorme factor autodidacta en la historia

de su enseñanza, tanto en sus protagonistas como en los métodos característicos de su instrucción en su pasado cercano. Destaca importantes iniciativas de algunos pedagogos del violonchelo en el país, como Alberto Marín, Adolfo Odnoposoff, Fred Hood, Mariana Kononenko, Luis Guillermo Cano y Svetoslav Manolov, quienes, a pesar de sus contribuciones y esfuerzos individuales, no encontraron suficiente apoyo oficial para perpetuar su influencia.

En el presente trabajo ha sido fundamental caracterizar el tratamiento técnico y expresivo del repertorio para violonchelo, en el ámbito de la llamada “música académica o de concierto”, por parte de los compositores nacidos o que se han radicado en Colombia. Esto se hace con el propósito de fundamentar el rescate y la posible documentación para su enseñanza en el país y en el mundo. Para lograr este objetivo, se construyó una síntesis histórica del violonchelo en Colombia y se sistematizó un listado con las obras localizadas durante esta investigación, la cual sigue categorías como: violonchelo solo, violonchelo en dúo, para múltiples violonchelos y como instrumento solista.

Esta investigación responde las siguientes preguntas: ¿qué trabajos e investigaciones se han escrito sobre el violonchelo en Colombia, en el ámbito de la música académica o de concierto?; ¿quiénes son los compositores colombianos que han escrito música para violonchelo solo, violonchelo en dúo, múltiples violonchelos y como instrumento solista?; ¿cuáles son las obras para violonchelo escritas por estos compositores?; ¿qué obras continúan inéditas y cuáles han sido publicadas?; de las obras cuya existencia se conoce, ¿cuáles han sido localizadas en sus partituras físicas y ¿cuáles no?, y ¿cuáles son las características musicales de dichas obras?



## **Enfoque metodológico**

Las preguntas anteriores se abordan de acuerdo con los lineamientos de una investigación de tipo documental, con el propósito de caracterizar aspectos históricos y analíticos del violonchelo en Colombia a partir de hipótesis sugeridas por la literatura previa. Con este objetivo, la descripción y análisis de la información documental e histórica será visualizada a partir de elementos del análisis musical, el comentario crítico de textos musicales y su edición comentada. Para la realización del aparato crítico se empleó el protocolo tipo APA (American Psychology Association) en su última edición. La información recopilada procede de documentos impresos y manuscritos, fotografías y partituras custodiados en centros de documentación estatales y universitarios. Igualmente, se realizaron entrevistas semiestructuradas a los intérpretes y compositores vivos citados a lo largo del trabajo. Cabe mencionar que las fechas de nacimiento y muerte de los personajes mencionados en la investigación se incluyen cuando son conocidas. Cuando las fechas no están documentadas, se omiten.

A pesar de que existen algunos trabajos que tienen como tema el violonchelo, ya sea enfocados en alguna parte de su repertorio o en aspectos en relación con el instrumento mismo, no se han encontrado investigaciones que lo traten histórica e interpretativamente de manera específica y como tema principal. En cambio, se hallaron investigaciones con esas cualidades, pero, enfocadas en otros instrumentos. Por ejemplo, Rodríguez Bernal (2015) investiga el repertorio, los intérpretes y los procesos de formación relacionados con el clarinete bajo en Colombia. De la misma manera, López Muñoz (2014) aplica el mismo enfoque para el corno, Puerta González (1988) para el tiple y Torres (2016) para el piano. En estas dos últimas investigaciones, son asumibles las condiciones que llevaron a la elección de dichos instrumentos: el tiple es el instrumento nacional andino de Colombia y el piano es universalmente más reconocido. Estas condiciones y privilegios han

desfavorecido al violonchelo para ser elegido temática central de una investigación académica, hecho que el presente trabajo pretende cambiar, asumiendo una investigación que lo tome como objeto particular de estudio.

De todo lo anterior se infiere que, si bien hoy se cuenta con trabajos preliminares, estos solo constituyen un primer paso en el largo camino hacia: (1) una más completa recopilación de las obras, (2) su tabulación y sistematización analítica y crítica con valoración musical y recomendaciones interpretativas, (3) su utilización como repertorio estándar en los planes de estudio del violonchelo en Colombia y (4) su interpretación pública en escenarios del país, Latinoamérica y el mundo.

El presente trabajo realizó una búsqueda de obras para el instrumento, con la finalidad de elaborar un inventario del repertorio violonchelístico. Este quehacer de recopilación se realizó con el propósito de entender, de manera amplia, las características, particularidades, géneros, temporalidades y otros tipos de información útil para su clasificación y, además, con la finalidad de contextualizar y difundir este repertorio poco explorado en Colombia y el mundo.

Debido a la escasa información sobre las obras para violonchelo compuestas en Colombia, y por ser este instrumento el eje central del presente trabajo, esta investigación tuvo como parte de sus objetivos: localizar trabajos particulares sobre este instrumento, que ilustraran su presencia a lo largo de la historia musical del país, encontrar las obras escritas para él y realizar un compendio general de las mismas.

El inventario, relacionado detalladamente en el capítulo 3, fue elaborado con base en dos criterios: incluir tanto obras escritas por compositores colombianos o extranjeros residentes en Colombia, como obras para violonchelo solo, violonchelo en dúo, múltiples violonchelos y como instrumento solista.

Las obras halladas comparten condiciones que las unifican:

- Denotan, en conjunto, las formas de la tradición del violonchelo en el país.
- Muy pocas de estas obras forman parte del repertorio estándar del contexto educativo.
- Un muy bajo porcentaje de estas obras se ha publicado.
- En un criterio amplio de búsqueda, las obras comprenden creadores musicales tanto hombres como mujeres.
- Comprenden igualmente creadores nacidos en Colombia, como inmigrantes que se radicaron en Colombia.

La totalidad de las obras encontradas cubre una temporalidad que abarca desde 1896 hasta 2017, año en que se concluyó el acopio de material documental para la investigación. Sin embargo, el proceso de escritura, análisis y verificación de la información hallada hasta 2017 continuó por varios años más, debido a las dificultades particulares de verificación de datos específicos y a la localización y las entrevistas de los actores vivos implicados en esta investigación.

Los extremos temporales de la presente pesquisa, 1896 y 2017, coinciden con dos hitos establecidos por la misma: uno de tipo histórico y otro de tipo práctico. En 1896, se estrenó el *Dúo para dos violoncellos y piano*, del compositor colombiano Santos Cifuentes Rodríguez (Lozano Calderón, 2007), obra que suponemos fue compuesta durante ese mismo período. El segundo hito, de tipo práctico, ocurre en el año de 2017, año de composición de *Tres tientos para violonchelo solo*, del compositor Andrés Posada Saldarriaga (Posada, 2017). Esta obra es la última localizada en relación con el marco de tiempo establecido para el acopio de la documentación.

Finalmente, una vez que se conoció y organizó el repertorio hallado, y con el objetivo de caracterizar el tratamiento técnico y expresivo del instrumento por parte de los compositores en Colombia, se decidió realizar, como parte de este trabajo, un acercamiento analítico en cuatro obras para violonchelo solo, complementándolo con sugerencias de abordajes técnicos e interpretativos

como arcadas, digitaciones, dinámicas y *tempi*. Este quehacer produjo una nueva versión editada de los manuscritos originales de las cuatro obras en cuestión, con el propósito de servir como guía interpretativa a los violonchelistas interesados en abordar este repertorio, y con la intención adicional de enriquecer la comprensión de cada nuevo intérprete-ejecutante sobre las obras problematizadas.

### **Estructura general de los capítulos**

Esta investigación gira alrededor de seis ejes, que distribuyen la totalidad de la información contenida en esta. El capítulo 1 presenta, en relación con la historia del violonchelo en Colombia, una síntesis histórica de sus protagonistas, particularmente ejecutantes, que son visibles en la bibliografía histórica en la denominada Historia de la Música en Colombia (Ospina Romero, 2012).

El capítulo 2 está basado en una revisión de la literatura previa, allí se valoran sus alcances para centrarse luego en describir uno de los antecedentes determinantes de la investigación: la obra *Música para violonchelo en Latinoamérica: Catálogo de obras*, publicado en 2004 por el venezolano Germán Marcano.

En el capítulo 3 se ilustran, resaltan, confrontan y justifican discrepancias entre los resultados de la lista de obras presentada en el trabajo de Marcano en su sección dedicada a Colombia y los establecidos por la presente investigación. Como se mencionó anteriormente, el capítulo concluye con la presentación de una lista de obras para violonchelo solo, violonchelo en dúo, múltiples violonchelos y como instrumento solista, acompañada de sus respectivos balances estadísticos.

En el capítulo 4, se describe y sustenta la elección de treinta y cuatro obras para violonchelo solo que hacen parte del total de ciento treinta y nueve presentadas en la sección inmediatamente anterior. Con excepción de las cuatro obras seleccionadas para las propuestas analítico-

interpretativas, cada una de las relacionadas en este capítulo incluye breves comentarios estilísticos y reseñas biográficas de sus compositores.

El capítulo 5 está dedicado a problematizar, con fines interpretativos, cuatro de las treinta y cuatro obras para violonchelo solo relacionadas en el capítulo anterior. Se explicarán las cualidades particulares de cada una de estas y se presentarán las herramientas metodológicas y conceptuales que permiten luego formular, sobre cada una, una propuesta analítica, interpretativa y de ejecución, que sea de utilidad tanto para intérpretes como para el estudio musicológico. Los acercamientos de análisis que permiten abordar las cuatro obras que son objeto de problematización se relacionan teóricamente con los elementos nombrados por LaRue con la sigla SAMeRC: Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento (LaRue 1998).

Este análisis se presentará al lector mediante herramientas sugeridas por la narratología musical (Almén, 2003). Se describirán los diferentes aspectos y retos ejecutivo-interpretativos de las obras en discusión, cuyo propósito fundamental es el de una constante reflexión y cuestionamiento en la mirada musical y técnica desde el punto de vista de un ejecutante violonchelista. De esta manera, se pretende transmitir una lectura personal de los conceptos musicales sugeridos (SAMeRC) sobre cada obra. El abordaje técnico de las obras de compositores vivos también considera factores indicados por estos.

El sexto aparte de la presente investigación consiste en la presentación de conclusiones que sintetizan los aspectos más relevantes de cada sección. Se mencionan tópicos que podrían delinear el panorama futuro de la investigación sobre el violonchelo en Colombia y se anexa una versión editada de las obras tratadas con sus respectivas sugerencias interpretativas: digitaciones, arcadas, dinámicas, fraseos y *tempi*.

Cabe agregar que este trabajo se nutre de técnicas descriptivas y exploratorias para la recopilación de los objetos de estudio, perfilándose como una investigación de tipo cualitativo

basado en el estudio de documentos impresos y manuscritos (fuentes secundarias), al igual que entrevistas (primarias). El trabajo de revisión documental se realizó en las siguientes instituciones de orden nacional:

- Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.
- Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República de Colombia.
- Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT.
- Biblioteca Alfonso Borrero Cabal S. J. de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.
- Centro de Documentación Musical Valores Regionales de la Universidad de Antioquia.

De igual manera, se realizaron entrevistas semiestructuradas, personales y a distancia, a compositores, intérpretes y violonchelistas que en su momento participaron en instituciones como agrupaciones, orquestas y centros de formación donde el violonchelo fue protagonista.

# **1. Capítulo 1: El violonchelo en Colombia. Una Revisión general.**

## **1.1 Síntesis histórica del violonchelo en Colombia y sus protagonistas**

En relación con la presencia del violonchelo y sus ejecutantes en la historia musical de Colombia, es posible reseñar algunos de los hitos más sobresalientes de la presencia del instrumento en el país. Esta síntesis fue construida a partir de los aportes documentales realizados por los trabajos de Andrés Pardo Tovar (1911-1972), José Ignacio Perdomo Escobar (1917-1980) y académicos actuales de la tradición musicológica de Colombia.

A pesar de la existencia iconográfica del instrumento en los frescos de la Catedral de Saronno en Italia pintados en 1535, no fue sino hasta unos años más tarde, no antes de 1574, cuando el constructor de instrumentos cremonés Andrea Amati (c.1505- c.1578) y sus descendientes estandarizaron su construcción y produjeron, bajo un modelo formalizado, los primeros violonchelos modernos en la historia europea del violonchelo (Stowell, 1999). Al otro lado del océano y concretamente en la actual Colombia, Santa Marta fue fundada en 1525, Cartagena en 1533, Santa Fe de Bogotá en 1538, Santiago de Tunja en 1539. Las demás ciudades principales se establecieron más tarde como centros económicos y culturales, focos de los primeros vestigios de promoción, instrucción y práctica de la actividad musical en el antiguo Nuevo Reino de Granada. Es reconocido el papel que desempeñaron misioneros y demás dignidades eclesiásticas en la institucionalización del arte musical en esta región (Perdomo Escobar, 1980).

El sacerdote sevillano Juan de Castellanos (1522-1606), autor de la crónica *Elegías de varones ilustres de Indias*, es considerado uno de los primeros promotores de la música en Colombia. Fundó en Tunja, a mediados del siglo XVI, un centro de elaboración de instrumentos musicales donde producía órganos, clavicordios, arpas, violas pomposas, vihuelas, vihuelones y chirimías, según el historiador José Ignacio Perdomo (1980).

Otro importante promotor de la música europea fue el también religioso español fray Luis Zapata de Cárdenas quien, hacia finales del siglo XVI, fundó uno de los primeros seminarios conciliares de América: el Colegio Seminario de San Luis de Tolosa de Santa Fe de Bogotá. Allí se enseñó canto llano y canto polifónico, con funciones compositivas anexas al cumplimiento de las labores del maestro de capilla, principal figura musical del mundo catedralicio de las nacientes ciudades neogranadinas, que fundaron la tradición de composición local de música a la manera europea. Juan de Herrera (c. 1665-1738), formado humanísticamente en el Real Colegio Seminario de San Bartolomé de Bogotá, fue ordenado sacerdote en el año de 1689 y ocupó, a partir de 1703, la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Bogotá hasta su muerte en 1738. Sus obras muestran ya los vestigios de un temprano uso y dominio de la técnica del bajo continuo en el país (Perdomo Escobar, 1980).

A diferencia de otras ciudades virreinales como México, Puebla, Lima o La Habana, la llegada de la música italiana en el siglo XVIII a Santa Fe de Bogotá fue tardía y su presencia e influencia en la música religiosa y secular no tuvo las dimensiones que tomó en las ciudades citadas. Sin embargo, con el advenimiento de nuevos gustos y con la llegada de las ideas ilustradas, hacia finales del siglo XVIII, Santa Fe de Bogotá ya contaba con un teatro en el que se representaban “tonadillas” y otras obras teatrales con acompañamiento musical, además de sinfonías de Michael Haydn (1737-1806) y Christian Cannabich (1731-1798) (Perdomo Escobar, 1980).

En cuanto a este proceso de transformación de las prácticas musicales y culturales, hay que reconocer que, con la guerra de independencia, la música eclesiástica y para teatro se disminuyó. No obstante, las élites criollas conocieron en Europa las transformaciones que se estaban dando, no solo en lo político y económico, sino también en lo cultural. Fue el caso de Simón Bolívar (1783-1830), Francisco de Paula Santander (1792-1840), Francisco Miranda (1771-1812) y José



de San Martín (1789-1822), quienes circularon por salones y teatros españoles y franceses y llegaron a Bogotá acompañados de músicos provenientes de Venezuela, quienes dinamizarían, en el siglo XIX, la vida musical de esta ciudad.

Francisco de Paula Santander dejó explícita en sus memorias la simpatía por los bailes de salón y su afición por la ópera. Esto muestra el nuevo gusto de una burguesía naciente, como asegura Perdomo (1980) al escribir que la ópera italiana, centrada en los tres nombres claves de Rossini, Donizetti y Bellini, era la única que se apreciaba y conocía en los círculos intelectuales de las principales ciudades. A pesar de que no se encontró documentación sobre el violonchelo en el virreinato de la Nueva Granada en los siglos XVIII y XIX, un documento fáctico excepcional se halla en la colección de instrumentos musicales que están hoy en salvaguarda en el Museo del Banco de la República en la ciudad de Bogotá. Entre estos se conserva, sin descripción de su antigüedad o procedencia, un rudimentario violonchelo construido en madera con la cubierta vegetal del fruto del totumo (*Crescentia Cujete*), una especie vegetal local.



**Imagen 1.** [Fotografía del autor] (Bogotá. 2016). Violonchelo construido con madera y totumo. Colección de instrumentos musicales. Museo del Banco de la República, Bogotá.

Se conserva, igualmente, un violonchelo que fue propiedad de Perdomo Escobar, construido hacia 1802 por B. Leal en la ciudad de Tunja (Perdomo, 1980). Gómez Zurek (1985) acredita, adicionalmente, la existencia, en la antigua colección de instrumentos musicales de José Ignacio Perdomo Escobar, de un violonchelo construido en 1840 por Fernando Figueroa.



**Imagen 2.** [Fotografía del autor] (Bogotá. 2016). Violonchelo construido por B. Leal en Tunja en 1802. Colección de instrumentos musicales. Museo del Banco de la República, Bogotá.

Hechos como estos atestiguan la existencia de una tradición local de su construcción y la sensibilidad hacia nuevos esparcimientos de las élites sociales, que habían conocido el viejo continente. El músico Julio Quevedo Arvelo (1829-1896), hijo de Julio Quevedo Rachadel, quien fuera músico y escribiente de Bolívar, se destaca entre los primeros compositores y renovadores del repertorio musical de Bogotá durante el primer cuarto del siglo XIX. se dedicó momentáneamente al aprendizaje del violonchelo, antes de dedicarse de lleno a la composición,

enseñando los rudimentos básicos del instrumento a Vicente Vargas de la Rosa (1833-1898), posteriormente reconocido como teórico y compositor (Escobar, 2002) y al entonces joven Miguel Antonio Caro (1845-1909), quien fuera presidente del país en el período 1892-1898 (Lozano, 2007).

A partir del siglo XIX, comenzaron a conformarse agrupaciones particulares con miembros de las nacientes élites urbanas que tocaban, entre otros, aires locales y arreglos de obras célebres importadas de Europa. En 1847, se inauguró una escuela de formación teórica e instrumental anexa a la recién fundada Sociedad Filarmónica de Bogotá (Perdomo, 1980). La sociedad sostenía una orquesta que contaba con el violonchelo como uno de sus instrumentos constitutivos.

El importante intelectual, escritor y político colombiano José Caicedo Rojas (1816-1898) era también un reconocido violonchelista. Miembro fundador de la sociedad y presidente de su comité directivo, actuaba junto con Mariano de la Hortúa como violonchelista de fila de la orquesta sostenida por la sociedad (Lozano, 2007). Además, Caicedo actuaba en veladas musicales domésticas, en las que participaba como integrante de varios cuartetos. Caicedo Rojas, en sus funciones de crítico, periodista, escritor y músico, colaboró ampliamente en el establecimiento y difusión de la tradición musical de su tiempo (Barriga Monroy, 2010).

Contemporáneo de José Caicedo Rojas fue Santos Quijano (1807-1892), también violonchelista, proveniente de una familia de tradición musical, quien se desempeñó alternativamente como organista y compositor de piezas publicadas en las revistas musicales de su tiempo (Yépez, 1998). La relación de Quijano y Caicedo con la Sociedad Filarmónica de Bogotá nos permitiría suponer que el violonchelo pudo haber sido objeto de enseñanza en la escuela musical de la institución.

Las continuas guerras y conflictos sociales que caracterizaron el siglo XIX colombiano, interrumpieron los intentos institucionales por perpetuar una tradición de formación musical

(Duque, 1996). Sin embargo, profesores particulares adjuntos a los entornos domésticos, perpetuaron la enseñanza particular de los instrumentos, en especial del violín y el piano.

Entre tanto, durante el último cuarto del siglo XIX, ocurrían eventos relevantes para el devenir de la historia del violonchelo. En Francia, se renovaba el interés continental por el instrumento. Se estrenó en París el Concierto para violonchelo y orquesta N° 1 en La menor, Op. 33 del compositor francés Camille Saint-Saëns (1835-1921). Este acontecimiento logró finalmente elevar el instrumento a la categoría de solista, con una importancia comparable, en cierta manera, con la que tenían ya, para el mismo momento histórico, instrumentos como el violín y el piano.

El concierto de Saint-Saëns fue dedicado al violonchelista belga Auguste Tolbecque, quien lo ejecutó por primera vez, con gran éxito, en el Conservatorio de París el 19 de enero de 1873.

Durante la misma época de este importante acontecimiento, violonchelistas como Friedrich Wilhelm Ludwig Grützmacher (1832-1903) y David Popper (1843-1913) sistematizaban y modernizaban la técnica del instrumento a través de sus adaptaciones, obras y métodos (Arizcuren, 1992). Estos acontecimientos habrían de ser impulsores de un aliento que daría al violonchelo relevancia también fuera de Europa.

## **1.2 El violonchelo en Colombia a partir de los últimos años del siglo XIX: institucionalización de su enseñanza**

Mientras tanto en Colombia, durante los últimos años del siglo XIX, se verían florecer agrupaciones que, en el modo de las tunas o liras españolas, reunían instrumentos de viento madera, cuerda frotada y cuerda pulsada para la interpretación de música nacional. Cabe resaltar que, en México estas agrupaciones fueron conocidas como “Conjuntos típicos” (Saldívar, 1987). Entre estos grupos en Colombia se destaca la denominada *Lira Colombiana*, agrupación fundada en 1897 que realizó giras musicales por varias ciudades del país y de Latinoamérica.

Fundada por el músico vallecaucano Pedro Morales Pino (1863-1926), la agrupación estaba compuesta por dieciséis músicos entre los que se encontraba el también vallecaucano Julio Valencia Belmonte, quien interpretaba el violonchelo en aquella agrupación y padre del reconocido músico colombiano Antonio María Valencia (1902-1952). En 1912, la Lira contó con la presencia de Luis Antonio Calvo (1882-1945) como violonchelista (Ospina Romero, 2017).



**Imagen 3.** [Melitón Rodríguez] (Medellín, 1899). Lira Colombiana. Detalle donde se observa un violonchelista, probablemente Julio Valencia Belmonte. Biblioteca Pública Piloto para América Latina, sede Medellín, Antioquia.

Siguiendo la fama creada por la agrupación vallecaucana, otras localidades fundaron sus estudiantinas locales. Es el caso de la *Lira Antioqueña*, fundada en Medellín en 1903 con siete

integrantes, célebre por sus giras musicales dentro y fuera del país. La agrupación fue precursora de la grabación fonográfica de música nacional instrumental colombiana, logrando grabar 150 piezas musicales en la ciudad de Nueva York en 1910 (Rico Salazar, 2004). La agrupación contaba entre sus miembros con Daniel Restrepo (1878-1926) violonchelista, compositor y cantante principal del coro de la catedral de la ciudad de Medellín (Zapata, 1973).



**Imagen 4.** [Apeda Studios] (Nueva York, 1910). Fotografía de la Lira Antioqueña donde se observa un violonchelo. Publicada por Rico Salazar (2004. p. 110).

La formalización de la educación musical oficial en Colombia obedece a su normalización en los centros institucionales de poder. Fue a partir de finales del siglo XIX cuando comenzaron las primeras intenciones estatales de centralización y formalización de la educación musical en el país. Los orígenes del actual Conservatorio de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional en Bogotá se remontan a la antigua Academia Nacional de Música. Fundada con el apoyo del entonces presidente de Colombia Rafael Núñez (1825-1894), comenzó sus operaciones el 31

de enero de 1882 (Barriga Monroy, 2014). Su primer director fue el ciudadano de origen londinense Jorge Wilson Price Castello (1853-1963), hijo de Henry Price (1819-1863), también músico y fundador de la primera academia formal de educación musical de la capital del país en 1846, la cual giraba en torno a la Sociedad Filarmónica de Bogotá (Duque, 1996).

Años antes de la fundación de la academia, Jorge W. Price ya buscaba formalizar la educación musical en la capital del país. En 1878, intentó revivir, en asocio con el poeta y crítico musical Rafael Pombo (1833-1912), la sociedad fundada por su padre. Igualmente, fundó un coro litúrgico en la iglesia parroquial de las Nieves en Bogotá (Negrette, 2000). La Academia Nacional de Música se inaugura con la participación de 32 alumnos matriculados en las clases de teoría de la música, violín, viola, violonchelo, contrabajo, clarinete, flauta, corno, trompeta y trombón (Pardo Tovar, 1966).

En lo que se refiere al violonchelo, se menciona a Ignacio Figueroa como primer profesor de este instrumento y de contrabajo. Además del mencionado Santos Cifuentes Rodríguez como contrabajista, Eugenio Andrade fue el primer alumno graduado del programa de violonchelo ofrecido por la academia. Alumno de Ignacio Figueroa, nació Andrade en Bogotá el 15 de noviembre de 1869. Estudió, antes de ingresar a la academia, en el *Liceo de la Infancia* regentado por el educador Ricardo Carrasquilla (1827-1886) (Andrade, 1969). Su ceremonia de graduación, junto con la de los demás alumnos de la primera promoción de la academia, se efectuó el 8 de marzo de 1889 y fue presidida por Rafael Núñez (Pardo Tovar, 1966).





**Imagen 5.** [Fotógrafo desconocido] (Bogotá, 1938). Eugenio Andrade. Publicada por José Andrade (1969, p. 11).

El mismo año de su graduación le fue ofrecida la cátedra de violonchelo de la Academia Nacional de Música, la cual declinó para dedicarse a la representación de una importante firma

comercial en la ciudad de Bucaramanga. Años después sería gobernador del Departamento de Santander. A pesar de que no ejerció profesionalmente como violonchelista, esta actividad le permitió participar con alguna regularidad en las festividades religiosas de su nueva ciudad de residencia. Allí fundó una agrupación artística que actuó en la Iglesia de San Laureano (Andrade, 1969).

En Medellín, otro centro urbano de notorio desarrollo industrial e institucional en el país se fundó, en octubre de 1888, bajo iniciativa del jesuita Pablo E. Montiel, una escuela de música donde se enseñaba a ejecutar el violonchelo (Bedoya Céspedes, 1975). Esta escuela, que recibió gran acogida de la ya existente comunidad musical local, comenzó sus actividades con el nombre de *Escuela de Música Santa Cecilia*. Estuvo inicialmente bajo la dirección de Pedro J. Vidal (1834-1915), violinista y compositor nacido en Popayán y emigrado en 1874 a la ciudad de Medellín junto con su hijo Gonzalo (Zapata, 1962) y su hermano Francisco Javier.

Durante el primer año de funcionamiento, se matricularon en la escuela de música setenta y seis alumnos y se dictaron clases de piano, violín, viola, violonchelo, flauta, flautín, clarinete y otros instrumentos de embocadura. La cátedra de violonchelo estuvo inicialmente asignada a su director, Pedro J. Vidal y, años después, pasaría a manos de su hijo Gonzalo Vidal (1863-1946), reconocido pianista, director y compositor.

La guerra bipartidista ocurrida entre 1899 y 1902 obligó al cese de actividades de la Santa Cecilia. En 1910, se fundó el Instituto de Bellas Artes con los reductos que sobrevivieron el cambio de siglo de la antigua escuela. Su nuevo director sería el músico español Jesús Arriola Benzoita (1873-1931) radicado en Medellín como exmiembro de una compañía de ópera itinerante. Este, hacia 1919, conformó una orquesta llamada “Unión Musical”, en la que figuraron como violonchelistas Alberto Marín Vieco y Alfonso Vieco Ortiz (1894-1972), el primero, sobrino y el último, hermano del célebre compositor Carlos Vieco Ortiz (1904-1979).

Ambos hermanos pertenecían a una célebre dinastía familiar musical que, en los años venideros, estaría estrechamente relacionada con la difusión y enseñanza del violonchelo en Medellín (Viecos en familia, 1991). La orquesta Unión Musical sería una de las primeras sinfónicas de la ciudad. Otras orquestas esporádicas fueron la Orquesta de Estudiantes del Instituto de Bellas Artes y la Orquesta Sinfónica de Medellín, fundada en 1945 con el nombre de Orquesta Sinfónica de Antioquia (Bedoya Céspedes, 1975).



**Imagen 6.** [Fotógrafo desconocido] (Medellín. s.f.). Orquesta Unión Musical. Familia Vieco, Medellín, Antioquia.

### **1.3 Desarrollo y transformación de la vida musical en Colombia**

Desde comienzos del siglo XX, en Bogotá, la vida musical de tradición europea giraba alrededor de la Academia Nacional de Música. En el año de 1910, la dirección de esa institución fue asumida por Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), un antiguo alumno, entonces recién llegado de Bélgica

y París, donde había concluido sus estudios musicales al lado de notables músicos como Vincent D'Indy. Bajo la dirección de Uribe Holguín, comenzó la formalización de la música sinfónica en el país durante el siglo XX (Pardo Tovar, 1966). Fue entonces cuando la Academia Nacional de Música cambió su nombre por el de Conservatorio Nacional de Música. El musicólogo Andrés Pardo Tovar (1966) asegura que fue la organización y modernización dada por Uribe Holguín al Conservatorio Nacional, lo que permitió la proyección de la educación musical del país en los parámetros internacionales de su tiempo.

Guillermo Uribe Holguín fundó en 1920 la Sociedad de Conciertos Sinfónicos del Conservatorio, sociedad en la que ya figuraban los nombres de por lo menos tres violonchelistas: Gregorio Silva, William Kennedy y Bogumil Sykora. Este último, nacido en el año de 1884 en Skorice, llegó a Bogotá en 1930. Participó en diciembre de ese año, por invitación del entonces presidente de la República Enrique Olaya Herrera (1880-1937), en la celebración del centenario de la muerte de Simón Bolívar (García, 2014).

Durante este periodo, se destaca también el violonchelista William Zinkeisen quien, a pesar de dedicarse a la docencia particular, colaboró de manera cercana en grupos de música de cámara con Uribe Holguín (Lozano, 2007). Muy probablemente, las obras para violonchelo y piano compuestas por Uribe Holguín se hayan enriquecido con las opiniones y contactos con estos y otros violonchelistas, cercanos al entorno del compositor durante su época en la Academia Nacional de Música.



**Imagen 7.** [Fotógrafo desconocido] (Bogotá, 1938). Fotografía de la Sociedad de Conciertos Sinfónicos del Conservatorio, con su director Guillermo Uribe Holguín. Fundación de Música, Bogotá, Cundinamarca.

Además del testimonio iconográfico de la Sociedad de Conciertos Sinfónicos del Conservatorio, Bermúdez testimonia la llegada a Bogotá en julio de 1918 del violonchelista de origen ruso Joseph Konewsky. Posterior miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington D.C., este ofreció un concierto en el Teatro Colón junto con su hermano Abracha, violinista (Bermúdez, 2000).



**Imagen 8.** [Fotógrafo desconocido] (Bogotá, 1918). Joseph Konewsky. Fundación de Música, Bogotá, Cundinamarca.

Existe un comentario que relaciona con el violonchelo al maestro Luis Antonio Calvo (1882- 1945), considerado uno de los más importantes compositores en el ámbito musical de Colombia desde finales del siglo XIX hasta los años cuarenta del siglo XX. Menciona Barriga Monroy (2014) que Calvo tomó cursos de violonchelo en el Conservatorio Nacional y llegó a formar parte de la orquesta de la misma institución.

Fue durante la primera década del siglo XX cuando, asegura Ospina Romero (2017), Calvo actuó como violonchelista de la primera orquesta del conservatorio. Se conoce, al menos, una composición del autor, titulada *Minuet* en Re bemol y dedicada a Tulia Cediél, que sospechamos escrita originalmente para violonchelo, sin poder establecerlo positivamente por no hallar el manuscrito original. No se conocen más obras para violonchelo escritas por el compositor, a pesar de la especial predilección que él mismo manifestó tener por el instrumento (Ospina Romero). En 1916, Calvo fue diagnosticado con la enfermedad de Hansen y recluido en el leprocomio ubicado en Agua de Dios, municipio de Cundinamarca, Provincia del Alto Magdalena.

En 1935 fue creada en Bogotá la Dirección de Bellas Artes, institución gubernamental de la cual fue primer director Gustavo Santos Montejo (1892-1967), hermano de quien, tres años después, sería presidente del Estado, el señor Eduardo Santos Montejo (1888-1974). Gustavo Santos fue un importante crítico y museólogo, perteneciente a una reconocida familia de la élite intelectual y considerado como el introductor de las corrientes modernistas a las artes del país.

En 1936, el Congreso Nacional dictó la ley orgánica de la Universidad Nacional de Colombia, a la que quedaron adscritas dos instituciones de docencia artística: el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela Nacional de Bellas Artes. Habría que destacar también la conformación de una Sociedad Colombiana de Música de Cámara y la fundación de la Orquesta Sinfónica Nacional, constituida en 1936 y, posteriormente, en los años cincuenta, transformada en la Orquesta Sinfónica de Colombia en Bogotá. El antiguo Conservatorio, ya como parte de la Universidad Nacional, asumió el nombre de Departamento de Música en 1965, para ser renombrado en 2002 como Conservatorio de Música de la Universidad Nacional, como parte de la reforma de la Facultad de Artes de la misma institución.

La llegada de músicos extranjeros durante las primeras décadas del siglo XX dinamizó la enseñanza y presencia del violonchelo en sus centros de formación en Colombia. Fue el caso del matrimonio formado por los músicos españoles Pedro Begué (1883-1953) y Ángela Rossel Serra, quienes llegaron a la ciudad de Medellín en una época cercana a la reapertura del Instituto de Bellas Artes. Begué, violinista, y Ángela, violonchelista, fundaron una academia particular en su lugar de residencia, a la vez que participaron como directores de las cátedras de sus respectivos instrumentos en el Instituto de Bellas Artes (Bedoya Céspedes, 1975). También figura como titular de la cátedra de violonchelo, durante el mismo período, un profesor extranjero de apellido Spilman (Gil Araque, 2009)

Hacia finales de la década de 1930 se estableció el Cuarteto de Cuerdas de Bogotá, primera agrupación de su tipo. Este grupo estuvo conformado por Efraín Suárez (segundo violín), Herbert Froehlich (primer violín), Gerhard Rothstein (viola) y Fritz Wallenberg (cello), extranjeros los últimos tres, quienes fueron convocados al país por el entonces presidente de Colombia, Eduardo Santos Montejó (1888-1974) como profesores del Conservatorio Nacional en Bogotá y para engrosar las filas de la orquesta. Igualmente, por esas fechas se registran presentaciones en Colombia de violonchelistas de primera importancia. En 1938 visitó Colombia el violonchelista húngaro Mischa Schneider (1904-1985), miembro del afamado Cuarteto Budapest. En 1940 lo hizo el violonchelista uruguayo Oscar Nicastro (1894-1971), en 1946, el argentino Adolfo Odnoposoff (1917-1992), en 1947, el ucraniano Gregor Piatigorsky (1903-1976) y en 1948, el español Gaspar Cassadó (1897-1966) (Peláez, 1988, p. 42). En 1962, visitó la ciudad de Medellín el violonchelista austríaco Ludwig Matzenauer, quien permanecía en el país desde 1949, relacionado con el Conservatorio Nacional de Bogotá (Gil Araque, 2009) y con la Orquesta Sinfónica de Colombia, dirigida entonces por el maestro Olav Roots, donde Matzenauer se desempeñó como violonchelista principal.



Fue también durante esa época, hacia finales de la década de los años treinta, que se refundaron y estructuraron otras instituciones musicales en Cali y en el Departamento del Tolima, modernizando sus programas académicos para asemejarlos a los programas educativos de los conservatorios europeos, como el de Milán, Italia. Cabe destacar la figura del violonchelista y compositor payanés Avelino Paz Diago (1884-1945), quien impulsó en 1941 la fundación del Conservatorio de Música de la ciudad de Popayán en asociación con el también músico Benjamín Irigorri (I. E. Paz Narváez, comunicación personal, marzo 30 de 2017).

El impulso renovador para la fundación de los conservatorios, de acuerdo con Gil Araque (2009), fue generado por la repentina llegada de músicos italianos quienes, huyendo de los estragos europeos de la Segunda Guerra Mundial, arribaron a la ciudad y, por ende, al Conservatorio, incorporándolos en sus aulas y cátedras. Entre estos, cabe mencionar al violonchelista y compositor italiano César A. Ciociano (1899-1951), quien se estableció en la ciudad de Ibagué en el año 1939 como violonchelista de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio del Tolima y profesor de la misma institución. Egresado del conservatorio de Lieja y del Conservatorio Nacional de París, fue alumno de Maurice Maréchal (1892-1964) (Galindo, 2015). Colega de Ciociano y con menos datos biográficos, menciona Galindo (2015) al violonchelista y director coral Quarto Testa, encargado, en época posterior a la de Ciociano, de la cátedra del respectivo instrumento. Testa, nacido en Parma, Italia, fue profesor de violonchelistas como César Augusto Zambrano y Luis Eduardo Castellanos (L. E. Castellanos, comunicación personal, marzo 28 de 2017), quienes se destacarían en el ambiente violonchelístico en los años venideros.



**Imagen 9.** [Fotógrafo desconocido] (Ibagué. Ca. 1942). César A. Ciociano. Publicada por Galindo (2015, p. 32).

Como dato de interés en esta investigación, en cuanto a la construcción de violonchelos en Colombia, Galindo (2015) menciona que el primer violonchelo que tuvo Ciociano como miembro de la orquesta del conservatorio fue conseguido en Medellín por intermediación del compositor Jesús Bermúdez Silva (1884-1969), director en aquel entonces de la Orquesta del Conservatorio,

quien encomendó su fabricación al luthier antioqueño Gabriel Vieco Ortiz (1888-1958), hermano del violonchelista Alfonso Vieco.

En Medellín, a partir del año de 1937 y hasta 1961, las diversas instituciones artísticas y musicales, como la Sociedad de Amigos del Arte, bandas sinfónicas, agrupaciones corales y otras se fueron adecuando y transformando para convertirlo en un centro cultural importante en el país (Gil Araque, 2009).

En el año de 1945, se conformó la Orquesta Sinfónica de Antioquia. Poco antes, alrededor del año de 1941, la Escuela de Música del Instituto de Bellas Artes, que atravesaba por momentos difíciles, exploró la posibilidad de unirse con la Universidad de Antioquia. Sin embargo, después de pocos meses volvió a funcionar de manera autónoma. Mientras tanto, el Conservatorio de Música de Medellín, que en 1959 se convertiría en el Conservatorio de la Universidad de Antioquia, modernizó su planta docente a partir de 1951, con un nuevo grupo de profesores extranjeros, en especial provenientes de Italia y la antigua Checoslovaquia (Gil Araque, 2009). Cabe anotar que Alberto Marín Vieco, antiguo alumno de Alfonso Vieco, asumió la cátedra de violonchelo.



**Imagen 10.** [Fotógrafo desconocido] (Medellín, s.f). Alberto Marín. Norella Marín Vieco, Medellín, Antioquia.

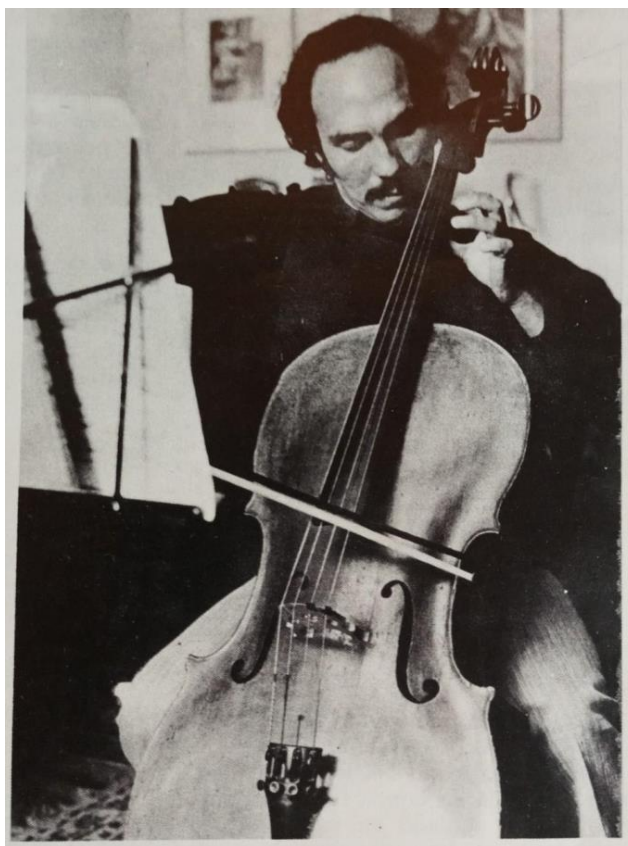
La formalización de la enseñanza musical lograda por estas instituciones facilitó la constitución de orquestas al igual que sociedades de fomento musical, las cuales introdujeron a Medellín en los circuitos de giras de artistas internacionales (Bedoya Céspedes, 1975). Dos figuras relacionadas con el violonchelo fueron parte de las orquestas mencionadas: Luis Guillermo Cano, violonchelista y Fritz Voegelin, violinista director y compositor, entre otras obras, de un concierto para violonchelo.

Fritz Voegelin (1943-2020) nació en Zúrich, Suiza. Obtuvo su diploma como violinista del Conservatorio de Berna y de dirección del Conservatorio de Basilea. Fue alumno de Klaus Huber y Robert Suter y fundador de la Orquesta de Cámara de Friburgo. Posteriormente, se radicó en Colombia, de 1984 a 1992. En 1984, fue nombrado director artístico del Conservatorio Nacional de Colombia en Bogotá y, en 1988, director de la Orquesta Sinfónica de Antioquia, año en que compuso *Ephod Concierto para violonchelo y orquesta* (Editions Bim, 2019).

Por su parte, el violonchelista Luis Guillermo Cano, nacido en Medellín en 1943, tuvo en la escuela primaria su primer contacto con la música con la ejecución de la tuba en la banda del colegio. Estudió piano con Manuel José Bernal González (1924-2004). A los quince años comenzó a experimentar con el violonchelo hasta que ingresó formalmente en 1960 al Conservatorio de la Universidad de Antioquia para estudiar con la tutoría de Alberto Marín.

Luego, se trasladó a Bogotá para continuar sus estudios con Ludwig Matzenauer en el Conservatorio Nacional de Colombia. Ingresó como violonchelista a la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, dirigida entonces por Olav Roots. Lideró la conformación de la Orquesta Filarmónica de Bogotá junto con Frank Preuss (violinista), Jaime Guillén (violinista), Mario Posada (violinista), Raúl García (clarinetista) y Alfredo Camacho (violinista), apoyados económicamente por un subsidio suministrado por la Alianza Nacional Popular. En la década de

los años setenta, viajó a la ciudad de Caracas donde ejerció como violonchelista de la recién fundada Orquesta Filarmónica de Caracas liderada por Aldemaro Romero (1928-2007). Después viajó a Costa Rica para fungir como violonchelista en la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica bajo la dirección de Irwin Hoffman (1924 – 2018). Regresó al país nuevamente a la Sinfónica Nacional de Colombia, donde se jubiló en el año 2003. Luis Guillermo Cano (comunicación personal, junio 19 de 2019).



**Imagen 11.** [Fotógrafo desconocido] (Medellín, 1974). Luis Guillermo Cano. Luis Guillermo Cano, Bogotá, Cundinamarca.

Mientras tanto, desde el año 1949, el colombiano Guillermo Espinosa asumió la dirección de la división de Música de la Unión Panamericana hasta 1975, cargo que permitiría el actuar protagónico de la música nacional dentro de las políticas internacionales de su creación y difusión

(Pérez González, 2007). En el año de 1958 se realizó en Washington, D.C., el Festival Interamericano de Música. Este evento, producto de las uniones que desde décadas atrás ya sostenían las instituciones y los músicos latinoamericanos, logró dar un impulso renovado a la música de compositores colombianos y nacionalizados, abriendo nuevos espectros estilísticos y creando redes internacionales de músicos, conciertos e instituciones. La existencia de redes de comunicación y difusión de influencias musicales permitió, para la década del sesenta, la renovación de los patrones estilísticos de los compositores en Colombia. Compositores colombianos formados en el extranjero retornaron al país y se sumaron a sus instituciones de formación y difusión musical.

Posteriormente se fundó la Orquesta Filarmónica de Bogotá, en 1966, y la Orquesta Sinfónica del Valle del Cauca, en 1979, de la cual su primer director fue el Mtro. Gustavo Yepes (1945-). Cabe mencionar que, en fecha cercana a la fundación de esta última agrupación, el violonchelista norteamericano James Tennant, egresado de la universidad de Michigan EE. UU, fue titular de la cátedra de violonchelo de la Universidad del Cauca.

No obstante, fue hasta el año 1971 cuando el compositor antioqueño Roberto Pineda Duque (1910-1977) escribió su *Sonata* para violonchelo solo, primera obra escrita para este formato, hallada en esta investigación. Tres años después de su creación, el 25 de junio de 1975, se ofreció la primera ejecución de la obra, a cargo del violonchelista Luis Guillermo Cano (Rodríguez Álvarez, 2010).

Un año después, en 1972, el compositor chileno radicado en Colombia, Mario Gómez-Vignes (1934-) escribiría la obra para violonchelo solo titulada *Preludio y Danza*. La composición de estas dos obras significa un verdadero hito en el acontecer nacional del instrumento. Por un lado, parece destacarse, en las obras de este período, la continuación del uso de rasgos técnicos que se pueden denominar como tradicionales: melodías adaptadas a las posiciones del violonchelo que

incluyen el uso del pulgar, el uso de dobles cuerdas y variedad de golpes de arco. Otras obras, como la de Gómez-Vignes, exigen en algunas secciones el uso de técnicas alternas, lo cual muestra un alto grado de innovación conceptual, al igual que convenciones gráficas con signos por fuera de la notación musical tradicional e indicaciones de *tempo* desligadas de valores fijos del metrónomo.

Durante este período, el violonchelo comenzó a explorarse como un instrumento viable para expresar, según sus capacidades tímbricas y sonoras, las intenciones creativas de los nuevos compositores. El avance e institucionalización de la disciplina musicológica enriqueció el espectro estético de los compositores y docentes. En 1976, en Bogotá, se creó el Centro de Documentación Musical del Instituto Colombiano de Cultura y, en 1978, el Instituto de Investigaciones Estéticas, adscrito a la Universidad Nacional, también en Bogotá. Ambos fueron espacios concebidos para desarrollar y facilitar la investigación histórico-musical en Colombia y por tanto la institucionalización de nuevas perspectivas relacionadas con el saber musical (Pérez González, 2007).

Rodolfo Acosta menciona en su artículo “Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta” que, a finales de 1980, solo se podían cursar estudios superiores en composición con reconocimiento universitario en el Departamento de Música de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Fue durante ese período cuando comenzaron a surgir departamentos de música en universidades como la de Los Andes y la Pontificia Universidad Javeriana, ambas en Bogotá. Igualmente, en ciudades como Bucaramanga, se crearon nuevos espacios para la enseñanza musical, como la Escuela de Artes de la Universidad Industrial de Santander y el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

En 1988, en Medellín, el Departamento de Música de la Universidad de Antioquia oficializó su programa y también en Medellín, en el año 1997, la Universidad EAFIT fundó su Departamento de Música. En Cali, se reformó en 1994 el Departamento de Música de la Universidad del Valle,



fundado años atrás por el maestro belga León Simar. También se revitalizó en Cali el Conservatorio Antonio M. Valencia. En Barranquilla, el Departamento de Música de la Universidad del Atlántico unió esfuerzos y se fusionó con la Escuela de Bellas Artes en la misma ciudad (Acosta, 2007). Este período generó la renovación y el enriquecimiento de los planes de estudio, lo cual permitió la profesionalización en interpretación de un rango cada vez más amplio de instrumentos, como un notable relevo generacional de formadores.

La renovación de las instituciones de formación ha permitido que, en la actualidad, se destaque un crecido número de compositores, directores e intérpretes que amplían las fronteras de su ejercicio permanentemente.

En la actualidad, Colombia cuenta con una creciente y variada producción de obras para violonchelo en diversas combinaciones. De la misma manera, la música latinoamericana se ha logrado establecer hasta tomar una importancia significativa en el medio musical mundial. Esto se debe, en buena medida, a la calidad y riqueza que los compositores de los países hispanoamericanos han mostrado en sus composiciones. Por estas razones, la música de estas regiones se ha vuelto un atractivo objeto de estudio, cobrando mayor interés como repertorio de fundamento.

#### **1.4 Violonchelistas destacados en Colombia del siglo XX y XXI**

A continuación, y como complemento de la información reseñada, se adjunta un listado parcial de los violonchelistas que participaron en orquestas en Medellín, Bogotá y Cali desde los años de 1940. Esta lista se elaboró en 2017 con la colaboración de los semilleros de investigación del Departamento de Música de la Universidad EAFIT, a partir de una revisión de la información de programas de mano de los conciertos de dichas orquestas, conservados en las colecciones de programas de mano en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá, y en la Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría

Villegas de la Universidad EAFIT de Medellín.

**Tabla 1.** Violonchelistas que participaron en orquestas en Medellín, Bogotá y Cali desde 1940.

Violonchelista	Ciudad	Orquesta	Tiempo	Conciertos
Virginia Anfosen	Medellín	OSDA	1940	Participó en 1940.
Alfonso Vieco	Medellín	OSDA	1946, 1947	Participó en la década de 1940.
Lilian Escobar	Medellín	OSDA	1946, 1947	Participó desde la década de 1940.
Alberto Marin Vieco	Medellín	OSDA	1946, 1980	Participó desde la década de 1940 a 1980.
Italo Gómez	Medellín	OSDA	1950	Externo, en el último concierto de 1951.
Jiri Pitro	Medellín	OSDA	1950	Externo, en el último concierto de 1951.
Fulvio Kirby	Medellín	OSDA	1950, 1960	Externo, en el último concierto de 1951, además, en un concierto con la OSNC.
Augusto Sánchez	Bogotá	OSNC	1960	3 conciertos en la década de 1960.
Bonnie Mangold	Bogotá	OSNC	1960	3 conciertos en la década de 1960.
Fedor Medina	Bogotá	OSNC	1960	4 conciertos en la década de 1970.
Francisco Cristancho	Bogotá	OSNC	1960	4 conciertos en la década de 1960.
Gregorio Silva	Bogotá	OSNC	1960	1 concierto en la década de 1970.
Guillermo Astudillo	Bogotá	OSNC	1960	Conciertos en la década de 1960.
Heinz Fussganger	Bogotá	OSNC	1960	1 concierto en la década de 1960.
Huber Schamalz	Bogotá	OSNC	1960	2 conciertos en la década de 1960.
Luciano Madami	Bogotá	OSNC	1960	1 concierto en la década de 1960.
Ludwig Matzenauer	Bogotá	OSNC	1960	1 concierto en la década de 1960.
Giorgio Mainardi	Bogotá	OSNC	1960	1 concierto en la década de 1970.
Juan Aldrich	Bogotá	OSNC	1960	1 concierto en la década de 1970.
Juan Calabuig	Bogotá	OSNC	1960	1 concierto en la década de 1960.
Luis Guillermo Cano	Bogotá	OSNC	1960	5 conciertos en la década de 1970.
Mario Belardinelli	Bogotá	OSNC	1960	3 conciertos en la década de 1960 y 8 conciertos en la década de 1970.
Oscar Alvarez	Bogotá	OSNC	1960	1 concierto en la década de 1960 y 5 conciertos en la década de 1970.
Suzanne McIntosh	Bogotá	OSNC	1960	1 concierto en la década de 1970.
Vittorio Salsotto	Bogotá	OSNC	1960	1 concierto en la década de 1960.
Luis Molina	Bogotá	OSNC	1960, 1970	2 conciertos en la década de 1960.
Eusebio Ortiz	Medellín	OCDA	1960, 1970	Participó las décadas de 1960 y 1970.
José Torres	Medellín	OCDA	1960, 1970	Participó en las décadas de 1960 y

				1970.
Julián Vieco	Medellín	OCDA	1960, 1970	Participó en las décadas de 1960 y 1970.
Rodrigo Peñaloza	Medellín	OCDA	1960, 1970	Participó en las décadas de 1960 y 1970.
César Augusto Zambrano	Bogotá	OSNC	1960, 1970	4 conciertos en la década de 1960.
Daniel Baquero	Bogotá	OSNC	1960, 1970	1 concierto en la década de 1970.
Miguel Castañeda	Bogotá	OSNC	1960, 1970	1 concierto en la década de 1970.
Helmuth Trefftz	Medellín	OSDA	1970	Participó en la década de 1970.
Luis Biava	Medellín	OSDA	1970	Externo, en 1970.
Miguel Uribe García	Medellín	OSDA	1970	Externo, en 1970.
Rodrigo Parra	Medellín	OSDA	1970	Externo, en 1970.
Roini Coomara	Medellín	OSDA	1970	Externo, en 1970.
Sara Inés Arcila	Medellín	OSDA	1970	Invitada, en la década de 1970; en 1979 pasa a ser miembro de la orquesta de planta, y participa en la década de 1980.
Charles F. Hord	Bogotá	OSNC	1970	1 concierto en la década de 1960 y tocó en 2 conciertos más en la década de 1970.
David Ask	Bogotá	OSNC	1970	8 conciertos en la década de 1960, además tocó en 8 conciertos en la década de 1970.
David Nosidza	Bogotá	OSNC	1970	2 conciertos en la década de 1970.
Emma Narváez	Bogotá	OSNC	1970	El tocó en dos conciertos de la orquesta sinfónica nacional de Colombia en la década de 1970.
Gerald Bergeron	Bogotá	OSNC	1970	4 conciertos en la década de 1960. y 1 en la década de 1970.
Gliver Sturge Morra	Bogotá	OSNC	1970	2 conciertos en la década de 1960.
Jacques Trouiller	Bogotá	OSNC	1970	1 concierto en la década de 1960.
James Tennant	Bogotá	OSNC	1970	1 concierto en la década de 1970.
Luis Eduardo Castellanos	Bogotá	OSNC	1970	3 conciertos en la década de 1960.
Michael Peebles	Bogotá	OSNC	1970	2 conciertos en la década de 1960.
Paul Friedhof	Bogotá	OSNC	1970	1 concierto en la década de 1960.
Roger Morgan	Bogotá	OSNC	1970	1 concierto en la década de 1970.
Rohini Coomara	Bogotá	OSNC	1970	4 conciertos en la década de 1970.
Ruzena Paulisova	Bogotá	OSNC	1970	1 concierto en la década de 1970.
Shinji Veda	Bogotá	OSNC	1970	4 conciertos en la década de 1970.

Arthur Abney	Medellín	OSDA	1970, 1980	Participó en la década de 1970 y 1980.
Diego Villa	Medellín	OSDA	1970, 1980	Participó en la década de 1970 y 1980.
Hernando Marín Vieco	Medellín	OSDA	1970,1980	Participó en conciertos en la orquesta sinfónica de Antioquia en la década de 1970 y 1980.
Judith Martin	Medellín	OSDA	1970, 1980	Invitada, en la década de 1970; en 1979 pasa a ser miembro de la orquesta de planta y participa en la década de 1980.
Teresa Cardozo	Medellín	OSDA	1980	Invitada, en la década de 1980.
Benjamín Calderón de la Cruz	Cali	OSDV	1980	Participó en la década de 1980.
Benjamín Calderón Otoyá	Cali	OSDV	1980	Participó en la década de 1980.
Carlos M. Paz	Cali	OSDV	1980	Participó en la década de 1980.
Teresa de Palomino	Cali	OSDV	1980	Participó en la década de 1980.
Mario Latorre	Cali	OSDV		Participó en 1979 y en la década de 1980, violonchelista principal.

**Nota:** OSDA: Orquesta Sinfónica de Antioquia; OSNC: Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia; OCDA: Orquesta de Cámara de Antioquia; y OSDV: Orquesta Sinfónica del Valle. Desarrollado en el Semillero de Música del Departamento de Música de la Universidad EAFIT, 2017.

El anterior listado, institucionalmente parcial, pero nominativamente rico, nos permite destacar entre los músicos categorizados nombres como:

Jiri Pitro Matejka (s.f.), violonchelista, llegó a Medellín en la década de 1940. Actuó en la Orquesta Sinfónica de Antioquia. En 1962 se fue a radicar a Cartagena, donde dirigió el Conservatorio de esa ciudad (Gil Araque, 2009, p. 325).

Lilian Escobar (s.f.), estudiante de Alfonso Vieco en el Instituto de Bellas Artes. (Gil Araque, 2009, p. 342).

Miguel Uribe García (¿? -1993), violonchelista, miembro de una familia con significativa

tradición musical, fue director del Conservatorio Nacional de Bogotá, antes de emigrar a los Estados Unidos. (Pardo, 1996, p 235).

Carlos Manuel Paz (1957-) oriundo de Popayán, de familia musical, fue miembro de la Orquesta Sinfónica del Valle durante dos años y miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia diecisiete años, se formó en la Universidad del Cauca bajo la tutoría de James Tennant y en la Universidad Nacional sede Bogotá bajo la tutoría Svetoslav Manolov. Carlos Paz (comunicación personal, marzo 18 de 2019).

Ítalo Gómez Scalaberni es otro violonchelista colombiano que ha realizado la mayor parte de su labor en Europa, particularmente en Italia. Hijo del renombrado pintor colombiano Pedro Nel Gómez, nació en Medellín el 26 de enero de 1933. A los 16 años, en 1949, viajó a Florencia, Italia, en donde estudió violonchelo y composición. Después de una breve estadía en Medellín, desde la finalización de sus estudios musicales se radicó en Italia en donde llevó a cabo su carrera musical. Más que a la ejecución del violonchelo, su carrera lo llevó a ser asesor musical y organizar festivales en Europa, dirigiendo distintos eventos para el Ministerio de Turismo y del espectáculo italiano (Viecos en familia, 1991).

Helmuth Trefftz (1926-), alemán, nacido en Bremen. Llegado a la ciudad de Medellín en 1952 por asuntos comerciales. Violonchelista aficionado, hizo parte de agrupaciones de cámara y de la Orquesta de la Emisora la Voz de Antioquia en 1954. Ingresó a la Orquesta Sinfónica de Antioquia en 1980 donde participó como violonchelista hasta 1988. Helmut Trefftz Jr. (comunicación personal, febrero 13 de 2016).



**Imagen 12.** [Fotógrafo desconocido] (Medellín, 2018). H. Trefftz Sr. Helmut Trefftz Sr.  
Medellín, Antioquia.

César Augusto Zambrano (1949-) originario de Ibagué, quien actualmente es director de la orquesta sinfónica y del grupo coral de la Universidad del Tolima (Arcos, 2015).

Luis Eduardo Castellanos (1953-) violonchelista durante más de cuarenta años de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, formado en el Conservatorio del Tolima bajo la tutoría de Quarto Testa (Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, 2017).



**Imagen 13.** Diego Villa, fotografía de autor desconocido, 2019.

Diego Villa (1959-) con estudios en la Universidad de Antioquia con Alberto Marín, realizó estudios también en la Universidad del Norte de Texas con Adolfo Odnoposoff y en la Universidad de Baylor en Waco, Texas, en donde hizo su maestría bajo la tutela de Gary Hardie. Fue discípulo de Stephan Popov en Inglaterra en la Escuela Guildhall. A mediados de los años noventa grabó la *Sonata* para violonchelo solo de Roberto Pineda Duque para la Extensión Cultural de Antioquia. Diego Villa fue violonchelista de la Orquesta Sinfónica de Antioquia desde 1982 y primer violonchelo a partir de 1984 hasta 1990. Durante esta época fue miembro del Cuarteto de Cuerdas

de Antioquia, con Gonzalo Ospina, Wilfer Vanegas y Bernardo Hoyos y del Trío de Cámara de Medellín, con Gonzalo Ospina y Lise Frank. Participó en el programa de Jóvenes Talentos del Banco de la República con recitales en La Biblioteca Luis Ángel Arango, al igual que en las sedes del Banco de la República en Girardot y Manizales. De 1993 a 2000 fue profesor de Violonchelo de la Universidad de Antioquia (D. Villa comunicación personal, febrero 22 de 2019).

Luis Gabriel Biava (s.f.), estudió en la *Juilliard School* y es egresado de la Universidad de Michigan y (*Columbus Symphony Orchestra*, 2017), principal de la Orquesta Sinfónica de Columbus Ohio, EE. UU. Biava, proviene de una notable dinastía musical de origen italiano asentada en Colombia desde el siglo XX. Su el abuelo, Pietro Biava fue educador y director musical. El padre de Luis Gabriel fue Luis Biava, violinista, concertino y director de orquesta. Luis Gabriel es también sobrino de Blanca Uribe Espitia, una de las más renombradas pianistas colombianas de la segunda mitad del siglo XX. Destacan también por parte de su familia materna, el violonchelista Miguel Uribe, nieto de Gabriel Uribe García, célebre flautista, clarinetista y saxofonista de la Banda Departamental del municipio de Antioquia y de diversas agrupaciones de música popular bailable.

Adicionalmente, cabe mencionar al violonchelista colombiano Santiago Cañón (1995-), reconocido en el mundo por su extraordinario virtuosismo. Nacido en Bogotá, Santiago Cañón ha sido ganador de múltiples premios, entre ellos el Tercer Lugar en la Competencia Internacional Queen Elisabeth, llevada a cabo en Bruselas el año de 2017.



## 2 Capítulo 2: Antecedentes de la investigación

### 2.1 Trabajos e investigaciones previas sobre el violonchelo en Colombia

Durante la búsqueda de antecedentes para esta investigación, fueron sistematizados trabajos de tipo pedagógico, musical, analítico, histórico y de catalogación. De perfil pedagógico, se hallaron cuatro trabajos de interés violonchelístico de tres diferentes autores. El primero del médico y violonchelista aficionado, Dr. Guillermo Araoz Fraser (1901-1968) quien, a comienzos de los años sesenta, escribió un libro titulado *Técnica fisiológica del violonchelo*.

El segundo autor, Ludmil Vassilev (1956-), violonchelista y pedagogo de origen búlgaro, radicado en Colombia desde 1993, docente y violonchelista en diferentes instituciones, realizó un par de trabajos notables: *Método didáctico sobre la digitación de las escalas, arpeggios y dobles cuerdas*, de 2011, y *El violonchelo y la música colombiana*, de 2013, donde adaptó melodías tradicionales de distintas regiones de Colombia, para producir un método básico a partir de estos aires nacionales.

Finalmente, el violonchelista manizaleño Deiner Sergio Hurtado Aguirre, (1971), compuso en 2012 una colección formativa de 11 dúos para violonchelos basados en ritmos colombianos que se titula: *Colombia en dos Cellos*.

Además de estos trabajos, se localizaron documentos académicos escritos desde 2007 sobre el violonchelo y/o su repertorio:

*Recuperación de las obras para violoncello y piano de Santos Cifuentes Rodríguez* escrita por Sandra Jimena Lozano Calderón.

*Las Suites I y II para Cello solo de César Zambrano (1949-): Contextualización de las obras dentro del panorama musical colombiano*, realizado por Karen Londoño Múnera.

*Estrategias didácticas para la enseñanza del violonchelo basadas en las obras para violonchelo y piano de Guillermo Uribe Holguín creadas entre 1928 y 1930*, escrito por Luz Mayerly García Montoya.

*Cuatro obras para violonchelo de compositores colombianos inspiradas en aires de la región Andina*, escrito por Jimmy Arcos.

*New directions in the Cello Timbre: Pieces for solo cello and cello with electronic media from the 20th and 21st century*. (Nuevas direcciones en el timbre del violonchelo: Piezas para violonchelo solo y violonchelo con medios electrónicos de los siglos XX y XXI), investigación doctoral realizada por Sergio Castrillón.

En cuanto a trabajos publicados que contienen listados de obras colombianas, en esta investigación solo se encontraron tres textos que, de manera parcial, mencionan obras escritas en Colombia:

*Música latinoamericana para violonchelo: Catálogo de obras*, por Germán Marcano, publicado en 2004.

*A Cellist's Companion. A Comprehensive Catalogue of Cello Literature*, a cargo de Henk Lambooi y Michael Feves, publicado en 2007.

*Las aventuras de un violonchelo: Historias y memorias*, de Carlos Prieto, publicado en 2007.

## **2.2 Las obras de Araoz Fraser, Vassilev y Hurtado Aguirre**

Uno de los hallazgos significativos de esta investigación fue la localización del libro *Técnica fisiológica del violonchelo*, escrito por el médico y violonchelista aficionado Guillermo Araoz Fraser. Nacido en Bogotá, fue bisnieto del presidente José Ignacio de Márquez (1793-1880) y descendiente del coronel de origen escocés James Fraser, quien fuera héroe de la Independencia,

luchando junto a Bolívar en la Legión Británica (Araoz Fraser, 2007, p. ii). Araoz Fraser fue médico, profesión que ejerció a lo largo de toda su vida. En 1949, fundó la Clínica Santa Inés y, en 1954, fue director del Hospital Militar. Como investigador, hizo significativos aportes a la medicina, como el libro *Patología digestiva del niño*. Luchó particularmente contra el incremento del “coto”, para lo cual propició la inclusión de yodo en la sal de uso común en Colombia.

La *Técnica fisiológica del violonchelo* fue escrita originalmente en francés durante la década de los años cincuenta del siglo XX. El autor socializó sus resultados con violonchelistas como Pablo Casals (1876-1973), Pierre Fournier (1906-1986), Antonio Janigro, (1918-1989), Ludwig Hoelscher (1907-1996) (Araoz, 2007, p. 14), de quienes recibió comentarios favorables. Sin embargo, no fue sino hasta el año 2007 cuando finalmente el trabajo vio la luz, siendo publicada, gracias a los auspicios de la familia Araoz-Fraser Bonitto, una edición, aunque limitada y de escasa circulación.

El libro del Dr. Guillermo Araoz Fraser (1901-1968), a pesar de su relativa antigüedad, sigue siendo un texto precursor. La forma en que el instrumento es abordado; a partir de la comprensión de aspectos fisiológicos y psicológicos implicados en el aprendizaje y la interpretación del violonchelo hacen de este libro una investigación revolucionaria en comparación con el contenido y función de los métodos pedagógicos de su tiempo. Consta de dos partes: en la primera se discuten aspectos relacionados con la anatomía del miembro superior, los músculos extensores, flexores y los propios de la mano. Trata también puntos importantes sobre la postura del instrumento y particularidades técnicas de ambas manos. Menciona detalladamente aspectos del dedo pulgar de la mano izquierda, al igual que situaciones relacionadas con el arco, su uso en las diferentes cuerdas, el contacto, el movimiento de los dedos, la muñeca. Discute el sonido y los puntos tonales del arco y del *pizzicato*, las dinámicas y lo que él llama “el color del sonido”.

En la segunda parte del libro se refiere a los aspectos psicológicos en el aprendizaje del instrumento, tales como la atención, la fijación, la evocación, al igual que temas como la precisión, la rapidez, la coordinación, el automatismo y la libertad. Habla también sobre el pánico escénico y distintos y variados aspectos de los tipos de memoria y los retos de la memorización.



**Imagen 14.** Guillermo Araoz Fraser, ca. 1922. Foto propiedad de la familia Araoz-Fraser Bonitto  
Fotografía de autor desconocido (s.f.).

Por su parte, el violonchelista de origen búlgaro Ludmil Vassilev, nacido en 1956, es un testigo excepcional del proceso de formalización de la enseñanza de violonchelo en la ciudad de Medellín a partir de los años noventa. Violonchelista y pedagogo, comenzó sus estudios musicales en su tierra natal, donde obtuvo con honores su título de Magíster. En el año de 1980, fue laureado con el Primer Premio de Medalla de Oro en el Concurso Nacional Búlgaro “Svetoslav Obretenov”. Desde 1981 y hasta 1992, se desempeñó como violonchelista principal de la Orquesta Sinfónica de Plovdiv, Bulgaria. Igualmente, fue integrante de la Orquesta de Cámara y del Cuarteto de Cuerdas de la misma ciudad, agrupaciones con las que realizó presentaciones, grabaciones y giras en su país y en otros lugares europeos. Vassilev llegó a Colombia en 1993. Se desempeñó como primer violonchelo de la Orquesta Sinfónica de Antioquia, de la Filarmónica de Medellín, de la Orquesta de Cámara de Antioquia y de la Orquesta Sinfónica de EAFIT. De igual manera, desde su llegada comenzó el ejercicio de la docencia. Desde entonces, y hasta el año 2004, impartió la Cátedra de Violonchelo del Instituto Musical Diego Echavarría en Medellín. A partir del año 1996 comenzó su labor como profesor de violonchelo en el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Durante el período 1999 a 2009, el maestro Vassilev dictó clases de violonchelo en el Departamento de Música de la Universidad de EAFIT.

Entre otras obras, Vassilev ha publicado, a partir de 2012, y a través de la plataforma educativa digital de la Universidad de Antioquia, dos métodos: *Escalas, arpeggios y dobles cuerdas con digitación unificada* y en 2013 *El violonchelo y la música colombiana*. En su trabajo del 2013, adaptó melodías tradicionales de distintas regiones de Colombia y creó un método para principiantes a partir de estas. Sus principios pedagógicos se adaptan textualmente a los métodos del célebre pedagogo musical Edgar Willems (1890-1978), a quien cita en el siguiente texto:

¡No hay mejor manera de motivar a un niño a estudiar un instrumento musical, que ofrecerle la posibilidad de tocar piezas de la música típica de su país! Hacer que el docente y el alumno

puedan disponer de un método didáctico cuyo contenido gradúa el repertorio por orden ascendente de las dificultades: de lo muy sencillo— como para un principiante, a lo más complejo. De este modo, crear las condiciones de crecer -técnica y musicalmente- con un repertorio familiar, muy grato para estudiar y tocar (Vassilev, 2013, p. 3).



**Imagen 15.** Ludmil Vassilev, 2017. Foto propiedad de Ludmil Vassilev. Fotografía de autor desconocido (s.f.).

Además de adaptar sus principios pedagógicos a metodologías musicales reconocidas, el autor presenta, en la obra citada, material musical tradicional y folclórico con la intención de relacionar al estudiante con las músicas de su lugar de origen.

## PIEZAS EN PRIMERA POSICIÓN

### 1. Dicen que los monos

Colombia

Región: Andina, Antioquia

Colector: Equipo de la EPA

Música: Tradicional

Versión: Ludmil Vassilev



**Imagen 16.** Ejemplo del método con melodías y ritmos colombianos de Ludmil Vassilev, 2013.

Foto propiedad de Ludmil Vassilev.

Finalmente, Deiner Sergio Hurtado Aguirre, músico colombiano, también ha enriquecido el corpus violonchelístico. Nacido en Manizales, Colombia, en el año de 1971, Hurtado es Magister en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira y Licenciado en Música del Conservatorio del Tolima. Inició su formación en el violonchelo con Gerardo Fernández C. Ha participado en talleres de composición y arreglos de diferentes estilos, tales como *big band* y el folclor colombiano. En 2007 integró la delegación de Colombia en el 47° Festival de Cosquín, en la provincia de Córdoba, Argentina (D. Hurtado Aguirre comunicación personal, noviembre 15 de 2019).

Entre otras obras, ha escrito una colección de 11 dúos para violonchelos, titulada: *Colombia*

*en dos Cellos*. Las composiciones fueron creadas con intenciones formativas e inspiradas en ritmos y aires de Colombia, como la danza, el pasillo, el bambuco, el vals, el torbellino y la guabina, entre otros. Mediante temas folclóricos, Hurtado Aguirre presenta este material que, además de tener familiaridad en el contexto de los músicos colombianos, da la oportunidad de desarrollar capacidades técnicas y musicales con el violonchelo. Basados en aires anónimos del folclor, su edición incluye arcadas, fraseos y dinámicas.



**Imagen 17.** Deiner Hurtado Aguirre, 2018. Foto propiedad de Deiner Hurtado Aguirre. Fotografía de autor desconocido (s.f.).



### **2.3 Otros trabajos sobre el violonchelo en Colombia: monografías, tesis de maestría y tesis doctorales**

Se han localizado también otros trabajos relacionados con el violonchelo en Colombia, realizados a partir del año 2007 como parte de los requerimientos para obtener el título de maestría y/o doctorado.

El primero de estos es *Recuperación de las obras para violoncello y piano de Santos Cifuentes Rodríguez* escrito por Sandra Jimena Lozano Calderón. Su investigación ofrece un contexto histórico de la vida musical en Bogotá durante la mitad del siglo XIX, al igual que datos biográficos del músico bogotano Santos Cifuentes Rodríguez, como un rescate editorial de tres de sus obras: *Melodía Op. 30, Romanza y Dúo para violonchelos* con acompañamiento de piano. Estas obras se presentan en una versión revisada, editorialmente similar a una edición crítica, que comenta el manuscrito original. No se incluye un análisis ni aspectos técnicos de ejecución interpretativa, como arcadas, digitación, dinámicas y fraseos. Lozano Calderón nació en Bogotá, donde obtuvo el grado de maestría en Música de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas. Fue ganadora, en el 2008, de la Beca de Investigación del Banco de la República Becas BLAA 50 años. Ha sido docente y violonchelista de las Universidades Nacional, de Los Andes y de Cundinamarca entre el 2013 y 2015. Desde 2015 reside en Hong Kong, especializada en el método Suzuki.

La violonchelista colombiana Karen Londoño Múnera, realizó en 2012, como requisito para optar al título de Magíster en Música de la Universidad EAFIT, una investigación: *Las Suites I y II para Cello solo de César Zambrano (1949-): Contextualización de las obras dentro del panorama musical colombiano*. Esta investigación analiza la obra de un compositor colombiano, contextualiza el estilo del compositor según las generalidades del folclor regional y se extiende en la edición del texto musical de acuerdo con sugerencias interpretativas de su autoría. Londoño

Múnera es actualmente asistente principal de la Orquesta Filarmónica de Medellín y miembro del quinteto de cuerdas “Babalú”, grupo que fue nominado en 2017 al Premio *Latin Grammy*.

La violonchelista colombiana Luz Mayerly García Montoya, actual profesora de la Universidad de Caldas, realizó, en 2014, *Estrategias didácticas para la enseñanza del violonchelo, basadas en las obras para violonchelo y piano de Guillermo Uribe Holguín creadas entre 1928 y 1930*, como proyecto de investigación para optar al título de maestría de la Universidad de Caldas. El trabajo utiliza este repertorio con el fin desarrollar, a partir de su interpretación, estrategias didácticas de enseñanza del instrumento. García Montoya presenta una cronología histórica sobre Uribe Holguín y una versión revisada editorialmente a partir del manuscrito original de las obras seleccionadas, pero no analiza narratológicamente las obras objeto de su estudio.

*Cuatro obras para violonchelo, de compositores colombianos inspiradas en aires de la región Andina* es un trabajo que fue escrito como requisito para optar al título de Magíster en Artes de la Universidad de Antioquia de Medellín en 2015, por el violonchelista colombiano Jimmy Arcos, nacido en La Cruz, Nariño en 1977. Su investigación analiza cuatro piezas musicales de autores nacionales, edita el manuscrito original incluyendo arcadas, digitaciones, dinámicas y fraseos e incluye la revisión editorial, sin análisis, de cuatro obras más. Igualmente realiza una reseña biográfica de los compositores Pedro Morales Pino, César Augusto Zambrano, Carlos René Ordóñez y Johny Pasos para contextualizar históricamente sus obras dentro del trabajo de investigación.

Por otra parte, *New directions in the Cello Timbre: Pieces for solo cello and cello with electronic media from the 20th and 21st century* (Nuevas direcciones en el timbre del violonchelo: Piezas para violonchelo solo y violonchelo con medios electrónicos de los siglos XX y XXI) es una investigación de Sergio Castrillón, quien finalizó de este modo su trabajo doctoral de investigación para la Universidad de Helsinki. Este texto se enfoca en nuevas posibilidades

sonoras, logrando resultados notables por medio de la utilización de técnicas alternativas para crear efectos sonoros con el violonchelo. Su trabajo se enfoca en la exploración sonora del instrumento y no en la revisión y rescate editorial de obras compuestas para el instrumento, sin análisis ni sugerencias sobre su interpretación. Castrillón es un violonchelista e improvisador colombiano. Su interés principal tiene que ver con la improvisación, nuevas tecnologías dentro de la música contemporánea experimental, al igual que colaboraciones con artistas de teatro, poesía y danza contemporánea. Su trabajo actualmente se ha centrado en la música electroacústica / instrumental y acusmática.

#### **2.4 Publicaciones internacionales que mencionan obras de autores colombianos**

El libro titulado *A Cellist's Companion, A Comprehensive Catalogue of Cello Literature*, escrito por Henk Lambooi y Michael Feves en 2007, a pesar de ser considerado como una de las más importantes guías de referencia para los violonchelistas, pues contiene más de 44500 obras para violonchelo a cargo de quince mil compositores, solo enlista, para el caso colombiano, a quince compositores. Por su naturaleza, no incluye reseñas biográficas de estos ni revisión alguna que permita conocer un perfil general de las obras. Tampoco presenta una versión editada de las piezas mencionadas.

El libro *Las aventuras de un violonchelo* del renombrado violonchelista mexicano Carlos Prieto (1937-) trata sobre la historia del famoso violonchelo Stradivarius, alias 'Piatti', instrumento de su actual propiedad y aborda también aspectos de la historia del violonchelo en el mundo, su repertorio e intérpretes. Aunque su propósito fundamental no es la catalogación de las obras, contiene, entre otros datos de interés, una lista de obras para violonchelo escritas en Iberoamérica. Además de que este libro es inspirador y ameno, promueve mediante su lectura, las cualidades y bondades del violonchelo, generando así interés y aprecio por el instrumento al

igual que su historia. Cabe notar que en cada nueva edición de este libro se han actualizado las listas de obras para violonchelo escritas en Iberoamérica.

Adicionalmente, la investigación titulada: *Música para violonchelo en Latinoamérica: Catálogo de obras*, de Germán Marcano, es en el sentido descrito, la publicación más completa disponible actualmente. Incluye biografías breves de los autores reseñados, títulos de las piezas, instrumentación, años de estreno, grabaciones y ubicación del manuscrito. Por la naturaleza de su trabajo, el autor no realiza análisis de las piezas mencionadas y no presenta en la investigación partituras, manuscritas o editadas, para facilitar su interpretación por parte de los violonchelistas. Su catálogo evidencia la vasta cantidad de obras escritas para el instrumento por compositores latinoamericanos, otorgando herramientas al lector para difundir y acceder a los centros de documentación donde reposan las partituras. Este libro no tiene un énfasis en algún país y tampoco en algún género en particular. A pesar de esto, es el listado más relevante, previo a la actual investigación, y merece comentarse más en detalle.

## 3 Capítulo 3: El repertorio para violonchelo en Colombia

### 3.1 La necesidad de una nueva revisión de las obras colombianas para violonchelo

El trabajo de Germán Marcano fue escrito en 2004. Hasta este momento es uno de los recuentos más completos en su género y el punto de partida para la sistematización de la presente relación. La importancia de este documento fue inicialmente de particular motivación, dado que había una perspectiva importante para realizar un estudio más específico de este repertorio colombiano, pero, con esta base, resultaba fundamental realizar una revisión y confirmación de las referencias y los datos expuestos, con el fin de poder avanzar adecuadamente en un estudio más detallado.

Después de un proceso de verificación documental centrado en el apartado dedicado a Colombia del citado libro, se contabilizaron cincuenta y siete obras compuestas para violonchelo. En este conjunto de composiciones se detectaron algunas diferencias que afectan el número de autores que reseña, al igual que el número de obras pertenecientes a las categorías relacionadas con la presente investigación.

La búsqueda documental y la confrontación de datos les correspondió exclusivamente a las obras para violonchelo solo, violonchelo en dúo, violonchelo como instrumento solista y, finalmente, para conjuntos de múltiples violonchelos. Con esta base, se encontraron las siguientes discrepancias en el catálogo de Marcano:

(1) La partitura de la pieza *El Poema Chibcha*, número 818 del catálogo citado, del compositor Alberto José Bermúdez Silva (1892-1929) fue hallada en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. Es una obra sinfónica cuya partitura incluye una variedad de instrumentos: corno en Fa, flauta, oboe, clarinete, fagot, violín, viola, violonchelo y contrabajo, sin partes solistas del violonchelo o de percusión, haciendo de la obra un trabajo

orquestal y no una obra en dúo como cita el catálogo:

8. *Poema chibcha*, para violonchelo y percusión Fecha: 1915 (2 y3). En relación con la obra del compositor Santos Cifuentes Rodríguez, las piezas con los números 832, 835 y 836, podríamos presumir, luego de cotejar con las partituras conservadas en el citado archivo, que se trata de la misma obra. Su título original, clasificada bajo el número 785.13 23 es, como se lee en caligrafía del autor: *Dúo de violonchelos con acompañamiento de piano*.

22. *Sonata*, para dos violonchelos y piano Fecha: 1892 832

Inédita.

Información adicional: Primera ejecución: 17.ix.1892. La obra se encuentra en el CDMB.

25. *Dúo Op. 70*, para dos violonchelos y piano s/f 835

Inédita.

Información adicional: La obra se encuentra en el CDMB.

1. *Trío*, para dos violonchelos y piano s/f 836

Inédita.

Información adicional: La obra se encuentra en el CDMB.

(4). La pieza *Fantasías sobre motivos colombianos*, para violonchelo (y posiblemente piano) de Oriol Rangel Roza (1916-1977), catalogada como dúo con el número 855 en el catálogo de Marcano, es un trío de cámara, según consta en la partitura homónima, conservada en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, clasificada bajo el número 784.1894 23. No se encontró referencia alguna a un dúo así titulado, escrito por el compositor.

45. *Fantasías sobre motivos colombianos*, para violonchelo (y posiblemente piano).

s/f 855

(5). Fue imposible hallar la partitura de la *Sonata Op. 62* para violonchelo y piano del compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), número 864 del catálogo citado. La totalidad de la obra del compositor reposa en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, donde además se conserva un detallado catálogo de esta con número de Opus. En aquel catálogo figura bajo el número 62, en cambio, una pieza titulada: “Concierto para piano y orquesta a la manera antigua Op. 62”.

54. *Sonata Op. 62*, para violonchelo y piano s/f 864.

Grabación: Giorgio Mainardi, vch.; Hilde Adler, pn. (grabación de carrete cu76-48), Radio.

Tras la verificación mencionada, la lista de obras reseñadas en el catálogo de Marcano quedaría de la siguiente manera: en vez de cincuenta y siete obras, el total sería de cincuenta y dos. Estas piezas, en vez de ser compuestas por 30 compositores reseñados, corresponden únicamente a veintiocho, quedando fuera de la lista los autores Oriol Rangel Rozo y Alberto José Bermúdez Silva, como sus obras, por no corresponder con las categorías de clasificación del trabajo realizado por Marcano.

La revisión documental anterior no solo fue útil para confirmar la veracidad de la información existente, sino que además evidenció con claridad la necesidad de revisar en detalle el repertorio para el violonchelo en Colombia. Por esto, ha sido una de las actividades primordiales de este estudio realizar una investigación de tipo documental para construir un listado completo y confiable del repertorio. Como se ha mencionado previamente, este fue un objetivo primario de esta investigación desde su inicio. Esta información es primordial para poder integrar este repertorio, tanto en el ámbito de la enseñanza musical formal, que es de relevancia para esta investigación, como en el de las salas de concierto.

Por todo lo anterior, a las piezas compendiadas por el venezolano Marcano, se agregaron ochenta y siete obras halladas en esta investigación. Con esto, se logra una suma total de ciento treinta y nueve obras donde el violonchelo es protagónico y corresponden con las divisiones antes mencionadas. Vale la pena mencionar que no tendremos en cuenta, en nuestro presente trabajo, las obras para trío de violín, violonchelo y piano, ni cuartetos de cuerdas o cuartetos y quintetos con piano, que hay en buen número en Colombia y aumentarían considerablemente el corpus por reseñar y estudiar, así sea someramente, pero en las que el instrumento es más coprotagonista que protagonista.

### **3.2 Un nuevo listado de obras para violonchelo en el repertorio musical académico colombiano**

A continuación, se presenta una relación de ciento treinta y nueve obras localizadas por esta investigación. La lista incluye el nombre del autor y título de cada obra y, en caso de haber sido establecido, el año de composición o su aproximación. Las piezas se presentan bajo las siguientes categorías: obras para violonchelo solo, obras para violonchelo en dúo, obras para violonchelo como instrumento solista y obras para múltiples violonchelos. Se hace la aclaración de que la obra *Dúo para violonchelos y con acompañamiento de piano* de Santos Cifuentes, número 102 en el siguiente listado, fue puesta de manera independiente, pues a pesar de que Cifuentes la nombra dúo, es en realidad un trío para dos violonchelos y piano.

Con el fin de promover la discusión e integración de este repertorio en el terreno de la enseñanza del violonchelo, el listado integra también valores que permiten ligar las obras en un nivel de dificultad determinado. La clasificación se hizo con la intención de clasificar las necesidades técnicas de las obras en cuestión y se realizó basándose en las partituras localizadas y disponibles. Cabe mencionar que, de algunas obras de las que no se tenían partituras, sí se



encontraron grabaciones. Sus dificultades técnicas se estimaron también a partir de estas. Hubo, sin embargo, once obras cuya existencia se verificó y que, a pesar de haber buscado y, en los casos posibles, a los autores, no se pudieron obtener las partes, por lo que no se tuvo acceso a las partituras ni a las grabaciones. A estas no se le asignaron niveles de dificultad y fueron marcadas con el siguiente símbolo: NNA (Nivel No Asignado).

Como uno de los objetivos del presente trabajo es introducir este repertorio en los procesos locales de formación del violonchelista, las obras a las que se tuvo acceso se graduaron y sistematizaron por niveles de dificultad técnica utilizando una graduación del 1 al 9, siendo 1 las más fáciles y 9 las más difíciles y tomando como referencia los parámetros y ejemplos de obras sugeridas por Cocset (Cocset *et al.*, 2003), en su libro *10 Ans avec le violoncelle*. El catálogo de Cocset, redactado con fines pedagógicos, fue escrito en coautoría con Patrick Gabard, Juliane Trémoulet y Thibaud Verbe, todos reconocidos violonchelistas en el ambiente pedagógico y de concierto francés. Su publicación ha complementado la labor educativa del instrumento en Francia, en conservatorios como el de Tours y Lyon y en otros lugares de Europa.

Igualmente, con el afán de dar mayor flexibilidad en la escogencia de las obras y debido a la subjetividad natural para determinar qué se puede considerar como de difícil ejecución y en qué sentido lo es, estos 9 niveles se subdividieron en 3 niveles más generales en la apreciación del repertorio y que corresponden a las letras: A, B y C, en los que A el más sencillo y C el más riguroso.

### **3.3 Listado con base en su instrumentación (violonchelo solo, violonchelo a dúo, múltiples violonchelos y como instrumento solista)**

#### **3.3.1 Obras para violonchelo solo**

Borda Camacho, Germán (1935-).

1. *Una microestructura*, para violonchelo solo, s.f. aprox. 1983 N6 B

Calderón Sáenz, Claudia (1959-).

2. *Preludio*, para violonchelo solo, 1988 NNA

Carrizosa Navarro, Eduardo (1953-).

3. *Integración II*, para violonchelo solo, 1989 N7 C

Castrillón Arcila, Sergio (1981-).

4. *Trilogía*, para violonchelo solo, 2002-2003 N8 C

Castrillón Arcila, Sergio (1981-).

5. *3 piezas A-formales*, para violonchelo solo, 2009 N7 C

Castrillón Arcila, Sergio (1981-).

6. *Desde las entrañas del sudtrópico*, para violonchelo solo, 2010 N7 C

Castrillón Arcila, Sergio (1981-).

7. *Detrás de la montaña*, para violonchelo solo, 2011-2012 N7 C

Castrillón Arcila, Sergio (1981-).

8. *Yo soy la selva*, para violonchelo solo, 2014 N6 B

Cruz, Violeta (1986-).

9. *Tántalut*, para violonchelo solo, 2007 N7 C

Duarte López, Jairo (1977-).

10. *Ekphrasis sobre 'El Miedo' de Tanguy*, para violonchelo solo, 2007 N9 C

García de Castro, Federico (1978-).

11. *Calco*, para violonchelo solo, 2013 N7 C

García de Castro, Federico (1978-).

12. *Chemins*, para violonchelo solo, 2016 N7 C

Gómez-Vignes, Mario (1934-).

13. *Preludio y Danza*, para violonchelo solo, 1972 rev. 1981 N9 C

Gutiérrez Zuluaga, Sergio (1987-).

14. *Meditaciones*, para violonchelo solo, aprox. 2008 N9 C

Hasler Pérez Johann (1972-).

15. *Solitude*, para violonchelo solo, 1996 N6 B

Leguizamón, Daniel (1979-).

16. *Pieza*, para violonchelo solo, 2009 N9 C

Pineda Duque, Roberto (1910-1977).

17. *Sonata*, para violonchelo solo, 1971 N8 C

Posada Saldarriaga, Andrés (1954-).

18. *Tres Tientos*, para violonchelo solo, 2017 N9 C

Potes, Alba Lucía (1954-).

19. *Toques de arrullos*, para violonchelo solo, 2001 N8 C

Rendón García, Guillermo (1935-).

20. *Trópico de Capricornio*, para violonchelo solo, 1984 N9 C

Ramírez Rojas Alejandro (1976-).

21. *Preludio* para violonchelo solo, 2017 N7 C

Revelo Burbano José (1958-2020).

22. *Amanecer andino*, para violonchelo solo, 1991 N8 C

Revelo Burbano José (1958-2020).

23. *Fantasia en seis octavos*, para violonchelo solo, 1992 N9 C

Revelo Burbano José (1958-2020).

24. *Dimensiones*, para violonchelo solo, 1992 N9 C

Revelo Burbano José (1958-2020).

25. *Mestizajes*, para violonchelo solo, 1996 N9 C

Saboya González, Lucas (Luis Carlos) s.f.

26. *Introducción y Tango*, para violonchelo solo, s.f. aprox. 2011 N5 B

Suárez Cifuentes, Marco Antonio (1974-).

27. *Kärlek Splittring* for solo cello, 2005-2008 N9 C

Triana, Alba Fernanda (1969-).

28. *Antífona*, para violonchelo solo, 2000 N8 C

Valencia Zuluaga, Natalia (1976-).

29. *Solo*, para violonchelo solo, 2010 N7 C

Vásquez-Uribe, Susana (1995-).

30. *Morning walk in Paris*, para violonchelo solo, 2013 N1 A

Zambrano Rodríguez, Cesar Augusto (1949-).

31. *Puente de Luna*, para violonchelo solo, s.f. aprox. 1987 N5 B

Zambrano Rodríguez, Cesar Augusto (1949-).

32. *Suite No. 1*, para violonchelo solo, 1992 N3 A

Zambrano Rodríguez, Cesar Augusto (1949-).

33. *Suite No. 2*, para violonchelo solo, 2002 N4 B

Zambrano Rodríguez, Cesar Augusto (1949-).

34. *Diálogos Arquitectónicos con el bunde de Alberto Castilla*, para violonchelo solo,  
2015 N7 C

### **3.3.2 Obras para violonchelo en dúo (violonchelo y piano)**

Aragón Guerrero, Carlos Alfredo (1935-).

35. *Preludio conclusivo*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1984 N5 B

Aragón Guerrero, Carlos Alfredo (1935-).

36. *Sonata (Díptico) Veredal*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1986 N4 B

Araoz Fraser, Guillermo (1901-1968).

37. *Aire de Gavota*, para violonchelo (y piano), s.f. aprox. 1951 N3 A

Araoz Fraser, Guillermo (1901-1968).

38. *Scherzo*, para violonchelo (y piano), s.f. aprox. 1951 N2 A

Araoz Fraser, Guillermo (1901-1968).

39. *Serenata Morisca*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1951 N2 A

Atehortúa, Blas Emilio (1943-2019).

40. *3 Bicinium 6 Op. 54*, para violonchelo y piano, 1973 N8 C

Atehortúa, Blas Emilio (1943-2019).

41. *Romanza de Cinco piezas románticas Op. 85*, para violonchelo y piano, 1979 N6 B

Atehortúa, Blas Emilio (1943-2019).

42. *Dúo concertante Op. 150 No. 2*, para violonchelo y piano, 1988 NNA

Atehortúa, Blas Emilio (1943-2019).

43. *Sonata Op. 186*, para violonchelo y piano, 1996 NNA

Borda Camacho, Germán (1935-).

44. *Lírico* para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1998 N6 B

Borda Camacho, Germán (1935-).

45. *Pieza* para piano y cello s.f. aprox. 1998 N7 C

Calderón Sáenz, Claudia (1959-).

46. *La revuelta circular*, para violonchelo y piano, 2001 N7 C

Cifuentes Rodríguez, Santos (1870-1932).

47. *Melodía Op. 30*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1896 N5 B

Cifuentes Rodríguez, Santos (1870-1932).

48. *Romanza Op. 31*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1896 N4 B

Dussan Juan (1995-).

49. *Crystal Drops*, para violonchelo y piano, 2017 N9 C

Espinosa Fernández, Luis Carlos (1918-1990).

50. *Dos melodías*, para violonchelo y piano, s.f. (aprox. 1975) NNA

Figuroa Sierra, Luis Carlos (1923-).

51. *Revêrie*, para violonchelo y piano, 1958 N5 B

Figuroa Sierra, Luis Carlos (1923-).

52. *Sonatina*, para violonchelo y piano, 1981 N6 B

Gómez-Cano, David (1992-).

53. *Ruptura en el Paisaje*, para violonchelo y piano, 2012 N7 C

Gómez-Vignes, Mario (1934-).

54. *Diferencias*, para violonchelo y piano, 2007 N8 C

Gutiérrez Galindo, Alberto (1897- c.a 1970).

55. *Romanza*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1965 NNA

Hasler, Johann (1972-).

56. *Serenata Op. 3*, para violonchelo y piano, 1989 N5 B

Hasler, Johann (1972-).

57. *Danza Campesina*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1990 N4 B

López Londoño, Daniel W. (1990-).

58. *Amanecer, Bambuco*, para violonchelo y piano, 2014 N4 B

Mejía Navarro, Adolfo (1905-1973).

59. *Improvisación-Improptu*, para violonchelo y piano, 1961 N4 B

Mojica Mesa, Raúl (1928-1991).

60. *Imágenes cuna*, para violonchelo y piano, 1973 N4 B

Mora Ángel, Fernando (1972-).

61. *Paisaje Sonoro Colombiano*, para violonchelo y piano, 1998 N6 B

Morales Pino, Pedro (1863-1926).

62. *Nostalgia*, para violonchelo y piano, editada por Jimmy Arcos, s.f. aprox.1915 N3 A

Neuman, Hans Federico (1917-1992).

63. *Serenata*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1940 N4 B

Noguera Palau, Carolina (1978-).

64. *Mecanismos*, para violonchelo y piano, 2002 N8 C

Nova Sondag, Jacqueline (1935-1975).

65. *Mesure*, para violonchelo y piano, 1965 N7 C

Nova Sondag, Jacqueline (1935-1975).

66. *Scherzo en estilo primitivo*, para violonchelo y piano, 1965 N8 C

Ordóñez, Carlos Rene (1975-).

67. *Corcheitas, (Pasillo)* para violonchelo y piano, s.f. aprox. 2013 N4 B

Pasos, Jonny (1975-).

68. *Pasillo*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 2013 N3 A

Pinzón Malagón, Jorge Humberto (1968-).

69. *Perseus (Evocación, 1996)*, para violonchelo y piano, 2008 N8 C

Pinzón Malagón, Jorge Humberto (1968-).

70. *Hydrus*, para violonchelo y piano, 2014 N8 C

Polanía Farfán, Juan Javier (1957-).

71. *Festines y Matachines, An-danzas* para violonchelo y piano, 2012 N6 B

Posada Saldarriaga, Andrés (1954-).

72. *Cuatro piezas*, para violonchelo y piano, 1984 N8 C

Posada Saldarriaga, Andrés (1954-).

73. *Movimiento*, para violonchelo y piano, 1992 N8 C

Ramírez Sierra, Álvaro (1932-1991).

74. *Sonata No. 1*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1972 N6 B

Ramírez Sierra, Álvaro (1932-1991).

75. *Preludio*, para violonchelo y piano, 1985 N5 B

Roots Pähn, Olav (1910-1974).

76. *Preludio*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1967 NNA

Rosa Summa, Andrés (1911-2003).

77. *Sonata*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1969 NNA



Santamaría Vasco, Pedro Pablo (1886- 1960).

78. *Número 3 Tango* para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1953 N3 A

Simar, León J. (1909-1983).

79. *Scherzo prestissimo*, para violonchelo y piano, 1936 NNA

Tovar-Henao, Felipe (1991-).

80. *Un Arracacho en la Heroica*, danza para violonchelo y piano, 2013 N6 B

Uribe Holguín, Guillermo (1880-1971).

81. *Página de Álbum Op. 30 No. 1*, para violonchelo y piano, 1928 N6 B

Uribe Holguín, Guillermo (1880-1971).

82. *Scherzo Op. 30 No. 2*, para violonchelo y piano, 1928 N5 B

Uribe Holguín, Guillermo (1880-1971).

83. *Canto heroico*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1930 N5 B

Uribe Holguín, Guillermo (1880-1971).

84. *Sonata en la menor Op. 61*, para violonchelo y piano, 1946 N6 B

Valencia Zuluaga, Natalia (1976-).

85. *Hilos*, para violonchelo y piano, 2004 N6 B

Vidal Pacheco, Gonzalo (1863-1946).

86. *Dulce recreación*, para violonchelo y piano, 1909 N3 A

Vidal Pacheco, Gonzalo (1863-1946).

87. *Melodía en La menor*, para violonchelo y piano, 1924 N3 A

Zambrano Rodríguez, Cesar Augusto (1949-).

88. *Sonata*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1989 N4 B

Zamudio, Daniel (1885-1952).

89. *Canción de cuna*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1940 N5 B

### 3.3.3 En dúo (dos violonchelos)

Gómez-Cano, David (1992-).

90. *Fosa's Duo from a mountain man*, para dos violonchelos, 2013 N6 B

Hurtado Aguirre, Deiner Sergio (1971-).

91. *Cafecita, (Bambuco)* para dos violonchelos, s.f. aprox. 2011 N2 A

Hurtado Aguirre, Deiner Sergio (1971-).

92. *Pik Nik en Salento "(Danza)*, para dos violonchelos, s.f. aprox. 2011 N2 A

Hurtado Aguirre, Deiner Sergio (1971-).

93. *Pacífico (con aire de currulao)*, para dos violonchelos, s.f. aprox. 2011 N2 A

Hurtado Aguirre, Deiner Sergio (1971-).

94. *Conversación entre dos cellos (En forma de Pasillo)*, para dos violonchelos, s.f.  
aprox. 2011 N2 A

Hurtado Aguirre, Deiner Sergio (1971-).

95. *Una Danza Campesina (Guabina/Torbellino)*, para dos violonchelos, s.f. aprox.  
2011 N2 A

Hurtado Aguirre, Deiner Sergio (1971-).

96. *Caribeño (Porro/Cumbia)*, para dos violonchelos, s.f. aprox. 2011 N2 A

Hurtado Aguirre, Deiner Sergio (1971-).

97. *D' Fiesta (Pasillo fiestero)*, para dos violonchelos, s.f. aprox. 2011 N2 A

Hurtado Aguirre, Deiner Sergio (1971-).

98. *Valse Criollo*, para dos violonchelos, s.f. aprox. 2011 N2 A

Hurtado Aguirre, Deiner Sergio (1971-).

99. Yagé, para dos violonchelos, s.f. aprox. 2011 N3 A

Hurtado Aguirre, Deiner Sergio (1971-).

100. *Discusión entre dos chelos*, s.f. aprox. 2011 N3 A

Hurtado Aguirre, Deiner Sergio (1971-).

101. *Pequeño Dúo (con sabor a pajarillo)*, s.f. aprox. 2011 N3 A

Posada Saldarriaga, Andrés (1954-).

102. *Dúo para violonchelos*, 2013 N3 A

Ramírez Sierra, Álvaro (1932-1991).

103. *Sonata No. 1*, para dos violonchelos, 1972 N6 B

### **3.3.4 Dos violonchelos y piano (Trío)**

Cifuentes Rodríguez, Santos (1870 – 1932).

104. *Dúo de violonchelos con acompañamiento de piano*, s.f. aprox. 1900 N4 B

### **3.3.5 En dúo (violonchelo y contrabajo)**

Borda Camacho, Germán (1935-).

105. *Microestructura*, para violonchelo y contrabajo, s.f. aprox. 1990 N5 B

### **3.3.6 En dúo (flauta y violonchelo)**

Borda Camacho, Germán (1935-).

106. *Cinco microestructuras*, para flauta y violonchelo, NNA

Franco Quintero, Ana María (1992-).

107. *Suite dodecafónica*, 2016 N3 A

Pulido Hurtado, Luis (1958-).

108. *Ramaje*, para flauta y violonchelo, NNA

### **3.3.7 En dúo (guitarra y violonchelo)**

Meneses Ortega, Fernando León (1954-1983).

109. *Nostalgia*, para guitarra y violonchelo, s.f. aprox. 1990 N4 B

Romero, Jaime, (1966-).

110. *Romanza (Cuando muera seré Música)*, violonchelo y guitarra, 2012 N6 B

Saboya, Lucas (Luis Carlos) N6 4

111. *Despasillo* para guitarra y violonchelo, s.f. aprox. 2007 N4 B

Toro Vargas, Martín (1955-).

112. *Suite*, para guitarra y violonchelo, 2009 N5 B

### **3.3.8 En dúo (oboe y violonchelo)**

Villamil, Andrés (1976-).

113. *Aquisgrán (Bambuco)*, para oboe y violonchelo, 2006 N7 C

### **3.3.9 En dúo (saxofón y violonchelo)**

Ruiz, Juan (1985-).

114. *Avenida la Playa*, para saxofón y violonchelo, 2011 N6 B

Ruiz, Juan (1985-).

115. *Lejanías*, para saxofón y violonchelo, 2011 N6 B

### **3.3.10 En dúo (viola y violonchelo)**

Acosta Restrepo, Rodolfo (1970-).

116. *Archipiélago de la esperanza*, para viola y violonchelo, 2003 N9 C

Borda Camacho, Germán (1935-).

117. *Tres microestructuras*, para viola y violonchelo, s.f. aprox. 1983 N6 B

Franco Quintero, Ana María (1992-).

118. *Dueto I*, para viola y violonchelo, 2014 N4 B

Nova Sondag, Jacqueline (1935 -1975).

119. *Scherzo bitonal*, para viola (o violín) y violonchelo, 1964 N8 C

### **3.3.11 En dúo (violín y violonchelo)**

Atehortúa, Blas Emilio (1943-2019).

120. *Seis piezas colombianas Op. 78*, para violín y violonchelo, 1983 N7 C

Carbó Ronderos, Guillermo (1963-).

121. *Cordal 2*, para violín y violonchelo, 1991 NNA

Gómez-Cano, David (1992-).

122. *Fenómenos Oníricos*, para violín y violonchelo, 2012 N6 B

### **3.3.12 Obras para múltiples violonchelos**

Agudelo, Víctor (1979-).

123. *Mamarracho* (para cuatro violonchelos), 2013 N5 B

Borda Camacho, Germán (1935-).

124. *Nubes* (para diez violonchelos), 1995 N7 C

Hurtado Aguirre, Deiner Sergio (1971-).

125. *Fiesta Colombiana* (para cuatro violonchelos), 2014 N6 B

Hurtado Aguirre, Deiner Sergio (1971-).

126. *Fuga en cellos* (para cuatro violonchelos), 2016 N6 B

Posada Saldarriaga, Andrés (1954-).

127. *Sombra y Luz* (para cuatro violonchelos), 2009 N8 C

### **3.3.13 Obras para violonchelo como instrumento solista**

Atehortúa, Blas Emilio (1943-2019).

128. *Ensayo concertante Op. 5*, para violín, viola, violonchelo y cuerdas, 1960

N8 C

Atehortúa, Blas Emilio (1943-2019).

129. *Concierto*, para violonchelo y orquesta Op. 162, 1991 N9 C

Borda Camacho, Germán (1935-).

130. *Concertante*, para violonchelo y cuerdas, 1992 N6 B

Borda Camacho, Germán (1935-).

131. *Concierto*, para violonchelo y orquesta, 1992 N8 C

Pineda Duque, Roberto (1910 -1977).

132. *Triple Concierto*, para violín, violonchelo, piano y orquesta, 1963 N9 C

Potes, Alba Lucía (1954-)

133. *Reflexiones*, para violín, viola, violonchelo y orquesta de cuerdas, 1991 N9

C

Torres Zuleta, Luis (1941-).

134. *Concertante*, para violonchelo y orquesta, 1971 N9 C

Torres Zuleta, Luis (1941-).

135. *Cántico y Fantasía temática*, para violonchelo y orquesta de cuerdas, s.f.

aprox. 1979 N9 C

Uribe Holguín, Guillermo (1880-1971).

136. *Concierto*, para violonchelo y orquesta Op. 118, 1962 N9 C

Voegelin, Fritz (1943- 2020).

137. *Concierto*, para violonchelo y orquesta, 1987 N9 C

Zambrano Rodríguez, Cesar Augusto (1949-).

138. *Fantasía Concertante “Antiqua”*, para dos violonchelos y orquesta de

cámara, s.f. aprox. 1991 N6 B

Zambrano Rodríguez, Cesar Augusto (1949-).

139. *Concierto “Amerindio,”* para violonchelo, quena, orquesta de cámara,

percusión indígena y sinfónica, 2017 N7 C

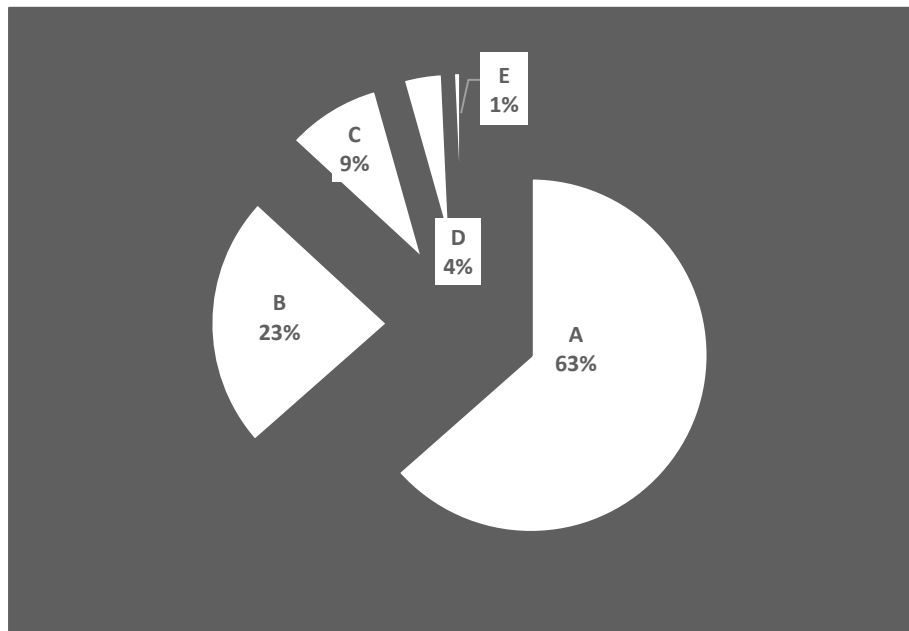
### **3.4 Síntesis descriptiva de características musicales generales en el repertorio en cuestión**

Se presentan a continuación los siguientes diagramas estadísticos que facilitan identificar las siguientes categorías: alineaciones instrumentales recurrentes, porcentajes de compositores, cronología de las obras, obras con partituras localizadas y no localizadas, al igual que graduación de su dificultad técnica. Lo anterior se hizo con el fin de lograr que esta información provea algo

más que un recuento general y permita tener una visión comparativa sobre este repertorio y así ayudar a un mayor entendimiento.

### 3.4.1 139 obras localizadas para violonchelo solo, violonchelo en dúo, múltiples violonchelos y como instrumento solista pertenecientes a los años de 1896 y 2017

- A: Violonchelo en dúo, 87
- B: Violonchelo solo, 34
- C: Violonchelo como instrumento solista, 12
- D: Múltiples violonchelos, 5
- E: Dos violonchelos y piano, 1

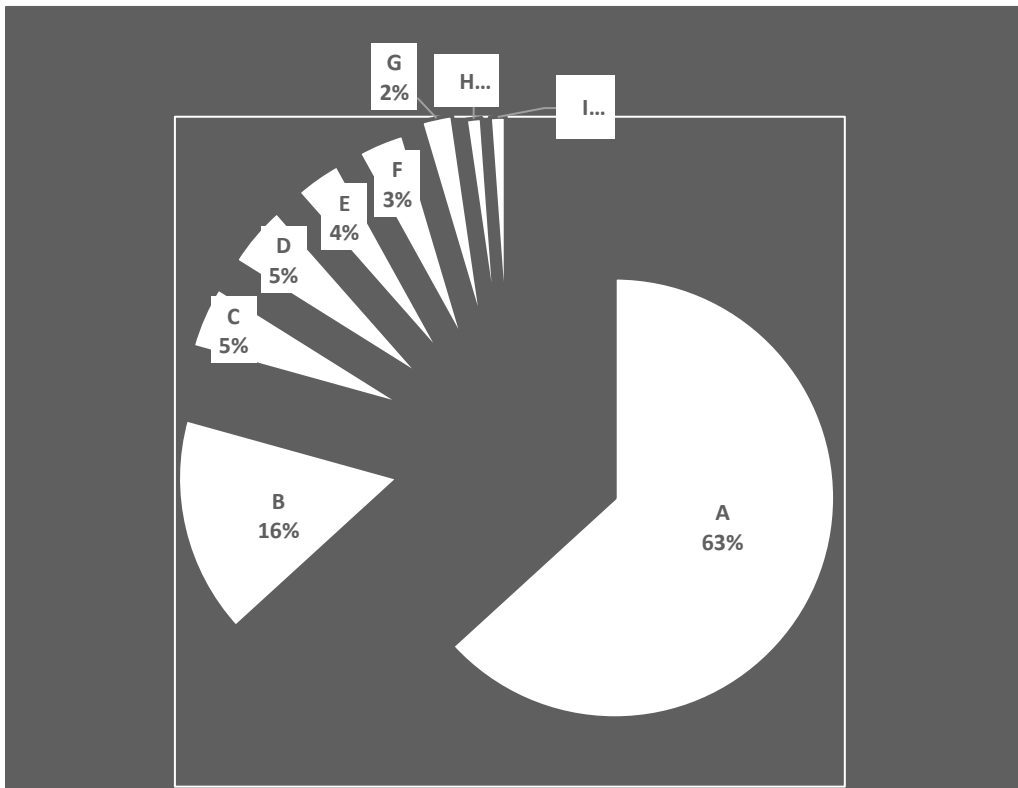


**Gráfica 1:** Gráfica de categorización de las obras en porcentajes, para violonchelo en Colombia desde 1896 hasta 2017.



### 3.4.2 Categorización de las 87 obras para violonchelo en dúo

- A: Violonchelo y piano, 55
- B: Dos violonchelos, 14
- C: Viola y violonchelo, 4
- D: Guitarra y violonchelo, 4
- E: Violín y violonchelo, 3
- F: Flauta y violonchelo, 3
- G: Saxofón y violonchelo, 2
- H: Contrabajo y violonchelo, 1
- I: Oboe y violonchelo, 1



**Gráfica 2:** Gráfica de categorización de las obras para violonchelo en dúo.

### 3.4.3 Línea de tiempo de las 139 obras para violonchelo escritas en Colombia entre los años de 1896 y 20217

A: 1896-1919: 3

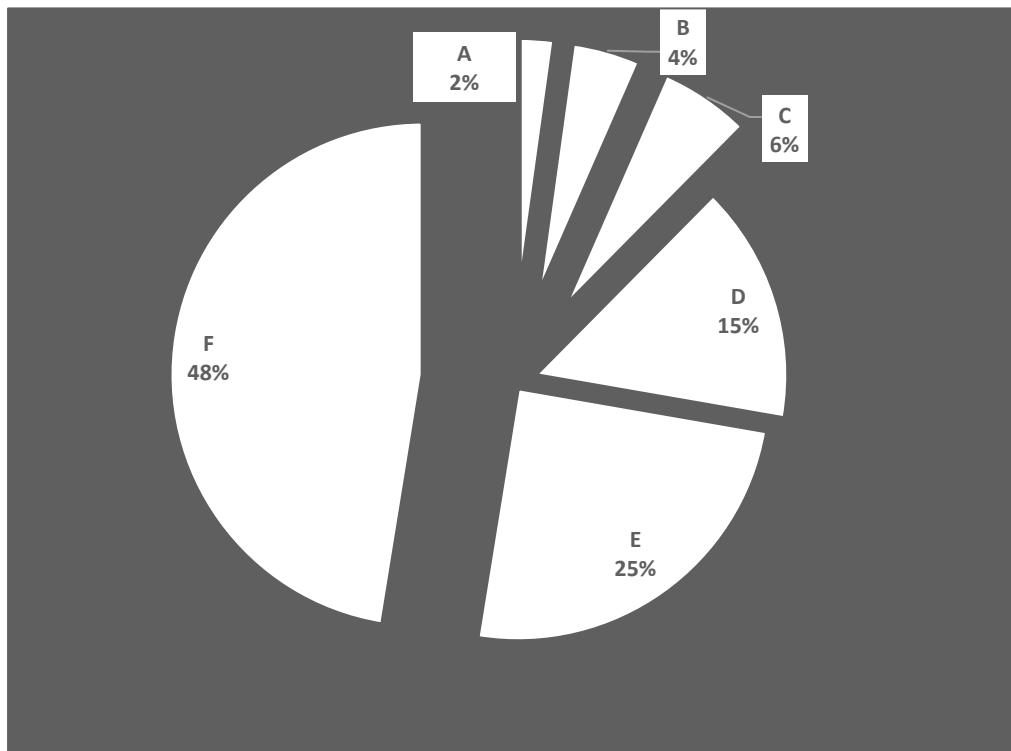
B: 1920-1939: 6

C: 1940-1959: 8

D: 1960-1979: 21

E: 1980-1999: 34

F: 2000-2017: 67

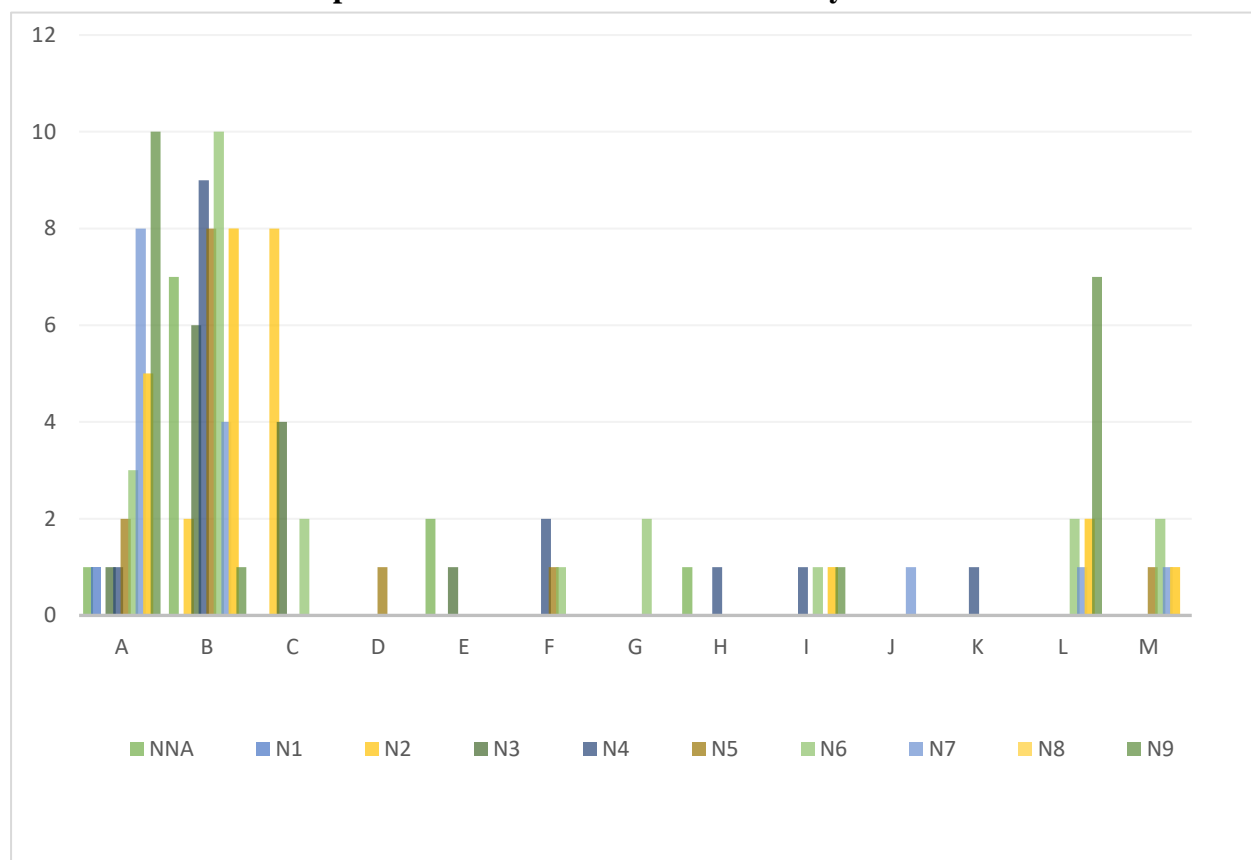


**Gráfica 3:** Gráfica en porcentajes de línea de tiempo de las obras escritas para violonchelo entre los años 1896 y 2017 en Colombia.

A partir del siglo XXI se propicia el mayor crecimiento en cuanto a la cantidad de obras escritas para violonchelo en las categorías mencionadas. Esto se debe, como lo mencionamos antes,

a la reorganización, hacia finales de los años ochenta y noventa, de los nuevos departamentos de música en universidades y a la creación de espacios para la enseñanza musical en el país.

### 3.4.4 Categorización y combinaciones de instrumentación y niveles de dificultad (N1 a N9) de las 139 obras para violonchelo escritas entre 1896 y 2017

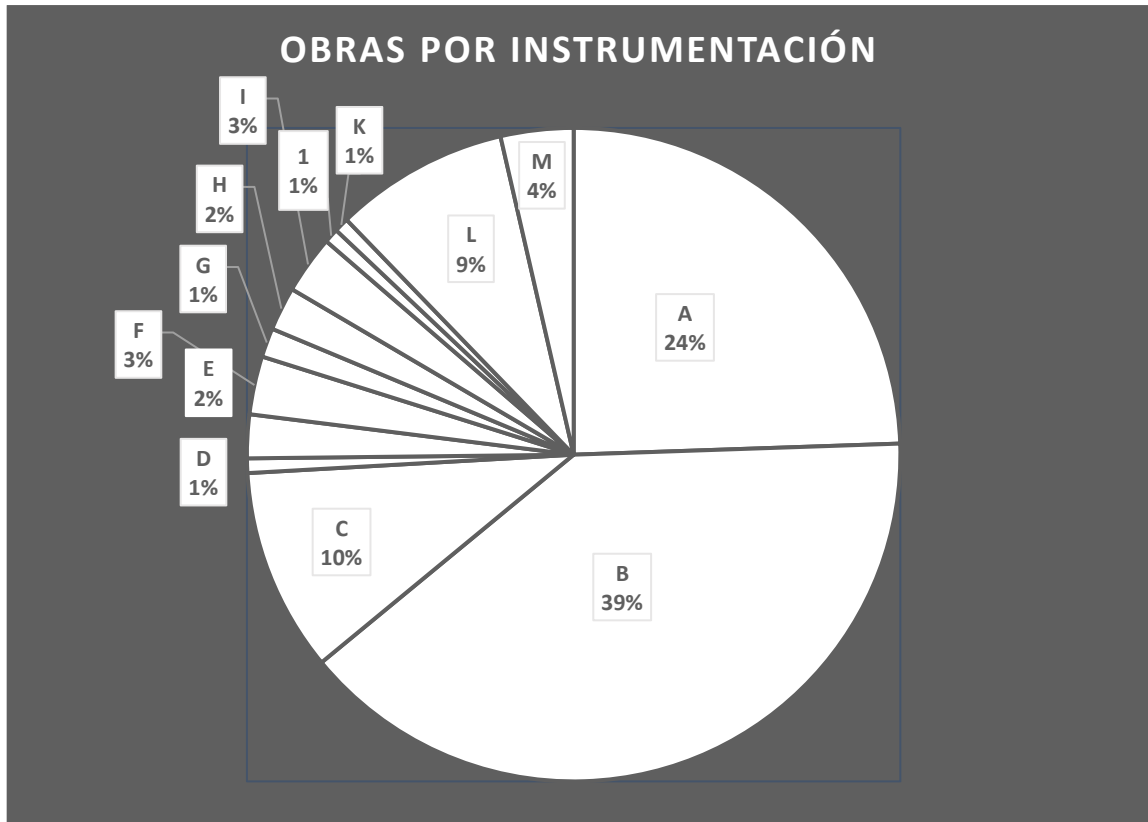


**Gráfica 4:** Tabla gráfica de obras por instrumentación y nivel (N1 A N9).

Como anteriormente dicho estas obras se sistematizaron por niveles de dificultad técnica utilizando una graduación del 1 al 9, siendo 1 las más fáciles y 9 las más difíciles. Se tomó como referencia los parámetros y ejemplos de obras sugeridas en el catálogo *10 Ans avec le violoncelle*. Escrito por Cocset (Cocset *et al.*, 2003).

### 3.4.5 Obras por instrumentación

- A: Violonchelo solo, 34
- B: En dúo: violonchelo y piano, 55
- C: En dúo: dos violonchelos, 14
- D: En dúo: violonchelo y contrabajo, 1
- E: En dúo: flauta y violonchelo, 3
- F: En dúo: guitarra y violonchelo, 4
- G: En dúo: saxofón y violonchelo, 2
- H: En dúo: violín y violonchelo, 3
- I: En dúo: viola y violonchelo, 4
- J: En dúo: oboe y violonchelo, 1
- K: Dos violonchelos y piano, 1
- L: Violonchelo como instrumento solista, 12
- M: Múltiples violonchelos, 5



**Gráfica 5:** Gráfica de obras por instrumentación en porcentajes.

### 3.4.6 Obras para violonchelo en Colombia por niveles de dificultad técnica N1 a N9

N1: 1

N2: 10

N3: 12

N4: 14

N5: 13

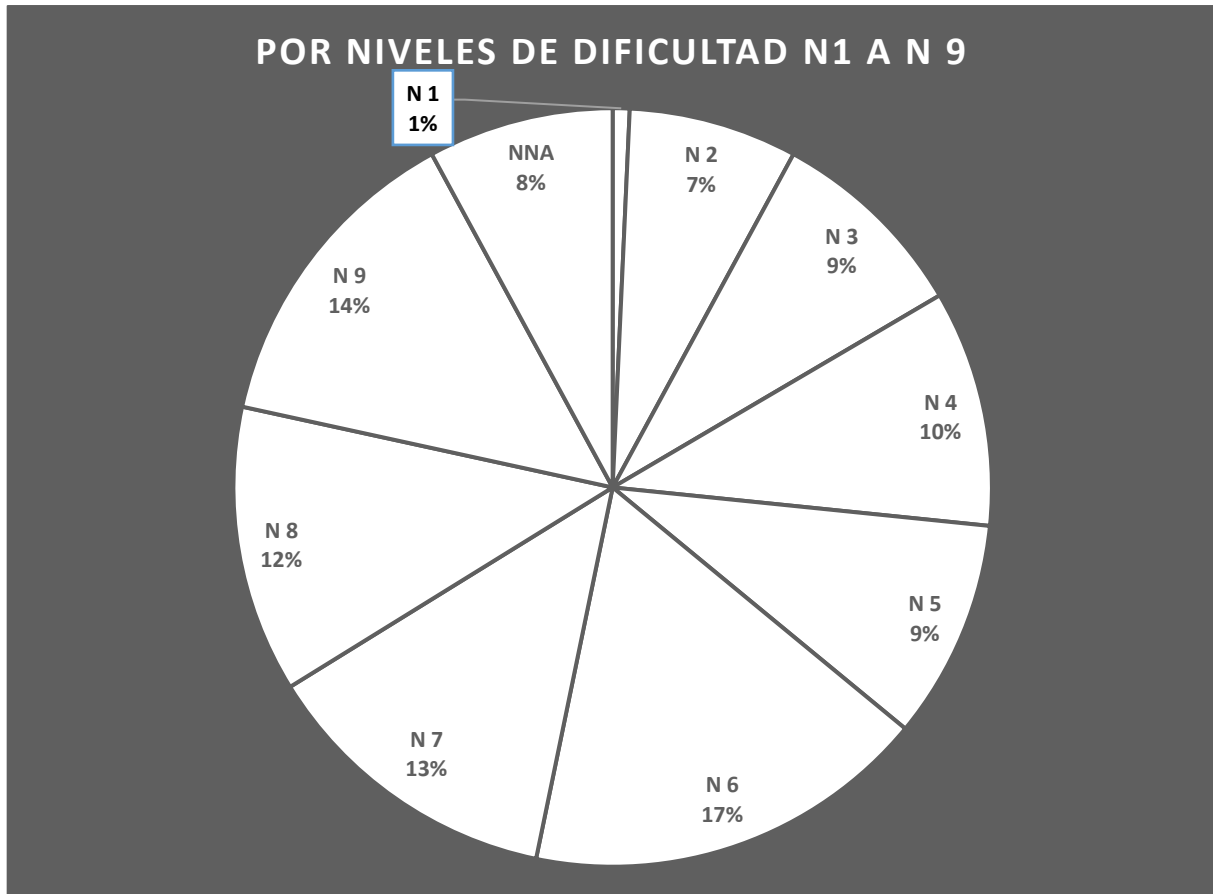
N6: 24

N7: 18

N8: 17

N9: 19

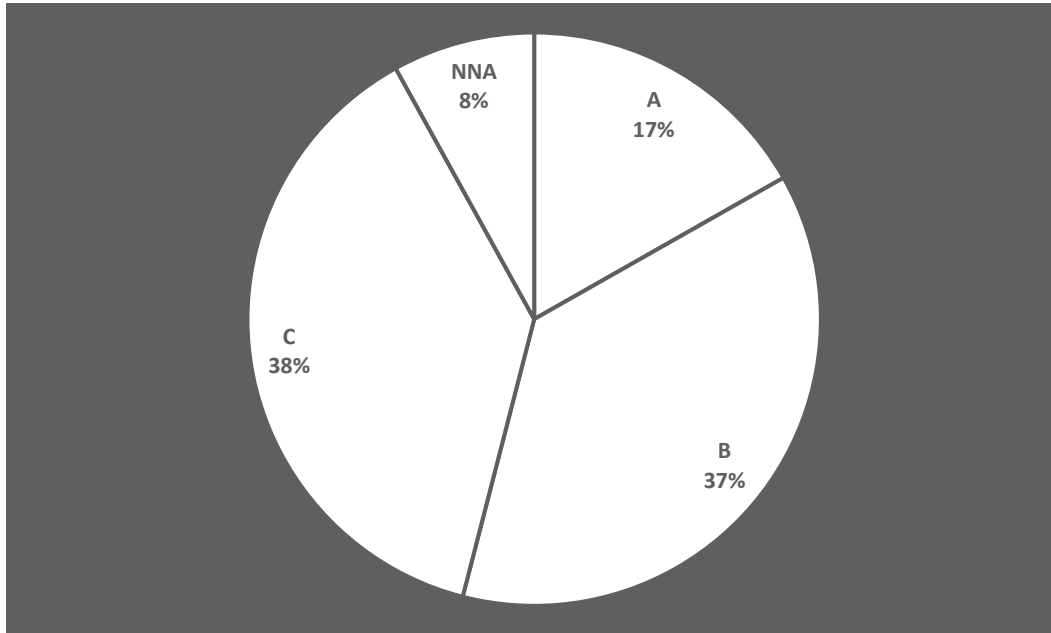
Nivel no asignado (NNA): 11 (No se encontraron partituras).



**Gráfica 6:** Gráfica de obras por niveles generales (A, B, C) en porcentajes.

### 3.4.7 Obras para violonchelo en Colombia por niveles generales de dificultad, en porcentajes (A, B y C)

A: 23 B: 51 C: 54 NNA: 11



**Gráfica 7:** Gráfica de obras por niveles generales (A, B, C) en porcentajes.

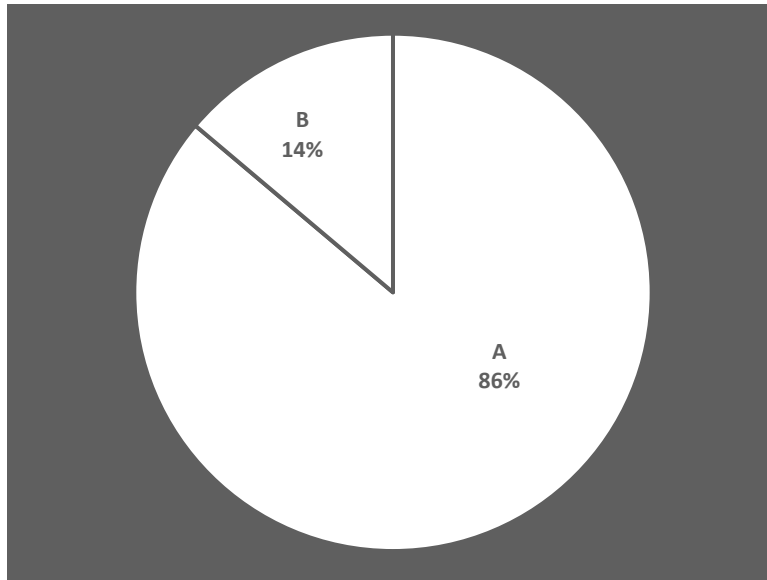
La lista de 128 obras localizadas y clasificadas por niveles de dificultad con su instrumentación, respectivos nombres, compositores y fechas, al igual que la de las 11 obras no localizadas, pueden ser consultada en el anexo 1.

El total de las ciento treinta y nueve obras localizadas se dividió en dos categorías basadas en dos tipos de nombres: 72 con nombres con alusiones metafóricas y 67 con nombres de tradición de la llamada música académica o de concierto. Adicionalmente, se ha realizado una clasificación, de las obras disponibles, en cuanto a los retos técnicos. De esta manera, se da la posibilidad de aumentar notablemente la oferta, en cuanto al repertorio colombiano para los diferentes formatos.

### 3.4.8 Sesenta y siete compositores mujeres y hombres de obras para violonchelo en Colombia entre los años de 1896 y 2017

A: Hombres, 57

B: Mujeres, 10



**Gráfica 8:** Gráfica de obras para violonchelo solo, violonchelo en dúo, múltiples violonchelos y como instrumento solista en Colombia con relación de hombres y mujeres compositores.

Esta lista completa puede ser consultada en el anexo 2. Como se mencionó, de los sesenta y siete creadores cincuenta y siete son hombres y diez mujeres. Sesenta y un nacidos en Colombia y seis que tomaron residencia en Colombia. De esos seis compositores nacidos en el extranjero, cinco son hombres: Mario Gómez-Vignes, quien nació en Chile y se radicó en Colombia. Olav Roots Pähn de Estonia, Andrés Rosa Summa, nacido en Italia, León Simmar nacido en Bélgica y Fritz Voegelin de Suiza. Jaqueline Nova Sondag nació en Bélgica, pero sus padres se radicaron en Colombia desde su primer año de vida.

Cabe anotar que la primera obra localizada en esta investigación escrita por una mujer fue

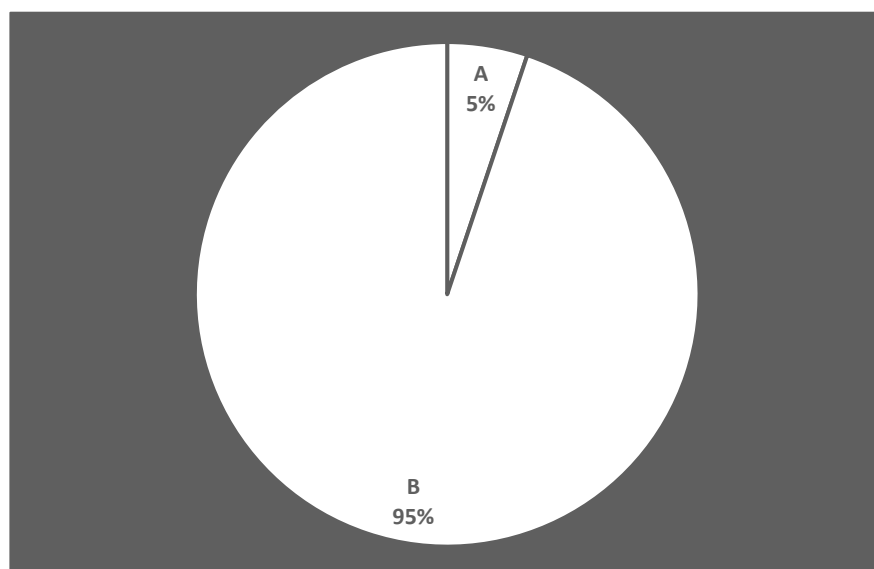


del año 1964: Jaqueline Nova Sondag (1935-1975), *Scherzo bitonal*, para viola (o violín) y violonchelo.

### 3.4.9 Obras para violonchelo en Colombia publicadas vs. no publicadas en porcentajes desde 1896 hasta 2017

A: Publicadas: 7

B: No publicadas: 132



**Gráfica 9:** Gráfica de obras publicadas y no publicadas.

### 3.4.10 Lista de obras editadas

De las ciento treinta y nueve obras objeto de estudio de la presente investigación, solo se encontraron siete publicadas por editores especializados. Cabe mencionar que una de estas, con el nombre de Número 3, Tango escrita por Pedro Pablo Santamaría y publicada por Vieco Litografía Bogotá, probablemente en los años cincuenta y quizá la más antigua de publicación, ha estado agotada por muchos años y no se encuentra disponible para su adquisición. Las ciento veintiuna

obras restantes, cuyas partes pudieron ser corroboradas, fueron realizadas en forma manuscrita o en programa de notación musical, por los mismos compositores.

- *Número 3 Tango* de Pedro Pablo Santamaría. Vieco Litografía, Bogotá, s.f.
- *Trópico de Capricornio* para violonchelo solo de Guillermo Rendón García. Edición Matiz Rangel, 1984.
- *Concierto*, para violonchelo y orquesta (versión piano y violonchelo). Editions Bim, 1995.
- *Triple Concierto* (partitura), para violín violonchelo piano y orquesta de Roberto Pineda Duque. Edición Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002.
- *Archipiélago de la esperanza*, para viola y violonchelo de Rodolfo Acosta Restrepo. Edición Matiz Rangel, 2003.
- *Aquisgrán (Bambuco)*, para oboe y violonchelo. Edición Guitarmonia, 2006.
- *Antífona*, para violonchelo solo de Alba Fernanda Triana. Edición Cayambis Music Press, 2015

## **4 Capítulo 4: las obras colombianas para violonchelo solo y sus antecedentes históricos**

### **4.1 Elementos para demarcar el estudio de las obras para violonchelo**

Como se ha mencionado previamente, el repertorio en cuestión no ha sido revisado en el pasado sino de manera superficial o con base en una selección muy limitada de obras. Una vez que se clasificó el conjunto de las ciento treinta y siete obras encontradas en este trabajo fue posible avanzar hacia un nivel de mayor detalle en la investigación. Se evaluaron distintas posibilidades de aproximación y se decidió enfocarse para la siguiente parte del estudio en el formato instrumental de violonchelo solo.

Las razones para esta decisión fueron las siguientes:

Este formato instrumental muestra un número estadísticamente significativo de compositores, hombres y mujeres, nacidos en Colombia, como inmigrantes.

- Representa la mayoría de los estilos compositivos encontrados en el listado de obras para violonchelo en Colombia.
- Permite mostrar los diversos conceptos compositivos simultáneos y a través del tiempo.
- Implica una total responsabilidad por parte del ejecutante, en cuanto a los requerimientos técnicos y musicales como dinámicas, digitación, manejo del arco, sincronización.
- Otorga el más destacado realce tímbrico y técnico del instrumento según la tradición musical académica europeo-occidental.
- Implica una autosuficiencia sonora y dirección del caudal expresivo del instrumento.

## **4.2 Antecedentes sobre el repertorio para violonchelo solo en el mundo**

Alrededor del año de 1660 se desarrolló en Italia la fabricación de cuerdas de tripa con metal. Esto permitió que el violonchelo lograra un sonido más potente y confiable para los ejecutantes, pues antes, con las cuerdas de tripa y por su grosor, hacían al violonchelo un instrumento con poca proyección y de difícil control, tanto de sonido como afinación. Este avance tecnológico fue muy probablemente uno de los factores decisivos que permitieron el desarrollo del violonchelo, su repertorio y sus ejecutantes. En el año de 1665 se publicó la Sonata Op. 4 del compositor Giulio Cesare Arresti, en donde específicamente se nombra al violonchelo como bajo continuo. Esta es tal vez la más temprana edición en su tipo. Poco después de la publicación de Arresti comenzaron a aparecer menciones sobre el violonchelo asociadas con la ciudad de Boloña, tanto de la Basílica de San Petronio como de la *Accademia Filarmonica* (Hamilton, 2005. p. 11).

La primera obra impresa para violonchelo documentada es el *Ricercare* Op. 1 de Giovanni Degli Antoni, publicada en 1687. Esta es una colección de doce *ricercari* sin acompañamiento. Es de anotar el carácter revolucionario de la publicación por tratarse de una colección impresa de obras exclusivamente dedicadas al violonchelo solo.

## **4.3 Capacidades técnicas del violonchelo**

Las capacidades técnicas del violonchelo que consideraríamos avanzadas hoy en día se muestran, en gran medida, desde mediados del siglo XVIII, con ejemplos del famoso violonchelista y compositor Luigi Boccherini (1743-1805). En sus obras, sean sonatas, conciertos o música de cámara, Boccherini demuestra entendimiento, curiosidad y sentido innovador de las capacidades sonoras, expresivas y virtuosísticas del violonchelo. En cuanto al repertorio para violonchelo solo, las seis Suites de Bach fueron, a partir del siglo XIX, obras de gran importancia para conseguir la

viabilidad del violonchelo como instrumento solista, es decir sin acompañamiento.

Aunque estas obras fueron escritas alrededor de 1717 y 1723, cuando Bach era empleado por el Príncipe Leopold von Anhalt-Köthen (Alexanian, D. p. III), fue durante el siglo XIX, con el redescubrimiento y reconocimiento de la obra de Bach por grandes músicos de la época, como por ejemplo Félix Mendelssohn (1809-1847), que la música de Bach retomó la importancia que siempre mereció. Las Suites para violonchelo solo de Bach permiten a los intérpretes abordar aspectos técnicos puntuales en el instrumento, y al mismo tiempo, buscar darles la necesaria claridad a los motivos, las líneas musicales y la estructura de estas obras. Aunque no existen las partes originales, se supone que Bach las escribió con un propósito pedagógico. Quizás, debido a esta razón, las primeras ediciones que fueron publicadas llevan el nombre de *Suites* o *Études*. Durante el siglo XIX y comienzos del XX, importantes violonchelistas de la época, como Friedrich Dotzauer (1783-1860), Friedrich Gruetzmacher (1832-1903), Robert Hausmann (1852-1909), Julius Klengel (1859-1933), Hugo Becker (1863-1941), como el músico y editor Alfred Doerffel (1821-1905), reconocieron el mérito artístico de estas obras y quizás también, en búsqueda de un repertorio que le diera prominencia al violonchelo solo, realizaron ediciones de esta obra. Esto permitió y promovió el uso de este repertorio.

Una vez que se mostró el gran rango expresivo y técnico del violonchelo, y también gracias a los extraordinarios violonchelistas de la época, el repertorio para violonchelo solo tuvo un gran apogeo. Existen obras escritas por violonchelistas distinguidos y otras escritas por compositores que, probablemente por sugerencia y/o amistad con violonchelistas cercanos, e igualmente por las capacidades sonoras y técnicas que el instrumento mostraba, se interesaron en escribir música para este instrumento solo.

Ejemplos de lo anteriormente mencionado son las siguientes obras:

- *12 caprichos Op. 25*, para violonchelo solo de Alfredo Piatti (1822-1901), escritos alrededor de 1865.
- *Tres Suites Op. 131c*, para violonchelo solo de Max Reger (1873-1916). Obras escritas alrededor de 1914.
- *Sonata Op. 8*, para violonchelo solo de Zoltan Kodaly (1882-1967), obra escrita en 1915.
- *Sonata Op. 25*, para violonchelo solo de Paul Hindemith (1895-1963), obra escrita alrededor de 1922.
- *Sonata*, para violonchelo solo Op. 28 de Eugène Ysaÿe (1858-1931, obra escrita alrededor de 1925.
- *Suite*, para violonchelo solo de Gaspar Cassadó (1897-1966), obra escrita alrededor de 1926.
- *Rhapsodic ballade*, para violonchelo solo de Arnold Bax (1883-1953), obra escrita alrededor de 1939.
- *Ciaccona, intermezzo y adagio*, para violonchelo solo de Luigi Dallapiccola (1904-1975), obra escrita alrededor de 1945.
- *Sonata*, para violonchelo solo de György Ligeti (1923-2006), obra escrita inicialmente en 1948 y revisada en 1953.
- *Suite en Re menor* para violonchelo solo de Paul Tortelier (1914-1990), obra escrita alrededor de 1950.
- *Sonata*, para violonchelo solo de George Crumb (1929-), obra escrita en 1955.
- *Tres Suites* para violonchelo solo de Ernst Bloch (1885-1977), obras escritas alrededor de 1956.
- *Suites No. 1 Op. 72, No. 2 Op. 80, No. 3 Op. 87* y Tema “Sacher” para violonchelo solo de Benjamin Britten (1913-1976), obras escritas en los años sesenta y setenta.

#### **4.4 Las obras para violonchelo solo en Colombia**

El género de obras para violonchelo solo en Colombia revisado hasta el año de 2017, integra un total de treinta y cuatro piezas con gran diversidad de estilos, lenguajes, dimensiones y perfiles creativos. Por sí mismo y por su variedad, representa un corpus sólido y relevante para ser valorado en lo general y estudiado en lo particular. Estos compositores, aún con sus diferentes estilos y conceptos musicales, demuestran en su escritura entendimiento en su forma de utilizar técnicamente el instrumento, creatividad en sus búsquedas sonoras y, en ocasiones, formas novedosas de utilizar al instrumento. En ese sentido técnico, representan retos al intérprete-ejecutante comparables con las problemáticas y los retos técnicos de las obras para violonchelo solo antes referidas.

Como se ha mencionado antes, la primera obra encontrada de este grupo corresponde a la *Sonata* para violonchelo solo de Roberto Pineda Duque, compuesta en 1971, mientras que la más reciente, “Tres tientos para violonchelo solo” de Andrés Posada fue compuesta en 2017 y aún no es estrenada. Se ofrecen en esta revisión breves reseñas sobre los compositores y descripciones básicas de las características generales de las obras de casi medio siglo de música para violonchelo solo.

##### **4.4.1 El corpus de obras para violonchelo solo en Colombia y sus características generales**

- Borda Camacho, Germán (1935-).

Nacido en Bogotá en 1935, realizó sus estudios en la Universidad de Viena bajo la tutela de Alfred Uhl, de donde se graduó del pregrado en las áreas de composición y teoría en 1968 y de sus estudios de grado en 1970. Inmediatamente después de su graduación se vinculó como profesor en la Universidad de los Andes, Bogotá. Reconocido también como escritor y crítico

musical, continúa sus actividades artísticas en Bogotá (Borda, G. s.f.).

1. *Una microestructura*, para violonchelo solo.

Obra escrita en 1981, en un estilo contemporáneo atonal de acuerdo con su propio estilo personal. Esta obra tiene una duración aproximada de dos minutos.

2. *Lírico*, para violonchelo solo.

Obra escrita en 1981, en un estilo contemporáneo atonal con duración aproximada de tres minutos.

- Calderón Sáenz, Claudia (1959-).

Claudia Calderón Sáenz, pianista y compositora colombiana, actualmente se radicada en Yopal Casanare Colombia. Nació en Palmira, Colombia en 1959. Estudió en Hannover, Alemania, con David Wilde y en Italia con Diether de la Motte y György Sándor. Se destaca en su trabajo la investigación de la música tradicional, como los joropos de los llanos en Colombia y Venezuela (Calderón. C, s.f).

3. *Preludio*, para violonchelo solo.

Hasta el momento de la redacción de este trabajo no fue posible contactar a la compositora, ni se logró conseguir la partitura de la obra.

- Carrizosa Navarro, Eduardo (1953-).

Nacido en Bogotá, Colombia en 1953, es compositor y director de orquesta. Se ha desempeñado también como profesor en la Universidad Nacional de Colombia, la Pedagógica Nacional y de los Andes, en Bogotá. Es graduado de la Universidad Nacional de Colombia. Estudió composición con Blas Emilio Atehortúa y Francisco Zumaqué. Por más de 30 años ha



investigado y divulgado los ritmos nacionales colombianos. (Carrizosa, E, s.f).

4. *Integración II*, para violonchelo solo.

Esta obra fue dedicada al violonchelista Luis Molina. La obra explora sonoridades y técnicas alternativas, utilizando elementos extra musicales. Requiere que el intérprete, aparte de tocar, cante y recite algunos textos.

- Castrillón Arcila, Sergio (1981-).

Violonchelista, compositor, improvisador e investigador colombiano nacido en Manizales en 1981, recibió su doctorado en la Universidad de Helsinki con la investigación llamada “*NEW DIRECTIONS IN THE CELLO TIMBRE: The solo cello and cello with electronic media repertoire from 2000 to 2015 by Colombian composers*” (Sergio Castrillón, comunicación personal, mayo 11 de 2018).

5. *Piezas A-formales*, para violonchelo solo (2009).

Obra en tres partes, escrita en 2009. Tiene una duración aproximada de 16 minutos. Como en todas sus composiciones, utiliza notación no convencional. Esta obra es un buen ejemplo de la búsqueda de formas alternativas de utilizar las capacidades sonoras del violonchelo.

6. *Desde las entrañas del sudtrópico*, para violonchelo solo (2010).

Obra escrita en cuatro movimientos o secciones, cada una con sus respectivas aclaraciones en cuanto al uso del instrumento y la forma de realizar los efectos sonoros en el mismo. Tiene una duración aproximada de 9 minutos.

7. *Detrás de la montaña*, para violonchelo solo (2011-2012). Composición en tres movimientos con duración aproximada de 12 minutos. Como toda su obra, la notación es no

convencional con especificaciones precisas de cómo abordar las distintas secciones y producir los diferentes sonidos o efectos tímbricos.

8. *Yo soy la selva*, para violonchelo solo (2014).

Esta obra fue escrita en 2014. Su notación no es convencional, utilizando el instrumento de formas diferentes, tales como el uso del arco en distintos puntos entre el puente y el diapason con lo cual se generan sonidos diferentes a los que normalmente se buscan en el concepto tradicional que tenemos para la producción sonora. Además de las nuevas búsquedas sonoras, Castrillón sugiere vestimenta específica para la ejecución de esta obra. Intenta, con esta ayuda visual, reflejar la ritualidad y la creatividad y de esta forma combina la improvisación con elementos teatrales.

- Cruz, Violeta (1986-).

Compositora y artista sonora, Violeta Cruz nació en Bogotá el año de 1986. Estudió composición en la Universidad Javeriana, en Colombia y posteriormente en el Conservatorio Nacional de París, Francia. En el 2007 recibió el Premio Nacional de Composición de Colombia. Su producción de obras incluye obras acústicas, electroacústicas, al igual que instalaciones sonoras. En sus obras Violeta Cruz busca la ambigüedad entre diferentes tipos de escucha (Cruz. V. s.f).

9. *Tántalut*, para violonchelo solo (2007).

Esta obra de estilo contemporáneo experimental fue compuesta en Bogotá, como parte de los estudios de pregrado de la compositora. Explora la utilización de pequeñas agrupaciones sonoras a las que denomina células rítmicas. Estas aparecen constantemente y se desarrollan en diversas formas. Igualmente, la improvisación juega un papel muy importante en su concepto

(Castrillón, S. 2017, p. 135).

- Duarte López, Jairo (1977-).

Nació en Bogotá en 1977. Realizó su pregrado en *Berklee College of Music* y su maestría y doctorado en la Escuela de Música Eastman de la Universidad de Rochester N.Y. Sus obras incluyen formatos para orquesta, grupos de cámara, ópera, música electroacústica y música para películas. Sus principales profesores fueron David Liptak, Carlos Sánchez-Gutiérrez, Allan Schindler, Ricardo Zohn-Muldoon, Vuk Kulenovic y Tibor Puztai (Duarte López, J. s.f).

10. *Ekphrasis sobre 'El Miedo' de Tanguy*, para violoncello solo.

Esta obra fue escrita en 2007, comisionada por el Instituto Hanson de la Escuela de Música Eastman en la Universidad de Rochester N.Y. y ganadora del Premio Nacional de Música en Composición, 2007 en el área de música de cámara, como obra para solista, fue comisionada y dedicada al violonchelista David Gerstein. Esta obra está basada en la interpretación personal del autor, realizada en música sobre la pintura *La Peur* del artista surrealista Yves Tanguy. Está dividida en 7 partes o escenas. El concepto de esta obra está basado en elementos extra-musicales, como la relación sonora con las impresiones visuales personales del compositor, inspiradas en la pintura de Tanguy. Utiliza técnicas extendidas en el manejo del instrumento. Es de carácter rítmico complejo y estilo atonal (Duarte López, 2007, p. 2).

- García de Castro, Federico (1978-).

Nacido en Bogotá, comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de la Universidad Nacional y después en la Universidad Javeriana. Realizó su doctorado en composición y teoría en la Universidad de Pittsburgh, EE. UU con Eric Moe y Mathew Rosenblum. Es director artístico y director principal de *Alia Musica Pittsburgh* desde su

fundación en 2006. Actualmente es profesor de la Universidad EAFIT en Medellín, Colombia.

11. *Calco*, para violonchelo solo, representa la idea de la palabra italiana "calcar", como en lo que uno dibuja en papel de calco. Esta obra utiliza micro tonos. Está basada en ideas estructurales de la fonética, con gestos y motivos independientes y reconocibles, los cuales suceden en diferentes órdenes y arreglos. Estos están inspirados en una poesía sonora de Dan Deacon. *Calco* fue escrita en 2016, originalmente para clarinete bajo y transcrita para violonchelo solo por el compositor. Dura aproximadamente 9 minutos. Dedicada a Alvin Wong, esta obra fue estrenada en Tailandia en el 10º Festival Internacional de Bangkok. (F. García de Castro, comunicación personal, marzo 23 de 2022).

12. *Chemins: tres episodios y aria*, escrita en 2013 y dedicada a la violonchelista Kate Bellingham, está basada en ideas y composiciones anteriores. En este sentido esta obra fue nombrada así imitando a Luciano Berio, quien, usando o reciclando material de composiciones anteriores, nombró a esas obras *Chemins* en sus series *Sequenza*. Esta obra explora la alternancia y conflicto entre semitonos. Hacia el final utiliza, en el episodio de los *glissandi*, y en el aria aparece el tema principal de "Al Vacío" para soprano, oboe y guitarra, obra escrita por el compositor en 2010 (F. García de Castro, comunicación personal, marzo 23 de 2022).

- Gómez-Vignes, Mario (1934-).

13. *Preludio y Danza*, para violonchelo solo

Para información de esta obra véase el capítulo 5.

- Gutiérrez Zuluaga, Sergio (1987-).

Nacido en Manizales en 1986, comenzó sus estudios musicales en la Universidad de

Caldas. En 2013, obtuvo el título de Licenciado en Composición de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica de Argentina. Realizó sus estudios de maestría en Composición en la *Escola Superior de Música de Catalunya* (ESMUC) en Barcelona, España. Ha compuesto la música y diseño sonoro de diversos documentales y cortometrajes (S. Gutiérrez Zuluaga, comunicación personal, mayo 15 de 2019).

14. *Meditaciones*, para violonchelo solo.

Esta obra explora las posibilidades expresivas, al igual que técnicas extendidas y tímbricas del instrumento. Utiliza la teatralidad del intérprete-ejecutante y la percepción del espectador y la interacción de ambos. La obra se divide en 2 grupos: meditaciones (I y III) contemplaciones (II, Interludio y Postludio) (S. Gutiérrez Zuluaga, comunicación personal, mayo 15 de 2019).

- Hasler Pérez, Johann (1972-).

Nacido en Medellín en 1972, de padre alemán y madre chilena, realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia y en la Universidad de Newcastle, Inglaterra, en donde obtuvo su doctorado en composición. Su estilo es variado. Sus obras pueden a veces definirse como neo-medievales, neorrenacentistas, neoclásicas, neorrománticas, neo-tonales, pero, también tiene otras obras experimentales, conceptuales o de afiliación vanguardista y modernista. Hasler ha incurrido también en el campo audiovisual, en la música incidental y escénica, el *performance* y en la música electrónica y acusmática, como en la de procesamiento en tiempo real (Johann Hasler, comunicación personal, agosto 28 de 2018).

15. *Solitud* (1996) es una obra corta en un movimiento, con duración aproximada de tres minutos. Escrita con las indicaciones de *molto mesto, senza speranza, senza misura di tempo*,

*liberamente* para cada parte. Consta de líneas melódicas expresivas que no necesariamente que reflejan libertad tonal y utilizan acordes disonantes que solo en ciertas ocasiones resuelven.

- Leguizamón, Daniel (1979-).

Nacido en Bogotá en 1979, estudió composición en la Universidad de los Andes con Luis Pulido Hurtado y Catalina Peralta. Es cofundador de la casa editorial colombiana especializada en música contemporánea, Matiz Rangel editores, y miembro fundador del CCMC (Círculo Colombiano de Música Contemporánea). Actualmente es profesor de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas ASAB y la Universidad de Los Andes (Daniel Leguizamón s.f.).

16. *Pieza*, para violonchelo solo (2009).

Obra de duración aproximada de 9 minutos, fue estrenada el mismo año de su composición en la Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, Argentina, por el violonchelista Martín Devoto. Utiliza notación no convencional y es de carácter exploratorio, en cuanto a la utilización del instrumento y sus recursos sonoros.

- Pineda Duque, Roberto (1910–1977).

17. *Sonata*, para violonchelo solo (1971).

Para información de esta obra véase el capítulo 5.

- Posada Saldarriaga, Andrés (1954-).

18. *Tres Tientos*, para violonchelo solo (2017).

Para información de esta obra véase el capítulo 5.

- Potes, Alba Lucía (1954-).

Nacida en la ciudad de Cali en 1954, realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Antonio M. Valencia de la Universidad del Valle con León. J Simar. Hizo sus estudios de maestría y doctorado en la Música en *Temple University*. Sus principales profesores fueron Matthew Greenbaum, Ursula Mamlok y Maurice Wright. Actualmente vive en Nueva York. EE. UU. y es miembro de la facultad de composición en *Mannes College*, NY. (Alba Lucía Potes s.f.).

19. *Toques de arrullos*, para violonchelo solo (2001).

Obra escrita en 2001, consta de seis movimientos. Fue dedicada a Charles Forbes y estrenada por él mismo en *Trinity Center for Urban Life*, en la ciudad de Filadelfia, EE. UU. Esta obra tiene influencias de los ritmos y aires tradicionales del pacífico afrocolombiano.

- Ramírez Rojas, Alejandro (1976-).

Nacido en Cali el año de 1976, Alejandro Ramírez Rojas es un destacado compositor y director de orquesta colombiano. Se desenvuelve en el ámbito de la música para cine y documentales y ha sido ganador de múltiples premios y reconocimientos, como premio India Catalina a Mejor Banda Sonora por su música para la serie “La Esclava Blanca”, en 2017.

20. *Preludio*, para violonchelo solo (2017).

El Preludio para violonchelo solo fue compuesto el año 2017 para un documental llamado "Cuando Colombia se volvió Macondo". Su duración aproximada es de 3 minutos. La intención inicial del compositor era transportar al espectador al universo de un palacio real y evocar su gran elocuencia a través de esta muy íntima obra (A. Ramírez-Rojas, comunicación personal, febrero 9, 2020).

- Rendón García, Guillermo (1935-).

Nacido en Manizales en 1935, Guillermo Rendón García comenzó sus estudios musicales

con su padre. En 1954 ingresó al Conservatorio de Manizales, que se convertiría después en el Departamento de Música de la Universidad de Caldas. En 1974 fundó el Instituto Bokkota de Altos Estudios en Bogotá. Ha sido Profesor de la Universidad Nacional de Colombia, Universidad INNCA de Colombia, Universidad de Tunja, Universidad de Antioquia y de la Universidad de Caldas (Rendón García, G. s.f.).

21. *Trópico de Capricornio*, para violonchelo solo.

Obra escrita en 1984, de estilo contemporáneo experimental. Su duración aproximada es de 14 minutos.

- Revelo Burbano José (1958-2020).

Guitarrista, compositor y arreglista nacido en Ipiales, Colombia, en 1958, José Revelo Burbano obtuvo su pregrado en la Universidad de Antioquia y maestría en la Universidad EAFIT, en Medellín, Colombia. Revelo Burbano tiene una importante trayectoria en el mundo de la música tradicional colombiana. Publicó varios volúmenes de arreglos para distintos ensambles de música tradicional de compositores latinoamericanos. Fue profesor de guitarra en la Universidad de Nariño en Colombia (J. Revelo Burbano, comunicación personal, mayo 16 de 2016). Sus obras, aquí reseñadas, fueron transcritas por el compositor para violonchelo solo. Estas obras representan un reto importante de aspecto técnico, pues no son necesariamente idiomáticas para el instrumento. Sin embargo, se considera que representan un importante legado en el corpus de este particular género, pues enriquecen las posibilidades sonoras del instrumento y el repertorio del folclor colombiano en este género.

22. *Amanecer andino*, para violonchelo solo.

Obra de duración aproximada de 6 minutos, con ritmo de bambuco e inspirado en temas tradicionales, fue escrita originalmente en 1991 para dos bandolas, tiple, guitarra y contrabajo.



La versión para violonchelo fue realizada por el compositor.

23. *Fantasía en seis octavos*, para violonchelo solo.

Obra con duración aproximada de 3 minutos y forma de bambuco, inspirada en temas tradicionales. Esta obra fue escrita en 1992 y resultó ganadora en el Festival de Música Colombiana Mono Núñez, siendo interpretada por el clarinetista Jaime Uribe y el autor en la guitarra. Existen múltiples versiones para diferentes combinaciones de instrumentos. La versión para violonchelo solo fue realizada por el compositor.

24. *Dimensiones*, para violonchelo solo.

Dimensiones, bambuco escrito también en 1992, tiene una duración aproximada de 4 minutos. Esta obra, junto con la Fantasía en seis octavos, generó gran aceptación del público y los intérpretes y logró establecer al compositor como una figura reconocida nacional e internacionalmente en el ámbito de la música colombiana.

25. *Mestizajes*, para violonchelo solo (1996).

Esta obra, escrita originalmente para guitarra, fue ganadora en la categoría de obra inédita en el Festival Nacional Mono Núñez en 1997. Pieza con duración aproximada de 2 minutos y con ritmo de bambuco, muestra el folclor colombiano. La obra tiene un motivo melódico de 3 notas que se van desarrollando en las diferentes secciones. Existen múltiples versiones para diferentes instrumentaciones sobre esta obra. La versión para violonchelo solo fue realizada también por el compositor.

- Saboya González, Lucas (Luis Carlos) s. f.

Lucas Saboya, es docente en las áreas de tiple y composición en la maestría en música de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá, en la maestría en músicas colombianas de la

Universidad El Bosque y en la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, en Tunja. Considerado como uno de los intérpretes más importantes en la historia del tiple, sus composiciones han sido interpretadas en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos (Orquesta Filarmónica de Bogotá, s.f.).

26. *Introducción y Tango*, para violonchelo solo.

Obra corta en estilo de tango, en un movimiento, con duración aproximada de 3 minutos. Fue dedicada a la violonchelista venezolana Cecilia Palma. Comienza con una introducción lenta (*Adagio*) y después una danza de tango (*Allegro*).

- Suárez Cifuentes, Marco Antonio (1974-).

Nacido en Colombia en 1974, Marco Antonio Suárez Cifuentes, obtuvo su grado de composición en 2001 en la Universidad Javeriana en Bogotá, donde estudió con Harold Vásquez, Michael Gatonska, Alba Triana y Guillermo Gaviria. En 2006 obtuvo su diploma de formación superior en el Conservatorio Nacional de París bajo la guía de Luis Naón y Emmanuel Nunes (Babelscores music online, 2019).

27. *Kärlek Splittring, for solo cello* (2005–08).

Esta obra de lenguaje contemporáneo fue premiada por Pierre Strauch en París el año 2008. Utiliza micro tonos y es la primera en su tipo en el repertorio colombiano del siglo XXI, que da un énfasis específico al uso y sentido tímbrico del instrumento, utilizando el ruido como recurso de la expresión sonora. La obra está notada de manera no convencional para ayudar a facilitar el entendimiento de los nuevos conceptos sonoros y las formas de lograrlos (Castrillón, S. 2017, p. 112).

- Triana, Alba Fernanda (1969-).

La compositora Alba Fernanda Triana realizó sus estudios de pregrado en la Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia. Posteriormente hizo su maestría en el Instituto de Artes de California en Santa Clarita, California. Realizó también estudios de PhD. en la Universidad de California en San Diego. Su producción artística utiliza distintos desarrollos tecnológicos y mezcla e incorpora, medios y formatos, como instalaciones interactivas, esculturas de luz y sonido y objetos de vibración, entre otros (Triana, A. s.f.).

28. *Antífona*, para violonchelo solo (2000).

*Antífona* tiene una duración aproximada de ocho minutos. Es una obra escrita con un lenguaje contemporáneo, de carácter improvisatorio y un sentido colorístico y gestual que reemplaza el sentido rítmico estricto. Contiene materiales musicales contrastantes, que interactúan constantemente en forma de pregunta y respuesta, con elementos reconocibles e irreconocibles. Fue escrita en el año 2000 en Los Ángeles EE. UU. y fue publicada por Cayambis Music Press en 2015 (Castrillón, S. 2017, p. 93).

- Valencia Zuluaga, Natalia (1976-).

29. *Solo*, para violonchelo solo (2007).

Para información de esta obra véase el capítulo 5.

- Vásquez-Urbe, Susana (1995-).

Nacida en Medellín en 1995, estudió guitarra Jazz en la Universidad EAFIT de 2013 a 2016. En 2017 obtuvo una beca para estudiar en *The Collective School of Music* en la ciudad de Nueva York. Es guitarrista del grupo de Karol G, ganadora del *Latin Grammy* en 2018 como mejor nueva artista (Vásquez, S. s.f.).

30. *Morning walk in Paris*, para violonchelo solo (2013).

Esta pieza es una breve obra de aproximadamente dos minutos de duración. Su lenguaje es tonal. Escrita en 4/4, es particularmente útil para jóvenes violonchelistas que busquen trabajar aspectos rítmicos sencillos, al igual que la combinación del uso del pizzicato y del arco, así como las primeras cuatro posiciones en el violonchelo.

- Zambrano Rodríguez, Cesar Augusto (1949-).

César Augusto Zambrano nació en 1949 en la ciudad de Ibagué. Realizó sus estudios de violonchelo en el Conservatorio del Tolima bajo la dirección del violonchelista italiano Quarto Testa. Fue violonchelista de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. Su interés por la composición lo llevó a escribir varias obras entre las cuales se destacan sus obras para violonchelo. Desde 1976, continúa su labor musical en Ibagué, como miembro de la facultad de la Universidad de Tolima (Londoño, K. 2012, p 13).

31. *Puente de Luna*, para violonchelo solo. s.f. (aprox.1986).

Obra escrita aproximadamente en 1986, de duración cercana a dos minutos. Consta de un solo movimiento, Andante. Está inspirada en el poema “Nocturno del Brooklyn Bridge” de Federico García Lorca. Fue dedicada al bailarín y coreógrafo Álvaro Restrepo.

32. *Suite No. 1*, para violonchelo solo (1992).

Esta obra fue escrita en 1992 y dedicada al chelista ibaguereño Ricardo Vega. *La Suite No. 1* está basada en aires nacionales y consta de cuatro movimientos: Paz y yo (pasillo), Danza, Sanjuanero-caña (son indígena), Bambú colombiano (bambuco).

33. *Suite No. 2*, para violonchelo solo (2002).

Para contrastar con la primera Suite, el compositor busca nuevas posibilidades sonoras del violonchelo, explorando y dándole mayor protagonismo al registro agudo del instrumento, aunque sin perder la riqueza de sus bajos. Esta obra, escrita en 2002, fue dedicada al violonchelista Pedro Caldas Cano. Al igual que la primera Suite, consta de cuatro movimientos basados en aires nacionales: Paz y yo (pasillo), Danza, Danza galante, Sanjuan-Eros (sanjuanero).

34. *Diálogos Arquitectónicos con el bunde de Alberto Castilla*, para violonchelo solo (2015).

Esta obra, escrita en 2015, tiene como tema el Bunde de Alberto Castilla. El compositor desarrolla este tema de ritmo africano libremente en forma de variaciones.

## 5 Capítulo 5: Cuatro obras colombianas para violonchelo solo

### 5.1 Consideraciones para la selección de las piezas en la perspectiva de una propuesta analítico-interpretativa

De las treinta y cuatro obras para violonchelo encontradas para los fines de esta investigación, se seleccionaron cuatro como objeto de la propuesta analítico-interpretativa de estudio de esta tesis. Inicialmente la *Sonata* para violonchelo solo de Roberto Pineda Duque (1910-1977), seguida de *Preludio y Danza*, para violonchelo solo de Mario Gómez-Vignes (1934-). Esta obra es, según los hallazgos de la presente pesquisa, la segunda para violonchelo solo compuesta en el país, y a pesar de que temporalmente fue escrita muy cercanamente a la primera pieza referida, muestra un concepto y búsqueda musicales radicalmente distintos a los de la obra de Pineda Duque. Crea, de esta manera, un contraste estilístico profundo y significativo. Por otra parte, además de estos dos trabajos, fueron seleccionados también *Solo* de Natalia Valencia Zuluaga (1976), al igual que *Tres tientos* para violonchelo solo de Andrés Posada Saldarriaga (1954).

De estas piezas se desprenden sugerencias técnicas e interpretativas para su ejecución.

La elección de estas cuatro piezas no fue arbitraria. Fueron diversas las consideraciones que dieron como resultado la selección, las mismas que se enuncian en adelante:

- Estas obras cubren cuatro distintas generaciones de compositores: 1910, 1934, 1954 y 1976.
- Aunque algunas de estas obras han sido ejecutadas en público, como en el caso de la *Sonata* de Pineda Duque que ya había sido grabada, todas estas son inéditas, pues ninguna ha sido publicada en edición comercial, ni propiamente difundida.
- Las obras escritas para violonchelo solo por estos compositores cubren una amplia temporalidad (46 años) dentro de la perspectiva de la investigación.

- Se tiene acceso a las partituras de estas piezas.
- Las cuatro obras son cercanas al contexto cultural de los estudiantes de violonchelo del Departamento de Música de la Universidad EAFIT de Medellín, Colombia, cátedra dirigida por el autor de este trabajo.
- El autor de esta tesis ha tenido contacto y cercanía con los compositores de tres de las obras seleccionadas.
- *La Sonata* para violonchelo solo de Roberto Pineda Duque es, según los hallazgos investigativos del presente análisis, la primera obra para violonchelo solo compuesta en el país.
- La obra de Gómez-Vignes, aunque escrita inicialmente en 1972, fue estrenada por el autor de esta investigación en 2019: 47 años después de su creación.
- *Tres tientos* para violonchelo solo, compuesta en 2017, fue la última obra escrita para violonchelo solo que se pudo registrar.
- Se seleccionó una obra escrita por una mujer compositora, quien, durante el corto lapso de su carrera musical, ha logrado establecerse como una figura significativa de la música académica colombiana.
- Se seleccionó una obra escrita por un compositor inmigrante, que ha vivido por más de 50 años en Colombia y ha tenido una influencia musical vital en la formación de múltiples generaciones de músicos profesionales en todo el país.
- La Universidad EAFIT, institución cercana al autor de esta investigación, es la tenedora autorizada de los derechos de reproducción y uso de la obra de Roberto Pineda Duque.

## **5.2 El reto del intérprete-ejecutante. Fundamentación metodológica**

Es importante reconocer que el saber interpretativo cuenta con una tradición de transmisión de sus

conocimientos y perspectivas. Se transfiere en la práctica musical a lo largo del tiempo a través de los intérpretes, quienes, durante generaciones, han contribuido a difundir el legado de los códigos de un lenguaje común dentro de las diversas escuelas instrumentales a las que pertenecen o en las que trabajaban.

Esta condición, de naturaleza estética, según la terminología sugerida por Nattiez (1997, p. 11), centra la atención sobre el intérprete como cocreador de la pieza que representa. La emoción subjetiva, gobernada por la mirada personal de cada intérprete, es expresada de acuerdo con sus vivencias y entendimiento personal. Esta mirada siempre modificará o incidirá sobre la proyección escrita de la obra en la partitura. Se le denominará intérprete-ejecutante a quien que se mencionaba como intérprete, pues este busca acceder al segundo nivel (poiesis) y ascender hasta la estesis, como auténtico recreador que aporta a la creación original.

Como intérprete-ejecutante, más allá de tocar las obras de acuerdo con las indicaciones escritas, marcadas y sugeridas en la partitura, se busca recrear la intención que contienen las mismas. Las obras musicales, vistas como objetos analíticos proporcionan un valioso entendimiento en cuanto a los elementos que las constituyen, tanto para los intérpretes-ejecutantes como para los compositores, y por qué no decirlo, también al público. Su estudio otorga información formal, rítmica, melódica, armónica y su crecimiento o desarrollo de acuerdo con los elementos constitutivos de la música sugeridos por LaRue (1989, p. 11). El quehacer del ejecutante se vuelve, entonces, el de interpretar estos elementos, de acuerdo también con los momentos y espacios en los que ocurre el acto sonoro.

Según John Rink (2006, p. 57) el proceso analítico vinculado con la interpretación es caracterizado por la relación existente entre el tipo de pensamiento consciente y el intuitivo. Mediante la adquisición de un concepto analítico claro y riguroso se logra resolver, o al menos se intenta darle solución, a problemas de memorización, pánico escénico, dificultades técnicas y



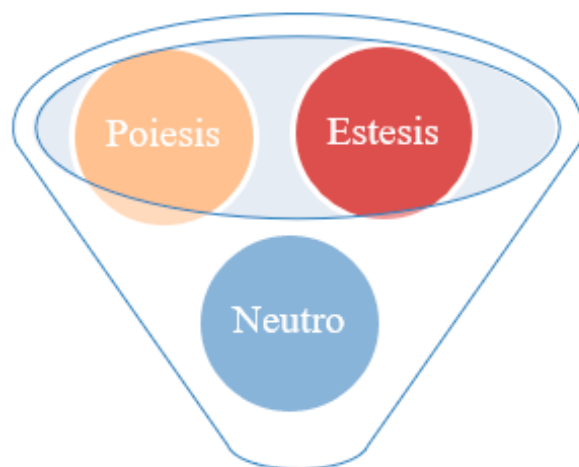
conflictos conceptuales. Rink menciona también que el proceso analítico desde el punto de vista de un intérprete-ejecutante comienza cuando se formula una evaluación de la obra que será ejecutada. Sin embargo, este concepto siempre estará modificándose, de acuerdo con el nuevo conocimiento y las experiencias adquiridas cada vez que la obra se replantea y/o se presenta ante un nuevo auditorio (2006, p. 60).

El desarrollo de los objetivos exhortó a la presente investigación a concebir el hecho musical de una manera amplia. Por lo tanto, fue necesario identificar una perspectiva teórica que permitiera considerar sin sesgos los papeles activos del compositor y del intérprete-ejecutante, así como sus interrelaciones. Con esa intención se consideraron los procedimientos metodológicos y conceptuales desde algunas de las perspectivas sugeridas por la semiología musical y las herramientas pertinentes para la misma, en relación con los métodos de análisis con que se revisan las cuatro obras seleccionadas.

La semiología musical irrumpió en el ámbito musicológico hacia los años setenta y se constituyó a partir de la síntesis y las problematizaciones, para el uso musical de postulados teóricos de diferentes ramas de la semiótica y la lingüística. Tiene entre sus exponentes más sobresalientes a Jean-Jacques Nattiez (1945), Jan LaRue (1918–2004) y Jean Molino (1945), quienes han sostenido hasta la actualidad la pertinencia de su reflexión. De la misma forma, autores como Byron Almén (1968), Marta Grabocz (1952), Eero Tarasti (1948), Nicholas Cook (1950) y Christopher Small (1927-2011), quienes retoman los postulados sugeridos por la semiótica musical para proponer un acercamiento a las obras con elementos de tipo narratológico musical. Estos autores y sus principios fueron tomados como referencia y fundamento para el presente trabajo reflexivo.

Cabe advertir que esta rama de los estudios musicológicos define sus postulados a partir de sus contactos transdisciplinarios con campos del saber como la sociología, la lingüística y la semiótica. La semiología musical tomó protagonismo en el debate sobre la reflexión musical desde

mediados de la década de los años setenta, a partir de la publicación del artículo de Jean Molino titulado “*El hecho musical y semiología de la música*” (1975), en donde enfoca el suceso musical como un acontecimiento mediado por tres agentes que alimentan y conforman su significado: el compositor, el intérprete-ejecutante y el público. Así mismo, Nattiez propone desde estos tres mediadores un sistema tripartito para su problematización (1997, p. 2). De este modo, la semiología musical propuesta por Nattiez define entonces el proceso de construcción de significado del hecho musical sobre un modelo tripartito. La acción resignificadora de cada uno de los agentes que intermedian el hecho musical depende de su contacto con alguno de los tres niveles del modelo mencionado.

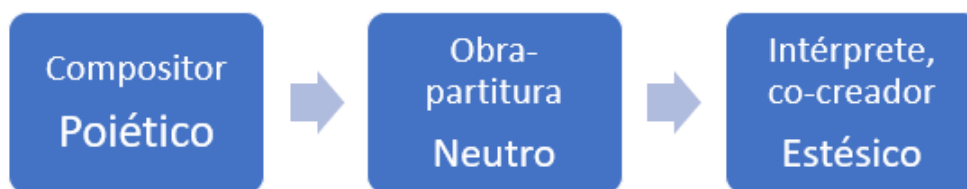


La relación que se establece entre compositor – obra – intérprete-ejecutante – público, define el papel activo del intérprete-ejecutante. Clarke ratifica esta posición al afirmar que: “se espera que los músicos den vida a la música, que vayan más allá de lo que proporciona explícitamente la notación” (2006, p. 82). Adicionalmente el intérprete-ejecutante desarrolla comúnmente sus habilidades físicas de tipo técnico, cognitivas, memorísticas y emocionales, y como parte de estas últimas las que se refieren al pánico escénico, por ejemplo, al participar en

grupos con más miembros. Estas habilidades complejas no solo se desarrollan con la repetición atlética del componente físico, sino que requieren según Jorgensen y Hallam, un acercamiento psicológico y personal para así lograr adoptar estrategias útiles para poder obtener una interpretación exitosa (citados en Bonastre, 2015, p. 51).

Nattiez recalca con referencia al nivel estésico del sistema semiológico, que el ejecutante y el público no necesariamente se corresponden (1987, p. 38). Por esta razón, la investigación no considerará las implicaciones semiológicas de las piezas tratadas en relación con su público. Estas precisiones conceptuales permiten a la presente pesquisa centrarse en la sustentación y realización de sugerencias técnico-musicales a partir de elementos del análisis del intérprete-ejecutante y no en la recepción y significación que de ellas tenga determinado público.

En el segundo nivel, denominado *Poiético*, están inmersos el creador y su visión “interna” o “mental” de la creación musical. En el primer nivel denominado *Neutro, Material o Inmanente*, la forma simbólica (creación *poiética*) se manifiesta física y materialmente para hacerse accesible a la observación. En el tercer nivel denominado *Estésico*, los receptores del hecho musical asignan a él una red plural de significados que se construyen en un proceso activo de percepción (Nattiez, 1997, p. 11).



Al usar la terminología de tipo semiológico, la intención de esta investigación implica observar el hecho musical desde el punto de vista estésico. El intérprete-ejecutante de un instrumento musical es el receptor de la obra creada por el compositor y se relaciona con ella desde

su manifestación neutra, en este caso con la partitura.

Lograr entender el hecho musical a partir de elementos sugeridos por la perspectiva semiológica, la presente investigación considera dos frentes conceptuales: uno de tipo *poiético*, que permite analizar y describir estructuralmente los elementos musicales de cuatro obras para violonchelo solo; y otro de tipo *estésico*, que sustenta la posibilidad de sugerir abordajes de corte interpretativo que modifiquen la manifestación neutra de las piezas objeto de estudio.

La bipartición mencionada implica también identificar un sustento conceptual que apoye el proceder de cada uno de los frentes: el analítico y el de sugerencia.

En relación con el denominado frente analítico, que pretende distinguir y describir estructuralmente los elementos musicales de cuatro obras para violonchelo solo, nos apoyamos en la afirmación del semiólogo francés Jean Jacques Nattiez, quien reconoce que las aproximaciones poiéticas y estéticas a la obra musical son parciales, y debido a esta condición se hace imprescindible tener primero una descripción material de sus elementos constituyentes (1990, p. 9).

En relación con el segundo frente denominado estésico, es importante recalcar que los elementos estructurales básicos ya mencionados son aprehendidos a partir de una experiencia de ejecución musical. Su identificación dentro de las obras no proviene de una simple lectura silenciosa o proyección mental, sino que identifica sus unidades constitutivas a partir del acto sonoro en lo que el musicólogo Nicholas Cook denomina "*Performer's Analysis*" (2013, p. 43). En el hecho sonoro, la dimensión analítica de las piezas está determinada por la expresividad y la individualidad del intérprete-ejecutante. Es la ejecución musical el acto que determina, en la práctica, la impresión estructural que el intérprete-ejecutante hace de la pieza en cuestión.

Además de la semiología musical, otros estudios de los últimos cincuenta años han

repensado el papel del intérprete-ejecutante como creador/recreador de las creaciones melódicas. La comunidad musicológica desde los últimos años de la década de 1980 ha enfatizado su reflexión en la particular relación entre análisis y ejecución musical. Nicholas Cook ha sintetizado los aportes de sus predecesores (en particular de Eugene Narmour y Wallace Berry) para redefinir la posición del intérprete-ejecutante, su individualidad y expresión como un cooperador en la generación de una dimensión formal de la obra, tanto para sí mismo como para su público (1999, p. 243).

Los aportes realizados por la semiótica musical permiten caracterizar conceptualmente el papel del intérprete-ejecutante y sus potestades creativas sobre las obras en cuestión. Vicent Minguet (2016, p. 50) identifica la aparición de una brecha semántica creada entre la obra escrita en partitura y su reconstrucción-ejecución por un tercero, relacionada o no con el compositor, la cual es importante considerar a la hora de intervenir el texto musical con la intención de generar comentarios interpretativos.

En ese sentido, estamos de acuerdo con Javier Vinasco (2014, p. 52) quien reconoce que la interpretación musical no obedece únicamente a las instrucciones señaladas en la partitura, sino también a la apropiación personal que de la misma realiza el intérprete-ejecutante. Vinasco advierte que algunos elementos no están de manera explícita en la dimensión escrita de la obra musical (partitura), lo cual significa una cuestión que este trabajo pone de manifiesto y que ha sido aplicada a las obras aquí consideradas. Dichos elementos escapan al control del compositor, convirtiendo al intérprete-ejecutante en el realizador de un nuevo nivel poético de la misma (Vinasco, 2014, p. 53). Esta facultad del intérprete-ejecutante músico se complementa con la múltiple combinación de habilidades que debe desarrollar. Paralelamente a las destrezas físicas necesarias para la ejecución de la obra, el intérprete-ejecutante debe relacionarse también con las emociones que la misma obra le suscita para así dominarlas y comunicarlas a sus oyentes, ampliando el marco de apreciación de la pieza musical ejecutada (Bonastre, 2015, p. 44).

La notación musical, por su parte, indica a los intérpretes-ejecutantes las intenciones musicales del compositor. Sin embargo, es una referencia que puede considerarse parcial y en cierto sentido “imperfecta” ya que los signos gráficos musicales en su dimensión lingüística no logran contener la totalidad del concepto musical y emocional, que de la misma tiene el compositor antes de la escritura de la obra (Nattiez, 1990, p. 3). Por esto, a pesar de los múltiples esfuerzos que se han hecho para mejorar y enriquecer la notación con directrices cada vez más específicas, siempre habrá espacio para la interpretación.

Conforme con lo anterior, se identifican para este estudio los elementos mínimos de la obra musical de acuerdo con los postulados y elementos nombrados por LaRue con la sigla SAMeRC: Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento (1989, p. 11). Analógicamente se entiende la disposición particular de los elementos constitutivos de la obra musical con unidades de un discurso para luego interrelacionarlos en un análisis, construido a partir de la experiencia misma de ejecución interpretativa.

Grabocz define la narratología como una rama de la Semiología, cuyo esfuerzo se centra en reflexionar sobre los modos de organización interna de ciertos tipos de texto. Comprendiendo y contextualizando las dicotomías que convergen en la narratología desde los años ochenta, la autora citada identifica claramente dos tipos de corrientes: la narratología estructuralista, principalmente centrada en el texto, denominada “clásica”, y la narratología “postclásica” enfocada, en cambio, en el contexto, las lecturas temáticas y la evaluación ideológica (2012, p. 127).

En relación con dicha diferenciación, es importante notar que el carácter inédito de las piezas por analizar, su poca ejecución pública, la inexistencia de comentarios críticos o mediáticos sobre ellas, y en cambio, la tenencia de su texto impreso (partituras) como material inicial para su análisis, relaciona las intenciones conceptuales de la presente investigación con un acercamiento narratológico de tipo “clásico” o textual. Así, asentimos con Lawrence Kramer cuando afirma que

un análisis de tipo narratológico que parte de la partitura, y no de sus lecturas ideológicas o comentarios contextuales, permite proponer rutas alternativas para la comprensión del significado de la música sin abandonar “el puerto seguro de la forma” (1991, p. 222). Un acercamiento de este tipo, aplicado al entendimiento del significado musical, permite proponer maneras alternativas de disponer y dinamizar los elementos que constituyen las piezas mencionadas, en vez de buscar “entender” su estructura musical preexistente (Kramer, 1991, p. 162).

En este sentido, Byron Almén (2003, p. 21) reconoce que la narratología analiza, en su nivel más elemental, la manera como sus elementos básicos se influncian y se definen entre ellos a medida que se suceden temporalmente. Por esa razón, los elementos básicos del análisis narratológico visibilizan conflictos entre dos o más elementos organizados jerárquicamente dentro de un sistema. Esta definición, con estrecha afinidad con los signos alfabéticos y la literatura, no hace el análisis narratológico un asunto exclusivamente literario, en cambio, como bien anota Almén (2003, p.13) parte de allí para manifestarse de manera particular en la música a través de la interacción de los elementos musicales.

Basándose en la propuesta de Liszka, Almén (2003, p. 12) define la narrativa musical como el proceso a través del cual el oyente, o el intérprete-ejecutante en el caso particular de esta investigación, percibe y rastrea conflictos, contrastes e interacciones entre los elementos musicales predisuestos por la jerarquía rítmica, armónica y melódica, que se suceden en un lapso temporal y espacial (la partitura).

Sobre las aplicaciones prácticas de la narratología musical cabe citar trabajos como los de Guck (1991), Newcomb (1992), Hatten (1994) y Klein (2004), los cuales, a partir de los elementos constitutivos, lecturas temáticas y atributos literarios de las obras analizadas, permiten delinear un proceder analítico narratológico musical que es referente para el presente trabajo. La investigación comprende obras para violonchelo solo, violonchelo en dúo, múltiples violonchelos y como

instrumento solista, las cuales se escribieron desde 1896; pero las que se discutirán en profundidad abarcan el período desde 1971 hasta 2017. Las unidades de esta muestra se comprenden a partir de sus partituras como texto de partida, según la definición narratológica de sus unidades semiológico-musicales (SAMeRC), como entidades constituyentes que sustentan los significados en el interior de una forma musical (Grabocz, 2012, p. 131).

Un reconocimiento de tipo analítico de las piezas musicales mencionadas desde la mirada del ejecutante le permite al violonchelista autor de la presente investigación sugerir abordajes técnicos que incidan, además, sobre la producción estética de las obras. Por lo dicho anteriormente, y como consecuencia de la realización de una propuesta analítico-interpretativa con herramientas de tipo narratológico, se reconoce que por su naturaleza este tipo de análisis contiene muchas características descriptivas. Igualmente, asume al intérprete-ejecutante musical como agente creador. Para facilitar su injerencia sobre el nivel poético de la obra, se sugieren elementos técnicos/interpretativos tales como: digitaciones, arcadas, dinámicas, fraseos y *tempi*, con la intención de brindar herramientas que sustenten la apropiación de la obra.

En este trabajo se denominan segmentos a las series de notas que, en conjunto, poseen ideas sonoras de dirección, melódicas, rítmicas y/o armónicas, a veces con desarrollos secuenciales y que son sustentadas en sí mismas. Cabe mencionar que, aunque este acercamiento analítico divide a estas obras en segmentos, cada una se discute desde su propia naturaleza y estructura particular. Los segmentos son numerados de manera ascendente, sin que ello signifique *a priori* una jerarquía, a lo largo de cada una de las obras, y de acuerdo con el tipo de ideas y conceptos con los que están contruidos; y en caso de ser relevante, se comenta su fluctuación e interacción con las diferentes unidades analíticas, tales como: *tempi*, dinámicas, zonas tonales y su desarrollo. Dependiendo de las características de cada pieza en particular, sus segmentos pueden ser sumados y formar fragmentos más extensos. En el caso de las obras incluidas en este documento, el autor se limita a



clasificar los segmentos como tales, con la definición antes mencionada. De esta manera se pretende compartir una visión analítico-narratológica donde se discuten, con argumentos musicales y técnicos los fundamentos o móviles de las obras en cuestión, dando la libertad a los intérpretes-ejecutantes interesados en estas obras de tomar decisiones sobre posibles asociaciones entre los segmentos a lo largo de cada obra, con autonomía y según su criterio personal.

Igualmente, en esta exploración se proporcionan sugerencias técnicas específicas, tales como digitaciones o arcadas, sin pretender que sean estas las únicas y/o las mejores opciones, sino solo las que en el momento del abordaje de las obras por parte del autor parecieron viables y útiles para solucionar los retos técnicos y musicales que arrojaron los análisis.

Este tipo de abordaje permite al intérprete-ejecutante entender y organizar las ideas, conceptos y gestos musicales de la obra en sus respectivos fragmentos, y al mismo tiempo, ofrece soluciones técnicas específicas para cada fragmento, cuando se consideren necesarias para solventar con el instrumento y así darle a cada segmento el sentido musical y conceptual buscado.

### **5.3 Propuestas analítico-interpretativas de cuatro obras para violonchelo solo**

A continuación, se presentan en orden cronológico las cuatro obras seleccionadas. Para buscar consistencia, en cuanto a la forma de revisar este repertorio, se consideraron los siguientes factores y parámetros como protocolo de esta valoración analítica-interpretativa de cada obra:

- Se revisan los datos biográficos del compositor que presentan mayor relevancia.
- Se continúa, en el caso de que los haya, con conceptos y opiniones históricas sobre la obra en cuestión.
- Se muestran los atributos generales de la obra, tales como lenguaje básico y características idiomáticas.

- Se destacan en cada obra los aspectos de sonido, dinámicas o características de timbre y la forma en que son utilizados.
- Se mencionan, en caso de aplicar, las zonas tonales y sus puntos de interés durante la obra y cómo se relacionan entre sí.
- Se delimitan los segmentos con sus aspectos melódicos rítmicos, tesituras utilizadas e interrelación.
- Según la obra, se observa y discute el uso de los diferentes patrones rítmicos, sus tendencias o equilibrios y cómo estos son utilizados durante la misma.
- Cuando corresponde, se muestra el desarrollo o crecimiento de todos estos aspectos, al igual que las posibles interrelaciones que hacen que cada obra funcione, pues son estas las que determinan la ejecución-interpretación.

Con el fin de dar vida a las propuestas sustentadas en el presente trabajo, todo lo discutido en este capítulo queda plasmado en las escogencias técnicas, incluyendo el uso de digitaciones y arcaídas particulares, que permitan dar énfasis interpretativo a los parámetros mencionados en las ediciones realizadas de estas obras.

#### **5.4 Sonata para violonchelo solo (1971) de Roberto Pineda Duque**

Roberto Pineda Duque, prolífico compositor con más de 150 obras en su catálogo, organista y director, es una de las figuras más notables y controversiales entre los compositores colombianos. Entre sus composiciones se puede encontrar una gran variedad de géneros, tales como ópera, cantata, oratorio, obras para teatro, música religiosa, música coral profana, música vocal, obras para órgano, piano, música de cámara para cuerdas y vientos, al igual que para instrumentos solos, música orquestal y concertante. Pineda Duque es considerado el primer compositor colombiano que exploró diversos lenguajes musicales, tales como el dodecafonismo y el serialismo (Rodríguez

Álvarez 2010, p. 13). Por su educación musical tardía, no formal ni convencional, podría decirse que casi autodidacta, Pineda Duque tuvo muchos problemas de reconocimiento musical en Colombia con varias de las figuras artísticas de su época.

De acuerdo con Luis Carlos Rodríguez Álvarez, autor de la biografía “Roberto Pineda Duque: Un músico incomprendido”, Pineda Duque muestra 4 etapas o estilos durante su producción musical: la primera que va desde 1937 hasta alrededor de 1950, a la que llama “Los olvidados comienzos del creador”. La segunda comienza a partir de 1951 y hasta 1956, que define como la etapa de “Las primeras nuevas escrituras”. Es durante esta época cuando comienza un cambio estilístico en las creaciones musicales de Pineda Duque. Ejemplos de este cambio estilístico son obras como *De profundis clamavi* para barítono, coro en tres voces y órgano, Cuarteto de cuerdas No. 1 y el Trío en *Fa para flauta, violín y viola*. A los siguientes 4 años los denomina su estilo de “Conocimiento y afianzamiento”. Durante este ciclo Pineda Duque incurrió en el serialismo y el dodecafonismo. Finalmente, a partir de 1957 comienza una fase a la que Rodríguez Álvarez se refiere como de la “Madurez creativa”.

Pineda Duque nació en 1910, en El Santuario, Antioquia. Hijo de un ebanista, aprendió sobre carpintería desde temprana edad, esto le permitió sostenerse y estudiar en su adolescencia. No fue sino hasta principios de la década de 1930, cuando Pineda Duque comenzó sus estudios musicales con Luis Norberto Gómez y su hijo, Luis Antonio Gómez, quienes le enseñarían los fundamentos de solfeo, al igual que la interpretación del violín y el piano. Durante ese periodo de su vida formó, en El Santuario, Antioquia, un trío con Roberto Arias y Filiberto Ramírez. En ese grupo tocaba Pineda Duque el tiple (Rodríguez Álvarez 2010, p. 29). Igualmente, durante esos años formó parte del coro del colegio.

Hacia el año de 1936 Pineda Duque se trasladó a Medellín y en el Instituto Nacional de Bellas Artes estudió armonía con el maestro Carlos Posada Amador y piano con Joaquín Fuster.

En 1940, comenzó a escribir obras de música religiosa, tales como himnos, salmos y motetes. En Medellín, conoció también a Antonio María Valencia, con quien en 1942 estudiaría técnica coral y piano en Cali, por dos años aproximadamente. Igualmente, ese año fue galardonado con el Primer Premio en el Concurso de Música Sacra en la Iglesia de Nuestra Señora de Lourdes en Chapinero, Bogotá.

Pineda Duque regresó a Medellín, pero permaneció por un corto tiempo, y en 1946 vivió por dos años en Bogotá. Allí trabajó como organista en diferentes parroquias. Regresó a Medellín en 1948 y trabajó también como organista. En 1951, se mudó sin su familia a Neiva, en donde fundó y dirigió la Escuela Departamental de Música de Neiva, institución que después se volvería el Conservatorio del Huila. Fue también el director de coros y de la Banda Departamental del Huila. Permaneció en esa región por tres años aproximadamente (Rodríguez Álvarez 2010, p. 29).

Fue a principios de los años cincuenta cuando Pineda Duque comenzó a escribir obras para instrumentos de cuerda, tales como el *Cuarteto No. 1*, donde se pueden apreciar cambios compositivos y desarrollos estilísticos. En 1953, ya con su familia, se trasladó a Bogotá, allá se desempeñó como organista de la Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves. Los años de 1954 a 1958 fueron cruciales en su desarrollo y visión musical. Estudió también instrumentación con José Rozo Contreras. Fue durante estos años cuando se hizo discípulo de Carlo Jachino, de él asimiló conceptos del dodecafonismo y del atonalismo en general, que marcarían su estilo compositivo tardío (Rodríguez Álvarez, p. 68).

En el año de 1955, Pineda Duque comenzó su labor como docente del Colegio Mayor de Cundinamarca y, en 1957 fue vinculado al Conservatorio Nacional de Música de Bogotá como docente. Su obra *Edipo Rey* fue presentada en 1960 en concierto por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Olav Roots. Durante este periodo, tanto su reputación como su reconocimiento internacional comenzaron a rendir frutos. Sin embargo, en Colombia, sus colegas en el

Conservatorio Nacional decidieron mostrarle abiertamente una franca animadversión hacia su persona (Rodríguez Álvarez, p. 79). En ese mismo año, Pineda Duque, a la edad de 50 años, fue apoyado por la Organización de los Estados Americanos (OEA) para ir a Nueva York a estudiar composición con Vincent Persichetti, profesor en la *Juilliard School*. Sin embargo, Pineda Duque fue incapaz de acostumbrarse a la vida en otro país, por lo que después de un par de meses decidió regresar a Colombia, donde retomó sus actividades musicales, siendo compositor residente del Conservatorio Nacional en Bogotá (Rodríguez Álvarez, p. 107). A finales de 1963, Pineda Duque fue despedido del Conservatorio Nacional, esto lo llevó a trasladarse a Bucaramanga, capital del departamento de Santander, donde por dos años estuvo a cargo del desarrollo y la actualización de los planes de estudio de la Academia de Música de esa ciudad. En 1966, regresó a Bogotá, y además de continuar escribiendo nuevas obras, dirigió la banda de la Policía Nacional, puesto en el que se mantuvo hasta el año 1973. Roberto Pineda Duque falleció el 14 de noviembre de 1977, a los 67 años.

La *Sonata* para violonchelo solo fue escrita en el año de 1971, no obstante, no se conocen las razones precisas por las que Roberto Pineda Duque escribió esta obra. Fue presentada al público en la Biblioteca Luis Ángel Arango como parte de la Serie Compositores Colombianos # 4, el 25 de junio de 1975 (tres años después de haber sido creada), por el violonchelista antioqueño Luis Guillermo Cano, quien en ese entonces estaba radicado en Bogotá. Sólo existe una edición impresa copiada a mano de esta obra, de las muy pocas para violonchelo que han sido grabadas en dos diferentes versiones: la primera grabación fue realizada por Luis Guillermo Cano en 1975, y la segunda por el también violonchelista antioqueño Diego Villa, como parte complementaria de la colección “La música en Antioquia”, volumen 10: Roberto Pineda Duque, impresa en 1994.

Esta obra de Roberto Pineda Duque consta de tres movimientos interconectados y tiene una duración aproximada de 12 minutos. El musicólogo colombiano Egberto Bermúdez dice sobre esta

lo siguiente:

A pesar de su vocabulario moderno, la producción tiene algunas características neoclásicas y neo-barrocas. En el *Preludio* predomina el ambiente improvisatorio típico de las obras barrocas, en el que se desarrolla una serie de sonidos. Son característicos los saltos y contrastes de los registros bajo y alto del instrumento. En el movimiento central vuelve un poco hacia un esquema tonal más definido, evoca las *sicilianas* o *pastorales* comunes en las obras del siglo XVIII y da paso al movimiento final (*Rondó*), el cual, además de usar el mismo vocabulario armónico del movimiento central, re-expone brevemente al final algo del material presentado en el Preludio (citado en Rodríguez Álvarez, 2010. p. 130).



**Imagen 18.** *Sonata para violonchelo solo*, Roberto Pineda Duque. Fragmento.

La imagen anterior es copia de la obra del maestro Pineda Duque que se tiene en la Sala de Patrimonio Documental del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas en la Universidad EAFIT. El violonchelista Luis Guillermo Cano, quien la estrenó, recuerda que esta fue la parte que el compositor le proporcionó (L.G. Cano, comunicación personal, junio 19 de 2019). Esta parte, a pesar de ser manuscrita, no es de la mano del autor, sino que fue hecha por un copista, quizás a

petición de él mismo. El manuscrito presenta una serie de inconsistencias en relación con la versión grabada de referencia realizada por Diego Villa, y algunos aspectos controversiales tanto en notas como en ritmos, los cuales son presentados y abordados en la sección correspondiente.

#### **5.4.1 Visión desde la analítica narratológica. Sugerencias y recomendaciones técnicas e interpretativas**

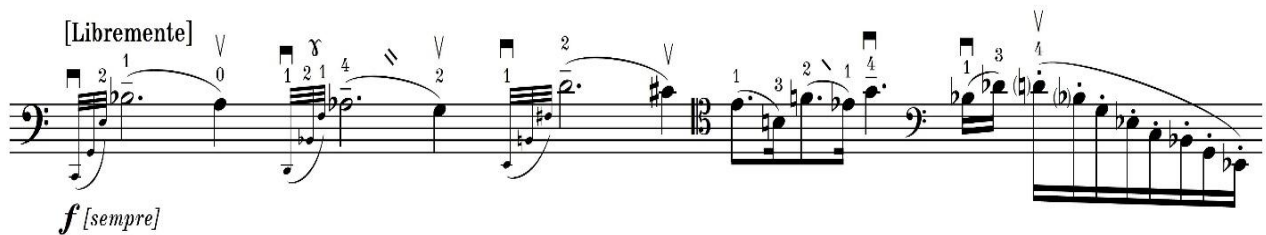
Después de la sistematización de treinta y cuatro obras para violonchelo solo de compositores colombianos, se puede afirmar que, según los hallazgos de esta investigación, la *Sonata* para violonchelo solo, es la primera y más antigua en su tipo escrita en Colombia. El compositor Roberto Pineda Duque demuestra en esta obra un profundo conocimiento de las cualidades y capacidades sonoras del violonchelo, al igual que del entendimiento anatómico y suficiencias de ambas manos, también de mucha naturalidad técnica. Su escritura se adecúa a la mecánica motriz de la mano izquierda, al igual que del brazo derecho. Los saltos e intervalos melódicos se prestan de manera natural a las diferentes posiciones, y los cambios de posiciones son siempre posibles de acuerdo con las dinámicas y el pulso. Cada segmento de la sonata combina, de manera diversa y coordinada, armonía, melodía, ritmo y crecimiento (SAMeRC). Los segmentos en los cuales el autor de este trabajo ha dividido las obras en estudio, demuestran homogeneidad macro formal, pues están casi siempre interrelacionados y su material es presentado de manera regular en secuencias ascendentes o descendientes; a veces recortando y combinado material sonoro con partes de figuras de otros segmentos y de manera inversa. Los segmentos, en el caso de esta obra son extensos. Están contruidos a base de secuencias, las más extensas hasta con 8 repeticiones. El material utilizado en los diferentes segmentos combina fragmentos entremezclados y de esta manera genera los siguientes “nuevos” móviles. Esto propicia familiaridad. De esta forma le da un sentido orgánico y de unidad entre los segmentos y, por lo tanto, a la obra. Constantemente altera, además de la

tesitura, las direcciones de fragmentos en los segmentos, para darle así variedad sonora.

Esta obra es idiomática y pensada para la técnica que llamaríamos “normal o usual” del instrumento. No presenta al intérprete-ejecutante con ningún tipo de incomodidad instrumental y sus búsquedas conceptuales se puedan lograr naturalmente. Pineda Duque no utiliza en esta sonata ningún tipo de técnicas alternativas, pero claramente demuestra familiaridad y entendimiento de las capacidades técnicas tradicionales del instrumento. Esta sonata ha sido dividida en 47 segmentos, los cuales se describen a continuación.

## I. Preludio

### Segmento 1

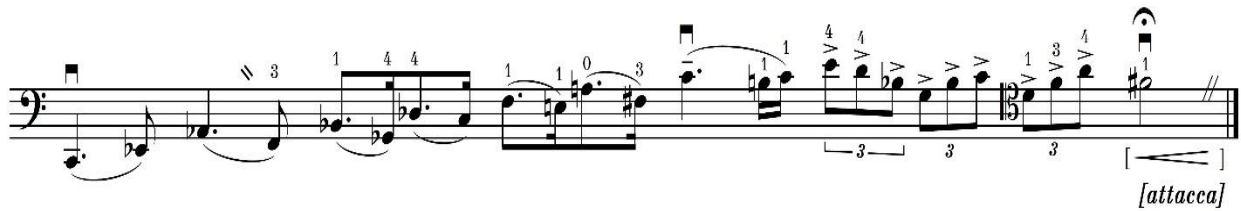


El primer segmento de esta composición que corresponde al primer sistema es rico en contenido rítmico y melódico. Comienza utilizando las cuatro cuerdas del instrumento de una forma armónica y a la vez melódica. De carácter secuencial, el motivo tiene un sentido rítmico de aceleración y un amplio rango de registro tonal. Este fragmento se podría considerar como una gran anacrusa, la cual se resuelve al llegar al segundo, cuando arriba en la nota Do, la más grave en el violonchelo. Aunque posee un lenguaje libre de forma atonal, se pueden percibir arpeggios y secuencias armónicas. Descansa en la nota Do, la más grave en el violonchelo de manera arpegiada con aceleración de las figuras rítmicas secuenciales. La partitura original liga estas figuras secuenciales del comienzo para asegurar que la resolución melódica que baja medio tono sea suave, es decir sin acento. Sin embargo, técnicamente es más conveniente y propicio separar esta figura



en dos arcos, siempre evitando acentuar la segunda nota para no darle un carácter anacrúsico.

### Segmento 2



Igual que el 1, este fragmento, correspondiente al segundo sistema de la obra, está construido en secuencias con aceleración rítmica, la cual se detiene en la última nota. Aunque esta nota no tiene un *crescendo* el autor del presente trabajo considera que es lógico hacer uno para llegar de forma continua al siguiente motivo y de esa manera darle mayor impacto a la sugerencia de *attaca*.

Estos dos apartes constituyen el Preludio de esta obra. Se sugiere que se ejecuten de una manera libre, siempre permitiendo la fluidez rítmica y secuencial, al igual que dando claridad a las dinámicas.

## II. Cantilena

### Segmento 3

Moderato. Cantabile

El segmento 3, que comienza en el compás 2 y va hasta el 7, tiene la sugerencia *cantabile* con una línea melódica ascendente, en *crescendo*, generando mayores contrastes dinámicos, al igual que un sentido de aceleración y desaceleración hacia el final de la sección.

## Segmentos 4, 5 y 6

Los segmentos 4, 5 y 6 contienen figuraciones rítmicas de tresillos (y octavos) en líneas secuenciales ascendentes *in crescendo* hasta *ff* y después descendentes y *decrescendo*, las cuales podrían describirse como un gran puente que concluye con la llegada a la idea melódica del preludio, la cual es retomada en el segmento 7.

## Segmento 7

Este fragmento contiene material rítmico y melódico del segmento 2 combinando con 4 octavos ligados. Igualmente, es tratado de manera secuencial. Se sugiere tocarlo de forma *cantabile*.

### Segmento 8

Este fragmento desarrolla secuencialmente la idea rítmica y melódica de la primera parte del segmento 2. Combina eso con octavos y tresillos similares a los de los segmentos 4 y 5 en forma secuencial ascendente y *crescendo*. Termina deteniéndose en un acorde Fa sostenido Do sostenido Si en *f*.

### Segmento 9

Siguiendo la idea rítmica y melódica de los tresillos utilizados anteriormente, esta sección, que funciona como puente, comienza de manera ascendente y acelera los motivos a seisillos de manera descendente y en *decrescendo*. Por el mismo material con el que está formado y por la dirección natural de la idea se sugiere darle fluidez a esta línea musical. Se recomienda hacerla de manera fluida.

### Segmento 10

En dinámica *p* con un *crescendo*, utiliza la idea melódica del segmento 2 y 3, combinándola con los seisillos del segmento 9. Añade acordes que se extienden para llegar a lo que podría

llamarse Do mayor, sin necesariamente tener funcionalidad armónica.

### Segmento 11

Después de una breve pausa continúa con este aparte contrastante en cuanto dinámica y carácter. Pareciera venir de otra dimensión sonora. Este fragmento melódico es *cantabile* en su primera parte y utiliza armónicos en la segunda. Este contraste propicia un color distintivo y una sensación de tranquilidad. Cabe notar que en la parte original el compás 24 no está escrito en armónicos. Sin embargo, el autor de este trabajo consideró que son apropiados, cómodos de ejecutar y van de acuerdo con la intención musical sugerida por el compositor.

### Segmento 12

Esta sección continúa la idea del anterior y combina el material de los segmentos 10 y 11.

### Segmento 13

Este está construido combinando ideas rítmicas utilizadas en los segmentos 9, 10, 11 y 12, primero de manera ascendente y luego descendente culminando en el siguiente.

### Segmento 14

El primer compás de este fragmento comienza en *forte*, con la idea rítmica y melódica del segmento 8 pero en forma contraria, disminuye en intensidad dinámica. El segundo compás, ya en *p*, retoma la idea de los seisillos ascendentes *in crescendo* y culmina con una serie de acordes y tresillos, utilizados similarmente en el segmento 5. Es importante resaltar los cambios dinámicos, siempre dándole fluidez a la línea melódica.

### Segmento 15

Esta sección comienza con el fragmento rítmico y melódico del anterior combinado con los sesillos similares a los del segmento 10, igualmente en forma ascendente. Toma un descanso en la última nota Si bemol. Hay que darle la intención ascendente a esta idea musical

### Segmento 16

The musical score for Segmento 16 consists of two staves. The upper staff begins with a *p* dynamic and features a melodic line with fingerings 2, 4, 1, 1, 2, 1, and a final four-fingered ascending run. The lower staff starts at measure 54 with a *f* dynamic and contains arpeggiated chords with fingerings 1, 1, 1, 1, 0, 1, 1, 1. It includes markings for *pizz.* and *arco*, and ends with a *p* dynamic and a fermata.

Esta sección comienza utilizando los mismos fragmentos de los anteriores y se transforma mediante una serie de arpeggios quebrados de manera melódica en una serie de acordes en *crescendo*, los cuales se van distanciando y finalizan con *pizzicato*. Se recomienda que estos acordes se toquen en *legato*, y los acordes de los *pizzicati* sonoros, pero tratando siempre de que su sonido sea redondo. Este fragmento culmina en lo que se podría ser primer clímax de este movimiento.

### Segmento 17

The musical score for Segmento 17 consists of two staves. The upper staff begins at measure 57 with a *mf* dynamic and features a melodic line with trills and fingerings 1/2, 1/2, 1/3, 1, 1, 1, 1, 2. The lower staff starts at measure 60 with a *mf* dynamic and contains arpeggiated chords with fingerings 3, 1, 1, 3, 3, 2, 3. It includes markings for *p* and a fermata.

Este aparte contrasta en dinámica y carácter con el anterior. Noble y tranquilo, combina arpeggios quebrados en octavos con tresillos en secuencias ascendentes y posteriormente,

descendentes en *decrescendo*.

### Segmento 18

Musical score for Segmento 18, measures 63-68. The score is written in bass clef. It begins with measure 63, marked with a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin. The notation includes various fingerings (IV, V, II) and articulation marks. The piece concludes in measure 68 with a piano (*p*) dynamic and a decrescendo hairpin.

Este fragmento sugiere una falsa recapitulación, esta vez en *piano* con *crescendo* y una quinta más arriba de la zona tonal con la que la obra originalmente comienza. Termina con una secuencia de tresillos descendentes que dan paso a la siguiente idea musical.

### Segmento 19

Musical score for Segmento 19, measures 68-70. The score is written in bass clef. It begins with measure 68, marked with a forte (*f*) dynamic. The notation features sixteenth-note patterns with fingerings (IV, III, II) and articulation marks. The piece concludes in measure 70 with a fortissimo (*ff*) dynamic and a decrescendo hairpin.

Esta sección comienza con fragmentos del segmento 3 para después continuar con una larga secuencia de seisillos (8), una octava más arriba que en el segmento 14, primero de manera ascendente para después regresar de forma descendente y finalizar en *ff* con el acorde Do sostenido Sol Fa Si bemol Mi.

### Segmento 20

Musical score for Segmento 20, measures 72-77. The score is written in bass clef. It begins with measure 72, marked with a piano (*p*) dynamic and a crescendo hairpin. The notation includes various fingerings (0, 4, 2, 1, 3, 4, 3, 1, 2, 3, 4, 2, 0) and articulation marks. The piece concludes in measure 77 with a fortissimo (*ff*) dynamic and a decrescendo hairpin.

Fragmento derivado del material de la segunda parte del segmento 3, comenzando en *piano* en secuencias ascendentes *crescendo* y repetición rítmica que finaliza con tres acordes que abren y se detienen.

### Segmento 21

Esta sección está compuesta de varios fragmentos utilizados anteriormente: la primera parte es similar al comienzo del segmento 20, pero una quinta más arriba *in crescendo*. Esto lo combina con una nueva idea rítmica que comienza con acordes largos y octavos descendentes en secuencias. Posteriormente utiliza ideas melódicas similares al segmento 11, con un pedal de dos cuartos en cada secuencia de octavos, semejante a la segunda parte del segmento 4. Los arcos seguidos al talón les dan fuerza y claridad a los ataques de cada acorde y propician mayor contraste para las líneas melódicas ligadas que le siguen. Finaliza este aparte con la combinación rítmica de tresillos y cuartos utilizada en el segmento 14 y tres acordes que se detienen, como en el segmento 20.

### Segmento 22



En este se utiliza la idea del comienzo del segmento 17 y después una serie de tres secuencias descendentes con un patrón rítmico nuevo y con distinta intención dinámica, poniendo en cada una de las tres secuencias reguladores *in crescendo*. Finaliza con octavos descendentes similares a la segunda parte del segmento 7.

### Segmento 23

Esta sección retoma la idea melódica de la primera parte del segmento 7 en movimiento contrario. Se combina con fragmentos del nuevo patrón rítmico utilizado en el segmento 22 mezclado con fragmentos de la segunda parte del segmento 21, con los arcos al talón para darle fuerza a los acordes. Finaliza con dos series de acordes: los primeros con arco y los segundo en *pizzicato*. Podría decirse de esta sección que es el segundo clímax de este movimiento.

### Segmento 24

Este segmento secuencial, derivado del 9 funciona como un puente para llegar a la siguiente idea musical.

## Segmento 25

Musical score for Segmento 25, measures 100-104. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, often beamed in groups of six. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include *dim.* and *[attacca]*. The piece concludes with a fermata over a whole note chord.

Este movimiento concluye con el fragmento melódico principal de la Cantilena, utilizado por primera vez en el segmento 3. En esta ocasión lo hace en dirección secuencial ascendente; continúa con una extensa secuencia de seisillos ascendente y después descendente para un total de 8. El segmento finaliza en *diminuendo* con material rítmico y melódico utilizado en la segunda parte del segmento 22, esta vez de manera descendente.

## Segmento 26

Musical score for Segmento 26, measures 109-113. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It is marked *Allegretto*. The piece features a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in groups of four. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include *[p]*, *p*, *[p]*, *p*, and *f cantando*. The piece concludes with a fermata over a whole note chord.

Este movimiento en forma de *Rondó* en seis octavos evoca el sentir de una danza siciliana. El material con el que el compositor construye los segmentos es derivado de los de los movimientos previos. Esto le da un sentido de unidad y homogeneidad a la obra. El segmento 26, primero de este movimiento, está construido con una idea rítmica que se repite 4 veces, intercambiando la tercera mayor y menor, creando así cierta tensión e interés, para luego continuar con tresillos derivados del movimiento anterior, por ejemplo, de los segmentos 4, 6, 8 y 13 y el ritmo principal usado desde el segmento 2. Las arcadas al talón se recomiendan articulando cada nota sin levantar el arco, pero en la misma dirección para darle más equilibrio al uso del arco. Igualmente, si se hace

la arcada sugerida, esta permite aligerar la dinámica de manera natural.

### Segmento 27

Este continúa con una secuencia ascendente de seisillos, figura que utiliza durante toda la obra y prosigue con una secuencia descendente de tresillos, también familiar en la obra. Opera como un puente para regresar a la idea del segmento 26.

### Segmento 28

Fragmento que retoma la idea inicial, es decir el tema principal de este *rondó*. Es presentado una quinta más arriba que en el segmento 26. Finaliza con el ritmo de cuarto y octavo utilizado desde el segmento 2. Este fragmento progresivamente tomará mayor protagonismo en la obra. Se sugiere ejecutarlo de una manera sutil exagerando los reguladores, pero siempre regresando, después de cada regulador a una dinámica *p*.

### Segmento 29

Fragmento equivalente al número 27.

### Segmento 30

Musical score for Segmento 30, measures 135-142. The score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It features a series of chords and melodic lines. The first line (measures 135-142) is marked *ff* and includes a *[arco simile]* instruction. The second line (measures 139-142) shows a sequence of chords with fingerings (1, 2, 3, 4) and a *I II I* fingering sequence. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

De una forma muy ingeniosa, en esta sección el compositor combina la principal idea rítmica y melódica de este movimiento (segmento 26), con el carácter y tipo de sonoridad de acordes con arco en talón, utilizado en el segmento 21. Esta fusión de ideas y conceptos genera un contraste que enriquece expresivamente a la obra, y a la vez, construye más lazos de familiaridad en la misma. Continúa con una secuencia desarrollada de los tresillos en el segmento 27, esta vez modificada en seisillos.

### Segmento 31

Musical score for Segmento 31, measures 143-150. The score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It features a series of chords and melodic lines. The first line (measures 143-150) includes a *ff* marking and a *3* (triple) marking. The second line (measures 147-150) shows a sequence of chords with fingerings (1, 2, 3, 4) and a *I* fingering sequence. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

El segmento 31 regresa a la idea inicial, en *ff* a dos voces y con acordes, dándole mayor énfasis a la parte rítmica. Esta sección finaliza con una larga secuencia de seisillos (8), de manera descendente, subdivididos en dos grupos.

### Segmento 32

Musical score for Segmento 32, measures 151-155. The score is in bass clef with a 2/4 time signature. It features a series of dynamic contrasts: *p* (piano) and *f* (forte). The tempo is marked *rall.* (rallentando). The piece concludes with a *dim.* (diminuendo) marking and a final cadence. Fingerings and articulation marks are provided throughout the passage.

Este fragmento es parte del tema del *rondó*, segmento 26, y se modifica con una serie de contrastes dinámicos secuenciales, los cuales varían y de esta forma enriquecen los fragmentos presentados en este segmento. Finaliza con el ritmo de cuarto y octavo, utilizado desde el segmento 2 del Preludio, dando paso al siguiente.

### Segmento 33

Musical score for Segmento 33, measures 159-163. The tempo is marked *Allegro cómodo*. The score is in bass clef with a 2/4 time signature. It begins with a *f [sub]* (subito forte) marking. The piece features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of the *Cantinelita*.

Este fragmento, en súbito *forte*, utiliza una idea rítmica secuencial usada en la *Cantinelita* desde la segunda parte del segmento 3. A partir de este momento servirá para presentar nuevamente el material escuchado anteriormente, creando así el sentido de unidad y familiaridad en la obra.

### Segmento 34

Musical score for Segmento 34, measures 163-167. The score is in bass clef with a 2/4 time signature. It begins with a *[p]* (piano) marking. The piece features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, similar to the previous segment, serving as a bridge to the next.

Este aparte está construido con el mismo material del anterior, alterando de manera sutil el ritmo y la línea melódica. Funciona como puente para el siguiente.

### Segmento 35

167 *[f]*

171 *[p]*

Detailed description: Musical notation for Segmento 35, measures 167-171. The score is written in bass clef. Measure 167 starts with a forte (*[f]*) dynamic. It features a rhythmic pattern of eighth notes with various fingerings (0, 4, 3) and accents. Measure 171 starts with a piano (*[p]*) dynamic and continues the rhythmic pattern with different fingerings (4, 4, 2, 1, 1, 0, 1, 2, 3, 4, 0, 2, 2, 4).

Esta sección es equivalente al 33, utilizando repeticiones de los fragmentos anteriores.

### Segmento 36

175 *p* *cresc.*

Detailed description: Musical notation for Segmento 36, measures 175-179. The score is written in bass clef. Measure 175 starts with a piano (*p*) dynamic. The notation includes fingerings (1, 0, 1, 2, 0, 1) and a crescendo (*cresc.*) marking. The piece ends with a repeat sign.

Fragmento en súbito *p*, con material musical similar a los anteriores, sirve como puente para la siguiente parte.

### Segmento 37

179 *[f]* II I

Detailed description: Musical notation for Segmento 37, measures 179-183. The score is written in bass clef. Measure 179 starts with a forte (*[f]*) dynamic. The notation includes fingerings (1, 1, 2, 3, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 0, 1) and a double bar line with first and second endings (II I). The piece ends with a repeat sign.

Utiliza un fragmento rítmico presentado en la tercera parte de los segmentos 1, 2 y 3 del Preludio y Cantinela, esta vez repitiéndose, el cual posteriormente utiliza en forma secuencial en varios segmentos como el 20 y 21. La segunda idea en este aparte, aunque es familiar, es un ritmo nuevo construido por tres octavos descendentes y por dieciseisavos ascendentes agrupados en dos partes de manera descendente.

### Segmento 38



Utilizando el ritmo anterior, el cual toma mayor prominencia, este fragmento funciona como secuencia descendente del anterior.

### Segmento 39



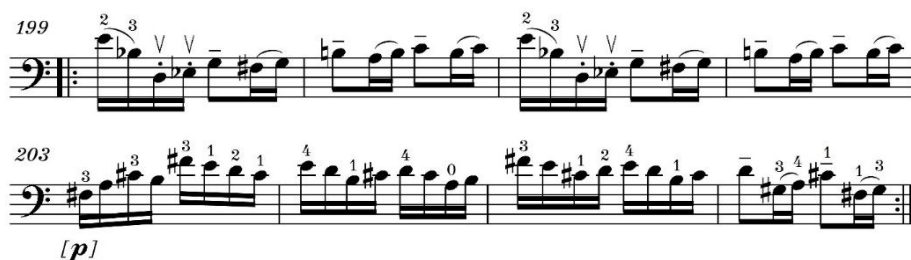
Este fragmento, también secuencial, es una variación del número 8. Funciona como puente para llegar al siguiente.

### Segmento 40



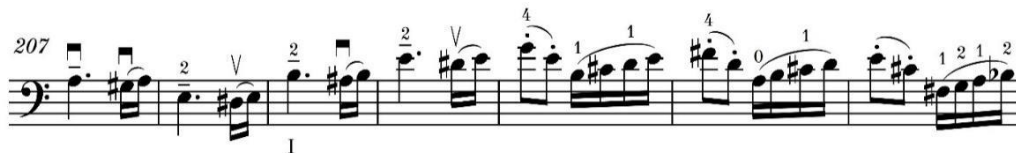
Este fragmento, usado en los segmentos previos y derivado del 20 de la Cantinela, se usa de manera agrupada secuencialmente y tomará aún mayor relevancia en el sentido emocional de la obra y de la forma que genera dirección en la línea melódica. Funciona como un puente para la siguiente sección.

### Segmento 41



Esta sección es equivalente a los segmentos 33 y 35. Igual que los anteriores, genera mayor tensión a base de la repetición rítmica en secuencias. Se renueva con la finalidad de crear mayor expectativa emocional.

### Segmento 42



Este fragmento comienza de la misma manera que el 38. Nos reconecta con el principio de la obra, utilizando la figura rítmica de la tercera parte del segmento 1, combinado con material similar al 39, usado de forma secuencial descendente, una novena más arriba en tesitura.

### Segmento 43



Este fragmento secuencial está construido con material similar al de la segunda parte de los segmentos 37 y 38. Funciona como puente para la siguiente sección.

### Segmento 44



Este aparte está constituido con material rítmico anteriormente usado que se combina con fragmentos del segmento 36 en secuencias ascendentes, llegando *in crescendo* al siguiente.



### Segmento 45

Musical score for Segmento 45, measures 224-231. The score is written in bass clef with a key signature of two flats. It begins with a forte (*f*) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4. There are several accents and slurs. A double bar line with repeat dots is placed after measure 227. The piece ends with a final note on a whole rest.

Este fragmento está construido con material musical de los segmentos 2 y 37, y una secuencia descendente la cual proviene del segmento 27, aunque esta vez presentada con octavos articulados.

### Segmentos 46 y 47

Musical score for Segmentos 46 and 47, measures 232-240. The score is written in bass clef with a key signature of two flats. It begins with a forte (*f*) dynamic and the instruction "[Libremente]". The melody is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. There are numerous slurs, accents, and fingerings. A double bar line with repeat dots is placed after measure 237. The piece concludes with a final note on a whole rest, followed by the instruction "[al niente]".

La obra finaliza re-exponiendo los dos segmentos iniciales del preludio de la misma forma con la que comienza. De esta manera se sugiere un sentido de reencuentro o arribo del discurso presentado, terminando de una forma sorprendente y, se podría decir, un poco abrupta, sin realmente resolver.

## 5.5 *Preludio y Danza*, para violoncello solo 1972, (Rev. 1981) de Mario Gómez- Vignes

Preludio y Danza  
para violoncello solo

MARIO GÓMEZ-VIGNES  
(septiembre 1972) (revisión 1981)

Molto Adagio

Preludio

ff > alla corda

loco

vibrato lento

Pizz

arco

echo

ff

ppp

crescendo

arco

lento e rubato

pp

molto

**Imagen 19.** *Preludio y Danza*, para violonchelo solo. Mario Gómez Vignes. Fragmento.

Mario Gómez-Vignes nació en Chile en 1934. Este destacado compositor, director, intérprete, investigador y pedagogo, ha residido en Colombia desde los años sesenta. Es considerado como una de las figuras más prominentes en el mundo docente colombiano. Ha desarrollado una extensa e importante labor como profesor en las Universidades EAFIT (Medellín), del Cauca (Popayán), del Valle (Cali), al igual que en el Instituto Departamental de Bellas Artes del Conservatorio Antonio María Valencia (Cali), en donde en 1999 recibió la medalla “Antonio María Valencia” y el grado de *DOCTOR HONORIS CAUSA* en Música (Gómez-Vignes, s.f.).

Su primer acercamiento al piano fue con su madre en Santiago de Chile. En 1945 continuó de una manera más seria con la pianista Ana Gómez Francke, quien fuera su tía. Desde 1950 realizó estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Chile. Sin embargo, su formación como compositor fue a cuenta propia. Gómez-Vignes se considera autodidacta y menciona que “la composición se aprende escuchando, mirando, escrutando, analizando los mejores modelos de todas las épocas. ... se ejerce, y para ello hay que tener un buen *background* en análisis, armonía y contrapunto... y la orquestación, por añadidura es insustituible” (Gómez-Vignes, 2019).

A comienzos de los años sesenta, Gómez-Vignes viajó por distintos países en Suramérica como pianista de un cantante tenor-lírico colombiano. En 1963 llegó a Cartago, Colombia, donde se estableció. Algún tiempo después se radicó en Medellín, ciudad en la que vivió por diez años. En esta villa fue director del *Coro de Empresas Públicas* y fundó, los “*Foros Didácticos*” de la Orquesta Sinfónica de Antioquia, programa de divulgación del cual estuvo a cargo. Después de una breve estadía en Popayán y otro periodo de regreso en Medellín, se radicó, a principios de los años ochenta, en Cali, en donde fue director del Instituto Departamental de Bellas Artes del Conservatorio Antonio María Valencia. En los años noventa asumió la dirección de la Escuela de Música de la Facultad de Artes de la Universidad del Valle, en Cali.

En el campo musicológico se destaca con su investigación sobre el compositor vallecaucano Antonio María Valencia, del cual escribió un libro titulado: *Antonio María Valencia, análisis de la vida y obra del compositor vallecaucano*, y con el cual, en 1993, obtuvo el premio *Robert Stevenson*.

La obra musical de Gómez-Vignes abarca múltiples géneros que incluyen composiciones para cine, música coral, vocal, instrumental, electrónica y electroacústica.

Es interesante notar que esta obra no pertenece a una línea estilística en el desarrollo compositivo de Gómez Vignes. En el año de 1972, las que fueron escritas durante la misma etapa, son dos

creaciones corales de dos tonadas folclóricas de Chile, destinadas a un coro que el maestro Gómez Vignes dirigía en aquel momento en Medellín. Se encuentra también una obra coral “*Ave Maria*” a 4 voces, basada en la escala de tonos enteros. Y en contraste, en año 1971, Gómez-Vignes escribió una creación que es un montaje electrónico para sonidos concretos titulado “*Collage 30*”. Más bien, el compositor considera que durante ese tiempo y a partir de *Preludio y Danza*, su lenguaje comenzó a volar con alas propias. En efecto se puede apreciar, y de acuerdo con el maestro Gómez-Vignes, que las obras que le siguen en su catálogo son de un lenguaje más personal y acorde con el modo de asumir la composición.

El año 1972 reflejaba una época del declive de las vanguardias delirantes que habían asombrado y enloquecido a los auditorios del mundo occidental *in toto*, y en especial a los *esnobistas* (Gómez-Vignes, 2019). De acuerdo con el compositor, esta obra es más bien lúdica, no va más allá de lo que ella misma expresa, explorando sonoridades, muchas de ellas pertenecientes al repertorio de efectos. *Preludio y Danza* no fue escrita por encargo, sino que fue un impulso para escribir algo que no tuviera antecedentes en su catálogo; tanto en su realización solo instrumental como en su lenguaje experimental (Gómez-Vignes, 2019). Durante ese tiempo Gómez-Vignes conoció al violonchelista Juan Guillermo Cano, quien estrenó el *Trío para violín, viola y violoncello* (1965). Sin embargo, la obra para violonchelo solo permaneció sin estrenarse.

Quizás, en la danza se podría pensar en añadir una parte extra musical, como una coreografía novedosa. Pero el compositor prefiere que *Preludio y Danza* permanezca como una obra abstracta, para el instrumento para el cual fue concebida, “sin distractivos de moda, pues es hoy en día a toda música hay que *pegarle* una imagen. La televisión nos acostumbró a que no hay imagen sin ruido” (Gómez-Vignes, 2019).

Esta obra fue revisada por el compositor en el año de 1981. Desafortunadamente no se conservó la versión original, por lo tanto, no se sabe qué tipo de cambios tuvo. Sin embargo, el

musicólogo asegura que el concepto de la utilización de los dos arcos fue parte de la idea original y se conservó. Probablemente, fue ésta una de las causas por las cuales la obra no tuvo su estreno sino hasta 2019. El autor de esta investigación realizó el lanzamiento de esta obra el 30 de agosto de 2019 en el Auditorio Fundadores de la Universidad EAFIT, Medellín, en un concierto/homenaje al maestro Gómez-Vignes. Los ajustes realizados, todos bajo la aprobación del compositor, se explican en la sección correspondiente.

El manejo de dos arcos de la forma planteada por el compositor resulta imposible de realizar, pues con las notas escritas en dirección inversa no hay espacio físico suficiente para utilizarlos. Para su estreno se exploraron diversas alternativas, entre las cuales se planteó la posibilidad de utilizar arcos más pequeños. Sin embargo, se optó por disponer de un solo arco, y con la mano izquierda, tocar la segunda voz en *pizzicato*, sin alterar las notas escritas. Esta solución le dio una interesante y diferente textura a cada una de las voces, las cuales se mueven en direcciones opuestas, cruzándose en la mitad de sus segmentos propios, como en espejo, efecto que era el buscado por el compositor. Una de las diferencias fue que al realizar una de las voces con *pizzicato* cada voz obtuvo su propio timbre, lo cual enriquece, aclara e independiza las partes melódicas de cada una.

Según el compositor, la obra se reduce a una exploración de timbres, colores, sonoridades, formas que están implícitas, ocultas y escondidas en el cuerpo del instrumento, y que un mago, el violonchelista, las va develando una a una. La Danza, que es de carácter lúdico y desabrochado, debe hacerse con la desenvoltura airada y casi insolente que, sin ser una imitación, sugiere un baile gitano-andaluz: todo gesto, pose, presencia, como quien dice: ¿así es mi baile, y qué...? (Gómez-Vignes, 2019).

### 5.5.1 Visión desde la analítica narratológica. Sugerencias y recomendaciones técnicas e interpretativas

Como mencionó el compositor en la entrevista, esta obra versa sobre la exploración de timbres, colores, efectos, todos estos con la finalidad de dar una sonoridad distintiva al instrumento, de acuerdo con los tiempos en la que fue concebida, y mostrarlo de una manera virtuosa y polifacética, en todo su rango sonoro, con gran variedad rítmica y tímbrica, utilizando diferentes golpes de arco y mezclando la utilización de *pizzicato* con arcadas, con un amplio rango dinámico y explorando técnicas extendidas.

De igual manera que las obras anteriormente discutidas, *Preludio* y *Danza* se ha dividido en segmentos definidos con las mismas consideraciones que en las demás obras aquí exploradas. El sentido de improvisación y de arrebató, con contrastes reflexivos y de mayor tranquilidad son los elementos que generan una impresión sonora vasta y variada y está presente en prácticamente todos los segmentos, pues es el ambiente que busca y refleja esta obra.

El Preludio consta de 17 segmentos y la Danza de 15, todos estos están enlistados a continuación con breves descripciones de sus características y funcionamientos o ideas interpretativas.

#### Preludio

**Segmento 1**

Molto Adagio  
alla corda

loco

vibrato lento

*ff* *pp* *mf*

Comienza con el intervalo más grande de toda la obra, mostrando el gran rango en tesitura además de tener un total contraste en las dinámicas, igualmente buscando marcar el gran rango en

dinámicas que el instrumento puede lograr. Por decirlo de alguna manera, marca el oído para todas las exploraciones sonoras que a continuación vendrán.

### Segmento 2

The musical notation for Segmento 2 is written on a single staff. It begins with a *pizz.* instruction and a dynamic marking of *ff*. The first measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The second measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The third measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The fourth measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The fifth measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The sixth measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The seventh measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The eighth measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The ninth measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The tenth measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The dynamic markings are *ff*, *ff*, *pp*, *ff*, and *ppp*. There are also performance instructions: *pizz.*, *echo*, and *[v]*.

Este segundo fragmento muestra una idea ascendente con insistencia e ímpetu rítmico e igualmente contrastes dinámicos extremos.

### Segmento 3

The musical notation for Segmento 3 is written on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a *molto cresc.* instruction and a dynamic marking of *fff*. The first measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The second measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The third measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The fourth measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The fifth measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The sixth measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The seventh measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The eighth measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The ninth measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The tenth measure contains a quarter note with a finger number '1' below it, followed by a quarter rest with a finger number '3' below it. The dynamic markings are *molto cresc.*, *fff*, and *p*. There are also performance instructions: *arco*, *pizz.*, *arco*, *gliss.*, *gliss.*, *gliss.*, and *gliss.*. There is also a *sul G* instruction.

Este breve motivo, lleno de intensidad dinámica con un *crescendo* a *fff*, y unos enormes *glissandi*, funciona como una transición a la siguiente idea musical. Se recomienda tomar el tiempo necesario para darle un sentido un tanto grotesco a los *glissandi*.

## Segmento 4

The musical score for Segmento 4 is written in bass clef. It begins with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *lento e rubato*. The piece consists of several measures with various fingerings indicated by Roman numerals (I, II, III, IV, V) and Arabic numerals (1, 2, 3). There are also markings for *ejecución* and *lento*. The score includes a double bar line and a repeat sign.

Esta sección se debe tocar con tranquilidad, sutileza y una cierta duda rítmica para que no suene predecible. Este fragmento juega con los colores sonoros y la tesitura del instrumento, utilizando cuerdas al aire y armónicos de manera lenta, continua y suave.

## Segmento 5

The musical score for Segmento 5 is written in bass clef. It begins with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *molto espress.*. The piece includes a *gliss.* marking and a *lento* marking. There are also markings for *veloce*, *pizz. m.i.*, *arco gliss.*, and *accel.*. The score includes a double bar line and a repeat sign.

Esta sección muestra un súbito cambio de carácter, regresando con un extenso *glissando* al concepto de un discurso furioso e impetuoso, el cual es reflejado en la línea musical con sus secuencias. Se sugiere ejecutar con ímpetu y arrebatado.



## Segmento 6



Esta breve serie de secuencias dobles de movimiento contrario debe ser fluida y ligera.

Funciona como transición a la siguiente idea musical.

## Segmento 7

Presto assai  
Sul C e G -<sub>1</sub> Sul G e D -<sub>1</sub> Sul D e A -<sub>1</sub> lunga  
gliss. gliss. gliss. L.V.  
mollo  
ff

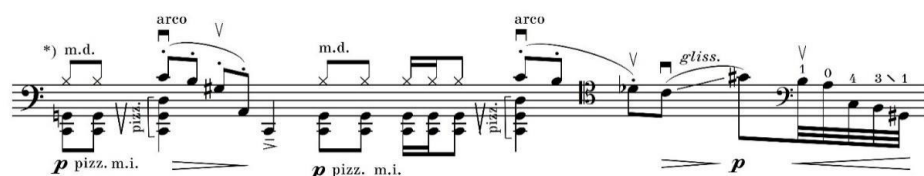
Este fragmento sonoro secuencial en dinámica *ff*, construido con *glissandi* ascendentes, termina con una sección de dobles cuerdas en sextas que desciende escalonadamente hasta la siguiente sección del Preludio. Se sugiere tocar los *glissandi* comenzando con una dinámica lo suficientemente suave para poder realizar gestos grandes y claros de *crescendo*, y en el siguiente fragmento, articulando claramente los acentos marcados en cada primera 16avo, con arrebato y cierta impaciencia.

## Segmento 8

arco rápido  
precipitato

Utilizando dobles cuerdas en forma de fragmentos de escalas y arpeggios descendentes y ascendentes, e intercambiando la postura del pedal, es decir, en ocasiones como nota superior y en otras como bajo. Esta sección irradia fogosidad y virtuosismo técnico, además da una sensación de constante crecimiento, direccionamiento y fluidez, utiliza muy eficazmente las capacidades sonoras y rangos del instrumento y lo hace lucir con sus ricas sonoridades.

### Segmento 9



Este fragmento combina el uso de *pizzicato* con un golpe percusivo en la cuerda con la mano derecha, alternándolo con una línea melódica hecha con el arco tocando octavas descendentes. Enriquecer estas experiencias sonoras agregando un *glissando* ascendente que se resuelve con una figura de notas rápidas en *accelerando* de manera descendente y con *crescendo*. Como en toda esta obra, se recomienda que se ejecute con gestos claros y quizá un poco exagerados para darle mayor efecto.

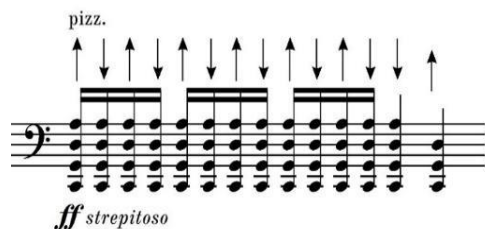
### Segmento 10



Esta sección opera como puente para la siguiente idea en esta obra. Esta extensa sección utiliza técnicas alternativas y pretende crear un tipo de efecto sonoro ascendente y descendente en varias dimensiones mediante *trémolos*, que se hacen, algunos en una cuerda y otros en dos cuerdas. Éstos cada vez abren más sus intervalos y cambian constantemente de dirección y voces.

Técnicamente es una sección compleja, por lo que se recomienda tener la mano izquierda siempre relajada y cuando el *trémolo* se tenga que hacer en dos cuerdas, el arco esté siempre cercano a ambas cuerdas con movimientos cortos y enérgicos.

### Segmento 11



Con *pizzicati* arpegiados alternando direcciones y en *ff*, este motivo es la culminación de las secciones anteriores. Poco a poco comienza a tranquilizarse la obra. Se recomienda hacer el *pizzicato* con los dedos de la mano derecha cercanos a las cuerdas y relajados.

### Segmento 12



Este motivo funciona como una transición emocional en donde el sonido, al igual que el ritmo se calman momentáneamente, y que la idea del segmento 10 retoma protagonismo en la próxima sección, comenzando nuevamente con una dirección ascendente y de creciente tensión.

### Segmento 13

Più lento e leggiero  
trémolo muy cerrado

The score for Segmento 13 consists of two staves of music. The upper staff is in bass clef and contains a series of tremolos with fingerings 1 and 2. The lower staff is also in bass clef and contains a series of chords with fingerings 1 and 2. The dynamic marking *pp* is present at the beginning.

La idea sonora del segmento 10 es retomada, esta vez en *pp*. Aunque los trémolos deben ser articulados, se recomienda tener cuidado para hacer esta sección siempre en dinámica *pp*.

### Segmento 14

*V* *veloce e leggiero*

The score for Segmento 14 is a single staff of music in bass clef. It features a rapid glissando indicated by a wavy line and the marking *gliss.* The dynamic marking *V* is present at the beginning.

Breve segmento con un gran rango en tesitura que sirve como puente para la siguiente idea musical de esta obra. Se sugiere tocar de manera veloz con los dedos ligeros y muy sutilmente.

### Segmento 15

Senza sord. // *Adagio*

The score for Segmento 15 consists of two staves of music. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with dynamics *p* and *espress.*, and articulations like *pizz.* and *arco*. The lower staff is in bass clef and contains a descending line with dynamics *f rudo* and *f marcato*, and articulations like *pizzicato m. i.* and *sul pont.*

Fragmento que contraste un tema melódico *expressivo* y *cantabile* con una línea descendente en *pizzicato* en donde comienza la idea de dos voces individuales unidas en la nota

Do, la más baja del instrumento, para así comenzar poco a poco en *tremolo* que acelera su velocidad e intensidad dinámica que termina en un *f* decisivo, quizá hasta un poco golpeado, utilizando todas las cuerdas en unísono. Nótese que fue a partir de este segmento donde el compositor sugiere utilizar dos arcos. La imposibilidad física de esta sugerencia fue resuelta utilizando el arco en las cuerdas Do y Sol, y realizando la segunda voz con la mano izquierda en *pizzicato*, frotando las cuerdas Re y La, finalizando abruptamente con ambas manos en un ritmo al unísono *marcato* de un cuarto y un tresillo en 32avos.

### Segmento 16

The musical score for Segmento 16 consists of three systems. The first system includes a piano staff with the instruction *lentamente* (pizz. m.i.) and *p legato*, and a bass staff with *arco m.d.*. The second system features a *repedir ad. lib.* section in both staves, followed by a *rápido* section with *crescendo* in the piano staff. The third system continues with *repedir ad. lib.* and includes fingering and bowing markings such as *0*, *III*, *V*, *II*, and *I* in the bass staff, and *V* in the treble staff.

Esta sección, originalmente pensada para ejecutarse con dos arcos, fue resuelta usando la mano izquierda con *pizzicato* tocando la parte superior, mientras la mano derecha toca, con el arco, la voz baja.

### Segmento 17

The musical score for Segmento 17 is a single system in treble clef. It begins with a *lunga* marking and includes a *repedir ad. lib.* section. The piece concludes with an *attacca* marking. Fingering and bowing markings are present throughout, including *1*, *2*, *3*, *0*, and *V*.

Este fragmento nos lleva al final del preludio de manera suave y sutil. Con el sonido de

armónicos se logra una sensación de ascenso flotante. Se recomienda hacer esta sección con calma, de manera muy suave y precisa.

## Danza

### Segmento 18

Con moto moderato ♩ = 160

Sin interrumpir:  
scordatura G $\flat$  - G $\sharp$  (tornillo afinador)

*f*

repetir ad. lib.

Esta sección comienza proponiendo un ritmo vivo, alegre y agradable. El compositor, de una manera muy inventiva, propone subir la afinación de la cuerda Sol en medio tono, sin parar ese ritmo. Siendo este un efecto sencillo, le da un toque especial y diferente al sonido. Cabe notar que desde este momento las notas escritas en la cuerda Sol, con la excepción del Sol sostenido abierto en la que se escribe el sostenido para recordar el cambio, se asumen por posición y no por su sonido real, es decir, sonarán medio tono más alto de lo que se escriben.

### Segmento 19

pizz. m.i.

*f*

arco quasi martellato

*pp*

*f*

col legno - - -

golpe sobre la caja de resonancia pizz. m.i.

*p*

*mf* m.i.

*f*

col legno - - - -

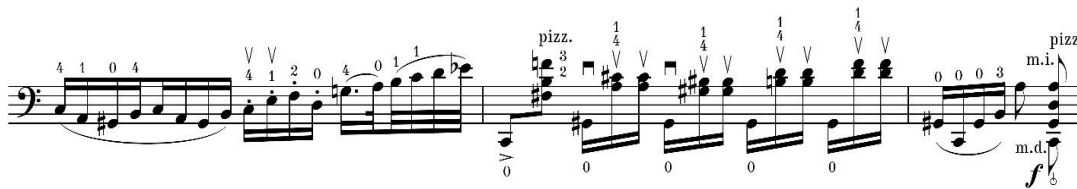
m.d.

*f* pizz. m.d.

Este fragmento continúa expandiendo las posibilidades sonoras del instrumento,

enriqueciendo el aspecto rítmico de esta danza y creando efectos sonoros. Originalmente fue escrita para dos arcos, situación que no se puede lograr por las razones antes mencionadas, se soluciona de igual forma logrando, como en los segmentos 15 y 16, que se realice la voz del pentagrama bajo con arco y la del pentagrama alto con la mano derecha en *pizzicati*. No solo resuelve esto el problema técnico, sino que enriquece la sonoridad de esta sección, ya que añade un color distinto, quizá más percusivo, en la línea superior. Además de este efecto, el compositor propone otro, dando pequeños golpes en la caja de resonancia del instrumento.

### Segmento 20



Con el arco se ejecuta una serie de 16avos que aceleran a 32avos, combinando arco y *pizzicato* y desembocando en un ritmo atresillado ejecutado con el arco. Se sugiere talón y dos arcos hacia arriba para darle claridad a esos ritmos atresillados. Este fragmento funciona como conector para la idea musical siguiente.

### Segmento 21



Se sugiere tocar este fragmento de manera muy expresiva, pero suavemente para así poder realizar, de manera contundente, el *crescendo* propuesto al final de este.

## Segmento 22



Este fragmento presenta nuevamente el ritmo del comienzo de la danza, con acordes arpegiados, esta vez con contrastes dinámicos, primero en *f* y repetido en *p*, alterando también el sonido sugiriendo *ponticello* en la repetición. Se sugiere darle el mayor contraste posible a este motivo.

## Segmento 23

Musical score for Segmento 23, piano. The right hand is marked *f* and *arco*, and the left hand is marked *pizz. m.i.*. The score includes fingering numbers (0, 2, 4, 2, 0, 2, 3, 3, 1, II, III, IV, IV, III, II, I) and a *Sul pont.* instruction.

Esta sección comienza con una sensación de sentido de precipitación, como persecución entre dos voces. Dado el material, se sugiere exagerar todos los parámetros. Tiene gran rango dinámico y de tesitura. Además de los efectos de las voces, una con arco y la otra en *pizzicato*, combina las secciones con súbitos cambios de dinámica y utilizando *ponticello* para lograr un sonido más excéntrico.

## Segmento 24

Musical score for Segmento 24, bass clef. The score includes the instruction *[arco ord.]* and *sempre pp*. It features fingering numbers (0, 3, 4, 1, 4, 1, 1, 1, 4, 1, 0, 3, 1, 4, 4).

La idea general del segmento 23 continúa, pero en *trémolos* y en esta ocasión une las dos



voces haciéndolas ambas con arco, siempre *pianissimo*, como un murmuró, pero con la línea melódica creando tensión.

### Segmento 25

The musical score for Segmento 25 is written for piano. The right hand part is marked 'pizz. percutido' and '(m. i.)', indicating percussive pizzicato. It features a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The left hand part is marked 'mf sul pont.' and 'p', indicating mezzo-forte sul ponticello and piano dynamics. The score consists of eight measures, with the final measure ending on a sustained chord.

Este fragmento vuelve a separar las voces, utilizando *pizzicato* percusivo con la mano derecha, mientras la voz grave continúa con un *trémolo* ascendente que finalmente reposa en un intervalo de 5ta aumentada. Se recomienda que al realizar el *pizzicato* percusivo se avienten los dedos siempre relajados y sin presionar demasiado para evitar lesiones.

### Segmento 26

The musical score for Segmento 26 is written for piano. It features a tremolo pattern in the left hand, marked 'dim.' and 'repetir ad. lib.'. The score consists of four measures, with the final measure ending on a sustained chord.

Este breve fragmento sirve como conector con el siguiente y nos permite apreciar o “disfrutar” el intervalo de 5ta aumentada, mientras el trémolo, esta vez combinado con cada nota y por intervalos, disminuye su velocidad poco a poco.

## Segmento 27

pizz. m.i.

*ff* *sub* [arco ord.]

*f*

*p*

tremolo tan rápido como sea posible

*sfp*

*sfp*

*sfp*

*sfp*

Originalmente este fragmento fue sugerido por el compositor para ser ejecutado con dos arcos. Por la imposibilidad práctica de esa sugerencia, se acordó con el maestro Gómez-Vignes hacer la voz inferior con arco y la superior en *pizzicato* con los dedos de la mano derecha. Se sugiere tocar los trémolos de la voz superior con los dedos relajados de forma un poco arpegiada para así lograr la sonoridad completa.

## Segmento 28

Un poco più mosso

*f*

Esta sección contiene una línea con secuencias imitativas que parecieran nuevas voces. Se sugiere ejecutar esta sección con articulación clara, dinámica *forte*, y dándole énfasis a los fragmentos imitativos.

## Segmento 29

Ancora più mosso  
arco simile

accelerando poco a poco . . . . .

Este fragmento sugiere fuerza, excitación y dirección. Debe ser tocado con articulación clara y precisa, haciendo los octavos cortos, pero resonantes. Los acentos de los primeros 16avos deben ser realizados con muy poco arco, apretándolo hacia la cuerda y soltando inmediatamente.

## Segmento 30

(*accel.*) . . . . .

arco simile

Este fragmento continúa precipitadamente, acelerando cada vez más como llegando a la recta final. Aunque la dinámica es *forte*, se sugiere comenzar un poco menos *forte* para así crear un efecto mayor y tener suficiente diferencia en la dinámica para lograr un efecto significativo.

## Segmento 31

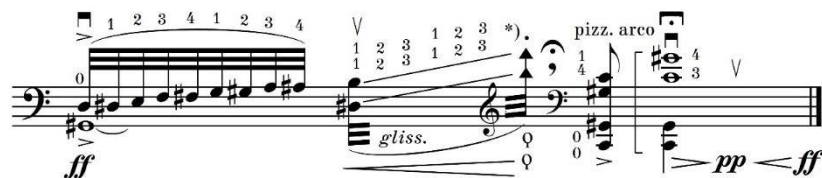
Vivace strepitoso

*ff* stringendo . . . . . *marcato*

Con *pizzicato* alternando direcciones, este fragmento continúa hacia la culminación de esta obra de manera casi enloquecida. Se sugiere buscar siempre la máxima vibración de las cuerdas en

ambas direcciones teniendo cuidado en que los ataques de la mano derecha con el arco sean precisos y no golpeados, para mayor sonoridad de las cuerdas.

### Segmento 32



Este fragmento sugiere gran arrebato en su ejecución. La obra termina de una manera muy lúcida, efectiva y violonchelística. Utiliza el instrumento combinando dobles cuerdas, escala cromática ascendente, la que después se transforma en un *glissando* en dobles cuerdas, para terminar con dos furiosos acordes: el primero corto y en *pizzicato* y el final largo, en arco con un *diminuendo* al que le sigue, inmediatamente, un gran *crescendo* como una explosión final.

### 5.6 Solo (2007) de Natalia Valencia Zuluaga

Natalia Valencia Zuluaga nació en la ciudad de Medellín, Colombia, en el año de 1976. Inició sus estudios musicales a temprana edad en la escuela de iniciación musical de la Universidad de Antioquia, al igual que en el Instituto Musical Diego Echavarría de Medellín. En 1987 se trasladó a La Habana, en donde continuó sus estudios musicales en el Conservatorio Guillermo Tomás y posteriormente en la Escuela Nacional de Arte. En esta última institución obtuvo, en 1995, el título de clarinetista, profesora de clarinete y música de cámara. Ese mismo año viajó a São Paulo para continuar su formación musical en la *Escuela de Artes São Caetano do Sul* e iniciar sus estudios de composición en *Facultades Metropolitanas Unidas*. Regresó a Medellín en 1998, tiempo en el que continuó sus estudios de composición en la Universidad EAFIT bajo la tutoría de Andrés Posada Saldarriaga y Moisés Bertrán. Durante el año 2002 Natalia Valencia viajó por una

temporada a Nueva York para realizar estudios adicionales en la División de Extensión Musical del *Mannes College of Music*. En el año 2004 obtuvo su título como compositora de la Universidad EAFIT. Ese mismo año regresó a Nueva York, en donde estudió composición con el mexicano Samuel Zyman en el *Juilliard School*. En 2008 la Embajada de España en Colombia comisionó su obra *Hilos*, para cello y piano, la cual fue estrenada en Medellín y posteriormente en Bogotá, por el violonchelista español Aldo Mata y la pianista china Qi Chen.

De una forma silenciosa, pero constante, Natalia Valencia, siempre fiel a su estilo, se ha ido estableciendo como una de las nuevas figuras representativas en el mundo musical, reflejando una de las múltiples visiones, conceptos y corrientes musicales en Colombia en el mundo de la llamada “música de concierto”. En 2012 tuvo a su cargo el concierto inaugural en el Homenaje a John Cage, realizado en la ciudad de Medellín. En 2014 fue la ganadora de la convocatoria pública realizada en el marco del Festival Medellín Vive la Música. Finalizó sus estudios de Maestría en 2015 en Música con Énfasis en Composición en la Universidad EAFIT, bajo la tutoría de Marco Alunno. Sus composiciones se enriquecen con elementos expresivos propios de la cinematografía, los medios digitales, la danza y la dramaturgia. Su catálogo incluye piezas para teatro infantil y para la enseñanza musical (N. Valencia, comunicación personal, marzo 14 de 2017).

En cuanto a la contextualización histórica de la obra, podemos decir que, durante el año 2007, Natalia Valencia comenzó la composición de *Solo*. Según lo expresó en entrevistas, este trabajo le planteó una serie de retos: a) por una parte componer para un instrumento desconocido en términos técnicos, y b) hacer una composición que debía valerse y sustentarse con el discurso musical y expresivo con el violonchelo, como único recurso.

*Solo* es una obra de corte minimalista y lírico cuyo carácter idiomático y expresivo remite a estados de introspección profunda (N. Valencia, comunicación personal, marzo 14 de 2017).

La obra está basada en dos segmentos que varían a partir de formas tímbricas y rítmicas, y

al igual que dinámicamente. Los armónicos son utilizados de manera prominente y reiterada en esta creación. La "soledad" a la que alude el título de la obra converge ingeniosamente con el timbre del instrumento para el que fue escrita: el violonchelo solo. También sugiere, mediante el uso de los intervalos, contrastes de zonas tonales, ritmos, desarrollo de motivos, los cuales utiliza en forma reiterada, pero siempre con alteraciones que sean estas dinámicas, rítmicas o de timbre o en combinación; una sensación de búsqueda infructuosa.

*Solo* está basada en la alternancia de dos zonas tonales definidas por las notas Sol, Re, Si bemol, y Do, La, Fa sostenido que se alternan constantemente las dinámicas, las alturas y los valores rítmicos de manera contrastante. Éstas se ornamentan mediante el uso de figuras arpegiadas y/o acordes, entre otros factores.

En relación con los elementos extra-musicales, Natalia Valencia menciona que estos comprenden todo lo que se ha escuchado, mirado, sentido, probado... todo lo que se ha vivido" (N. Valencia, comunicación personal, marzo 14 de 2017).

### **5.6.1 Visión desde la analítica narratológica. Sugerencias y recomendaciones interpretativas**

Esta obra refleja, en cierto sentido, un micro mundo de las sutilezas de la técnica del instrumento. Desde el punto de vista del intérprete-ejecutante, esta creación, aunque no utiliza técnicas alternativas, ni tiene conceptos compositivos que sean imposibles de realizar, presenta particulares retos técnicos, tales como la utilización precisa del arco, en cuanto a la articulación, los timbres y la forma de atacar los acordes. Igualmente, requiere gran cuidado en la afinación de las líneas melódicas, la forma de embestir los acordes, al igual que los cambios de posición en los diversos pasajes de la pieza, los cuales, sin importar su complejidad, deben siempre de ser sutiles al oído. Para hablar sobre estos detalles, y por la naturaleza minimalista de la misma, se ha dividido

esta obra en 65 segmentos. Estos contienen diferentes características, algunos contienen la idea de los acordes Sol, Mib, Si bemol y Do y Fa sostenido, sean estos arpegiados o ejecutados al unísono. Otros segmentos contienen elementos rítmicos que se repiten, otros en cambio, se caracterizan por la fluidez que les dan los seisillos con los que están constituidos. Algunos mezclan ideas rítmicas con los conceptos melódicos, estos basados en los acordes antes mencionados.

Como ejemplos de las problematizaciones antes manifestadas, muchas de estas se presentan de inmediato, en los segmentos 1, 2, 3 y 4. Con respecto al manejo del arco en acordes, los mismos segmentos dan una idea de este tipo de retos. En cuanto a las dobles cuerdas se refiere, además de estos segmentos, se pueden mencionar los segmentos 7 y 8, el final del compás 23, al igual que el segmento final 65. Todos estos fragmentos presentan retos para dominar y lograr independencia sonora en cada línea melódica. Si bien los cambios de posición son un reto constante en cualquier tipo de circunstancia interpretativa, esta obra nos exige refinar nuestra sensibilidad hacia esa problematización, al requerir total libertad de expresión en segmentos como 14, 15, 21, 24, 26, y 34, entre otros.

En cuanto a contrastes en las dinámicas, cambios de timbre, control de vibrato, la obra “Solo” nos llena de retos de esta índole. Se busca siempre tener precisión y claridad con las dinámicas y sus contrastes, al igual que los diferentes timbres sugeridos y la forma de poder “entrar y salir” de estos, transformando el sonido en tiempo real. Finalmente, debe procurarse una idea rítmica orgánica, que permita que las alteraciones sucedan de manera natural, al igual que la fluctuación del *tempo* y el sentido orgánico de la línea melódica, que serán parámetros de gran importancia para lograr una experiencia enriquecedora y exitosa en la interpretación de esta composición.

Cabe aclarar que los segmentos iniciales se discuten con mayor detalle porque contienen información intrínseca y fundamental sobre la pieza, y seguirán repitiéndose, desarrollándose y

transformándose a través de esta.

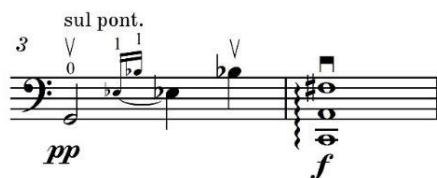
### Segmento 1



Este fragmento contiene información sonora que se repite con distintos ritmos y en diferentes formas en los primeros cuatro segmentos (11 compases). El Sol con el que se inicia la pieza ya presenta una primera disyuntiva: ¿tocarlo “al aire” o “pisando” la cuerda? Por cuestiones expresivas y de color se decidió hacerlo con cuerda pisada (IV) al talón. Inmediatamente después, se presenta la ornamentación del Mi bemol y Si bemol, la cual se podría intentar en las cuerdas III y II en la misma posición. Sin embargo, hacerlo de esta forma resulta incómodo y difícil para controlar la afinación y, por lo tanto, la calidad sonora. Se sugiere, entonces, hacer un cambio de posición y usar el primer dedo en las cuerdas II y I. De esta forma resulta más cómodo controlar la afinación de la quinta justa (en comparación con el segundo dedo en las cuerdas III y II). Para lograr una sonoridad adecuada y acorde con el concepto musical y expresivo de este segmento, si se toca en la cuerda I, que sería lo “conveniente”, esta nota suena muy brillante por la naturaleza de la cuerda y la posición, por lo cual rompería con la búsqueda de una sonoridad redonda y potente. Por lo tanto, se sugiere cambiar de posición y tocarla con el segundo dedo en la cuerda II. Este Si bemol funciona también como una anacrusa del acorde que le sigue, por lo que, hacerlo hacia arriba, ayuda en el gesto musical. Este segmento finaliza con un silencio de un cuarto de duración. Más que medido de manera estricta, este debe sentirse como una separación, casi como con un calderón, para así preparar el ambiente para el segundo segmento.

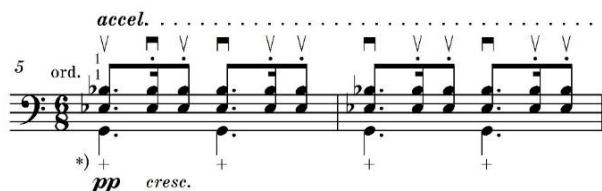


## Segmento 2



Aunque en cuanto a notas, este fragmento es prácticamente igual, la relación emocional del mismo es totalmente diferente, y a su vez la forma técnica de realizarlo. En vez de ser *f*, es *pp* *Sul Tasto*. Para ayudar a esa sonoridad se decidió realizarlo hacia arriba, con cuerda al aire y *senza vibrato*. La ornamentación siguiente se hace en primera posición, también con primer dedo para facilitar su afinación. En esta ocasión el último acorde del segmento se reparte de una forma diferente, con un *sforzando* y se requiere más volumen dinámico: *mf*. Se escoge tocar este acorde en media posición, es decir con 2o. y 4o. dedos, en vez de regresar al 1o, y 3o en primera posición, para así, facilitar la conexión con el siguiente segmento. En cuanto a la articulación con el arco, esta se realiza menos enérgicamente, para lograr una resonancia menos intensa y para poder sostener el acorde el mayor tiempo posible. Este disminuye lentamente: *al niente*, sin interrupción ni silencio, y súbitamente pasa al siguiente segmento.

## Segmento 3



Aunque aparentemente sencillo, este segmento ofrece bastantes posibilidades expresivas y emocionales. Este tipo de situaciones invitan al intérprete-ejecutante a buscar soluciones creativas que no son necesariamente obvias a primera instancia. Principalmente, es un motivo rítmico, cuyo patrón se repite cuatro veces. Esta repetición sugiere, o da la posibilidad de acelerar el tempo y

hacer un *crescendo* para llegar al siguiente acorde, que, de alguna manera resuelve o alivia la tensión. También se podría interpretar como una oportunidad de llegada, es decir, genera un cierto tipo de conclusión en la línea rítmica. Para continuar sin ningún tipo de separación sonora ni algún gesto que rompa la continuidad, la arcada seleccionada comienza hacia arriba y después se ajusta para dar continuidad y un sentido anacrúsico a las dos últimas notas de cada grupo. El primer reto de este segmento es decidir si se intentará hacerlo sonar como tres voces simultáneas, o si se va a arpeggiar. Este tipo de decisiones deben siempre ser consideradas desde la mirada musical, es decir, velando por los objetivos e intenciones que den mayor sentido al discurso y sus aspectos expresivos. Por conveniencia técnica bastaría arpeggiar estos acordes y el “problema” se resolvería. Sin embargo, musicalmente, es mucho más interesante y apropiado intentar tener estos acordes como tres voces simultáneamente sonantes. Este reto se consigue articulando con el tercer dedo de la mano izquierda la nota sol al aire, como *pizzicato*, y enfocándose a tocar las notas Mi bemol y Si bemol con el arco. Esta solución permite que un instrumento como el violonchelo, que no es polifónico por naturaleza, lo sea en esos pequeños instantes, enriqueciendo sus capacidades sonoras al igual que el discurso melódico del segmento.

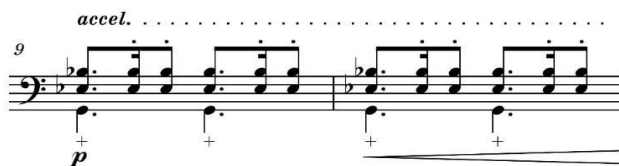
#### Segmento 4



Este motivo rítmico se repite 4 veces. Es en cierta forma la “resolución” del segmento anterior, que, a diferencia de este, pierde intensidad y velocidad conforme avanza, como una figura de “estira y afloja”. Para lograr la unicidad de voces, también se puede ayudar articulando la nota baja (Do) con el primer dedo de la mano izquierda en forma de *pizzicato*, mientras que el arco se

concentra en las notas Do y Fa.

### Segmento 5



En apariencia es igual al segmento 3, sin embargo, no se deben pensar como “iguales”, pues más que repetir la información anteriormente realizada, este fragmento la reitera o reafirma. Es decir, ya se tiene la experiencia emocional de haberla hecho, por lo que la segunda vez tiene diferencias, sean estas haciendo un mayor o menor gesto en cuanto a dinámicas o a *tempo*, o quizás a ambas.

### Segmento 6



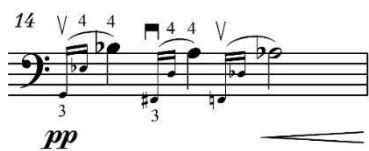
Con la diferencia de la forma como este finaliza, el fragmento es igual al 4. Se debe dar énfasis a las octavas de la que conducen al siguiente compás. La arcada propuesta tiene la finalidad de darle la articulación debida al último grupo. De esta forma la última nota de este segmento queda hacia la punta para poder hacer el debido *crescendo* y continuar de forma ininterrumpida en la siguiente sección.

### Segmento 7



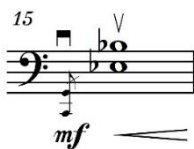
Consta del acorde Sol, Mi bemol, Si bemol, que desciende cromáticamente. Aunque se busca una sonoridad “simultánea” de las voces, se decidió tocar a tres talones estos acordes con el fin de igualar la línea melódica del fragmento descendente, buscando evitar la separación en la línea melódica del segmento. Se considera igualmente importante, en este caso, mantener el aspecto melódico de la línea descendente, al igual que el gesto de simultaneidad sonora. De este modo, se opta por dividir los acordes haciéndolos tan largos como sea necesario, y enfocándose en tocar dos notas simultáneamente de manera *cantabile*, pero con dinámica *ff*. Este segmento termina con una pausa con calderón, que refleja el detenimiento de la idea musical.

### Segmento 8



Con la excepción del final, este fragmento es igual que el anterior, en cuanto a su contenido sonoro. Sin embargo, su dinámica y su gesto musical es totalmente distinto. En vez de ser *ff*, es *pp*. La manera de ejecución de los acordes es arpegiada. La última nota debe hacer un *crescendo* hacia el final del compás para concluir y conectar con el siguiente fragmento.

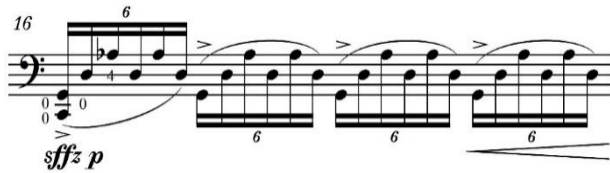
### Segmento 9



Breve fragmento que termina la idea anterior y con un acorde de 4 notas: Do, Sol, Mi bemol, Si bemol, (Cm7), ejecutado en dos partes y que funciona como puente: comienza con un fuerte acento articulado en la parte baja del acorde y continúa con un *crescendo* que nos lleva hacia la siguiente idea musical y emocional de la obra. Como se indicó en la edición, se recomienda hacer

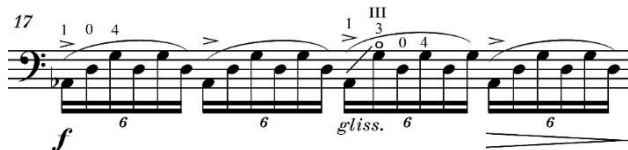
en dos arcaadas.

### Segmento 10



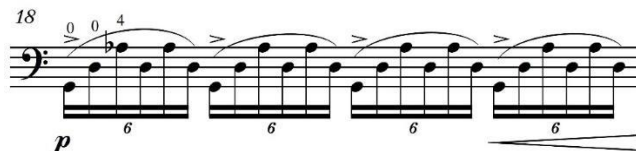
Consta de una figura arpegiada Do, Sol, Re, La bemol, que juega con sonoridades similares, aunque no iguales a las del segmento 1. Se puede también pensar como acorde arpegiado con pedal. Ofrece variedad sonora con el efecto arpegiado de la línea melódica. De aquí en adelante con la figuración similar se debe lograr un pequeño acento haciendo un ligero aceleramiento del arco en cada primera nota de los grupos de seis notas.

### Segmento 11



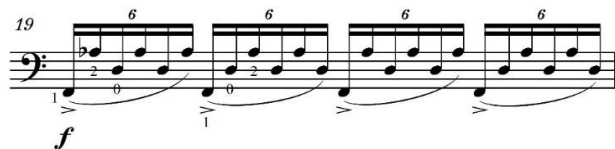
Continúa la figura arpegiada La bemol, Re, Sol, que extiende y enriquece la sonoridad, cambiando la figura de acorde.

### Segmento 12



Con la excepción de que no tiene la nota Do, es igual al segmento 10 y continúa la sensación de fluidez con el efecto de los arpeggios.

### Segmento 13



El acorde arpegiado cambia a Fa, La bemol, Re, saltándose en el primer y tercer grupo el orden de la tesitura de las notas, lo cual genera una cierta tensión enriqueciendo la línea melódica.

### Segmento 14



Breve fragmento con las notas Mib, Do, La, Do La y Do arpegiadas, similar a los anteriores, pero cambia el orden de la figura arpegiada y se une con el siguiente tema.

### Segmento 15



Durante esta figura va disminuyendo la idea de fluidez y comienza un sentido de “agotamiento” melódico que vislumbra o sugiere un próximo cambio de ruta, o replanteamiento de la idea musical.

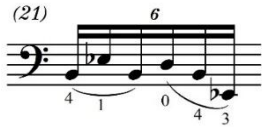
### Segmento 16



Consta de las notas Si, Mi bemol, Si Re, Si Mi bemol, similar al anterior, pero con movimiento contrario como contraparte al fragmento anterior. Se recomienda estirar el cuarto dedo

para evitar un *glissando*.

### Segmento 17



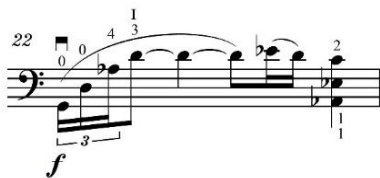
Es equivalente al segmento 14, pero de movimiento contrario.

### Segmento 18



Es igual al 17, una octava más aguda.

### Segmento 19



Rompe finalmente con la figuración de los arpeggios y se vuelve un motivo de idea melódica, donde la zona tonal (Do, Sol La bemol, Re), resuelve a (La bemol, Mi bemol, Do).

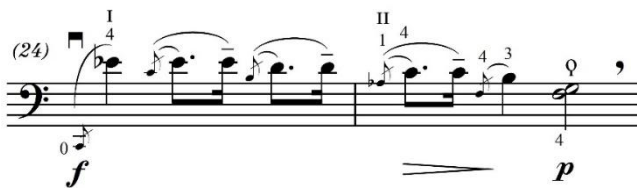
### Segmento 20



Se repite melódica y rítmicamente similar al fragmento anterior, aunque la ornamentación en el tercer pulso es el doble de rápido, que en la ocasión anterior. Esta vez este segmento se hace

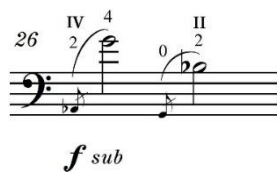
con la dinámica de *p* en vez de *f*. Podría sugerir una experiencia de un “recuerdo”. El final de este segmento contiene una línea descendente en la voz superior, y descendente en la inferior con un calderón en la última nota, para así preparar la siguiente idea musical.

### Segmento 21



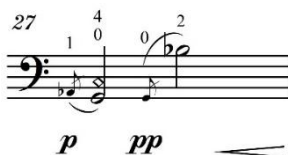
Es una combinación de ideas melódicas y rítmicas usadas anteriormente. Muestra indicios del comienzo de la utilización de figuras melódicas con distancias mayores de una 8va.

### Segmento 22



Es una reducción y podría relacionarse directamente con el segmento 1. Representa o asemeja una síntesis de esa idea, e igualmente, comienza a mostrar la búsqueda de una figura *cantabile*, pero con grandes saltos de tesitura.

### Segmento 23

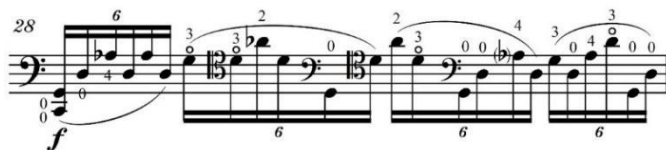


Repite las notas del fragmento anterior, pero con un color muy diferente, sin *vibrato* y mucho más delgado. Inclusive, la primera nota se sugiere hacer con un armónico para conseguir ese efecto de distanciamiento o de reflexión. Termina con un Si bemol que hace *crescendo*,



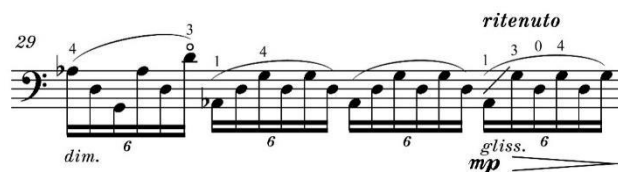
conectando con la siguiente sección que retoma las figuras arpegiadas.

### Segmento 24



Esta figura arpegiada, en esta ocasión, además de buscar la sensación de fluidez, debe mantener desarrollando la línea melódica que consta de saltos de tesitura a pesar de que estos saltos se expanden cada vez más.

### Segmento 25



Esta figura arpegiada sigue desarrollándose de manera caprichosa, ahora en forma contraria en cuanto a la figuración del fragmento.

### Segmento 26

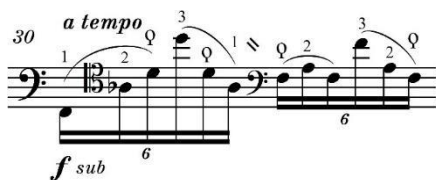


Figura arpegiada construida con las notas Fa, La bemol, Re. >Nótese un pequeño salto de posición en la mitad del segmento. Se sugiere hacer con la mano izquierda muy relajada.

### Segmento 27



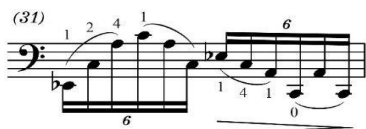
Continuación de la figura anterior que termina en el arpeggio formado por las notas Mib, Do, La.

### Segmento 28



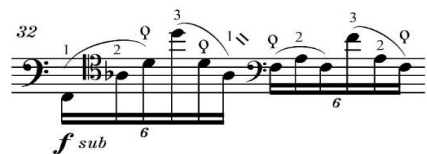
La figura arpegiada sigue desarrollándose, ahora basándose en las notas previas del acorde disminuido en inversión: Mi bemol, Do, La.

### Segmento 29



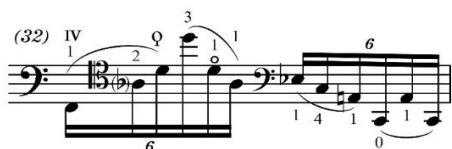
El movimiento arpegiado sigue fluyendo, repitiendo la zona tonal anterior de una manera muy similar.

### Segmento 30



Este fragmento es igual al número 26. Se recomienda tener la mano izquierda siempre suave y libre para poder darle continuidad a las figuras arpegiadas.

### Segmento 31



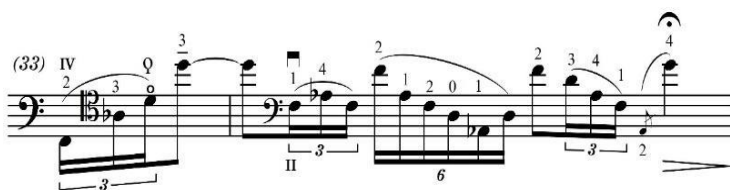
Este fragmento es igual al tema 27. Continúa con la transformación de las figuras arpegiadas, combinando sus direcciones ascendentes y descendentes, al igual que su distanciamiento y saltos melódicos y de tesitura.

### Segmento 32



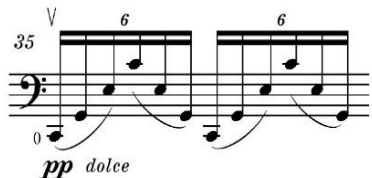
Breve movimiento arpegiado de acorde disminuido en inversión con las notas Mi bemol, Do y La.

### Segmento 33



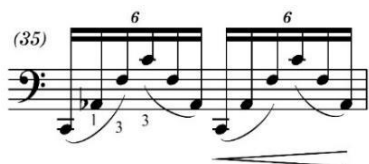
Finalmente, la figura arpegiada comienza a detenerse y se transforma de cierta forma, en motivo melódico. Esta sección culmina en un salto de casi dos octavas a un Sol agudo que contiene un calderón y disminuye desde *f* a *pp*.

### Segmento 34



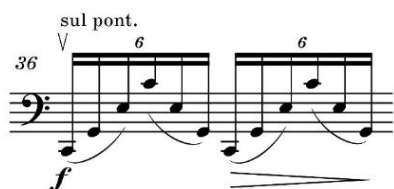
Sin pausa, arriba a arpeggio con las notas Do, Sol, Mi (sonoridad de Do mayor), en dinámica *pp*, como en una búsqueda de paz y tranquilidad, aunque esta no dura. Se sugiere mantener el arco siempre cerca de todas las cuerdas.

### Segmento 35



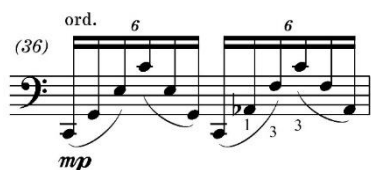
Secuencia del fragmento anterior arpegiado invertido con la sonoridad de Fa menor y las notas Do, La bemol y Fa; modificado en sus tesituras.

### Segmento 36



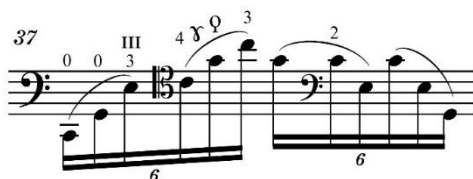
Fragmento igual al 34. Regresa a Do mayor, pero esta vez en *f*, y *sul ponticello*, generando una distorsión en el sonido, que provoca una reacción emocional. Aunque el efecto es simple y sencillo, emocionalmente es muy significativo.

### Segmento 37



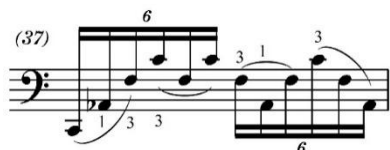
Fragmento similar al 35, aunque con dinámica diferente. Juega con las tonalidades anteriores en un solo tiempo, acelerando el movimiento armónico al doble de velocidad en las zonas tonales de Do mayor y Fa menor.

### Segmento 38



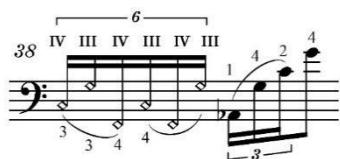
La figura arpegiada se expande en dos octavas de manera caprichosa, en la zona tonal de Do, Sol Mi. En cuanto a la digitación, se recomienda un remplazo con el pulgar dedo por el cuarto dedo en la segunda parte del primer seisillo. Se recomienda evitar movimientos bruscos del arco al momento de hacer los cambios de posición.

### Segmento 39



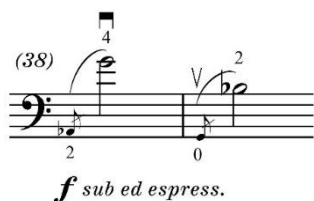
Continuación de la figura arpegiada anterior en la zona tonal de Fa menor (Do, La bemol, Fa).

### Segmento 40



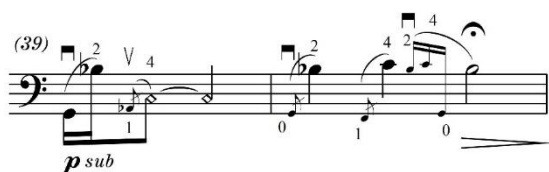
Reducción de los motivos arpegiados anteriormente, pero en armónicos. Termina con un arpeggio disonante de La bemol, Sol, deteniéndose en un Sol agudo con un salto de una ornamentación melódica de casi dos octavas.

### Segmento 41



Regresa a la idea melódica original sintetizado en solo dos notas con ornamentaciones y con grandes distancias entre los intervalos. Se podría decir que “juega” con la sensación emocional de pequeñas preguntas o dudas que no se responden.

### Segmento 42



Esta figura expande la idea melódica del fragmento anterior y le da variación rítmica con ornamentaciones y armónicos.

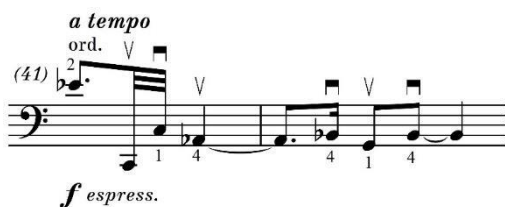
### Segmento 43



Fragmento nuevo, con intención improvisadora. Cambia su sonoridad a *sul ponticello*.

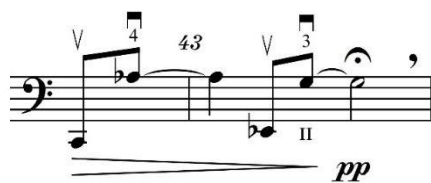
Rítmicamente, la figura desciende de manera irregular, pues sube medios tonos cada tres notas. Comienza en *tempo* lento y acelera rápidamente hacia el final de esta figura. Se recomienda tocar con arrebato, comenzando lentamente.

### Segmento 44



Variación sobre la idea melódica, siempre con grandes saltos en tesitura, ahora sugerido *expressivo*. Se sugiere utilizar muy poco arco en la figura de los 32avos con el contacto siempre cercano a las cuerdas.

### Segmento 45



Variación rítmica simplificada sobre segmento melódico anterior, con saltos de tesitura grandes; de Do a La bemol, y Mi bemol a Sol en la línea melódica.

### Segmento 46

(dét.) III  
44 *mf*

Nueva idea sonora en la zona tonal de Sol, utilizando arpeggios y armónicos en *mf*. Todos estos fragmentos se deben realizar con gran sutileza y cuidado.

### Segmento 47

45 *pp*

Repetición del segmento anterior, pero como eco: en *pp*, *meno mosso*.

### Segmento 48

46 *mf*

Idea sonora similar al segmento 46, pero en la zona tonal de Do, utilizando arpeggios y armónicos.

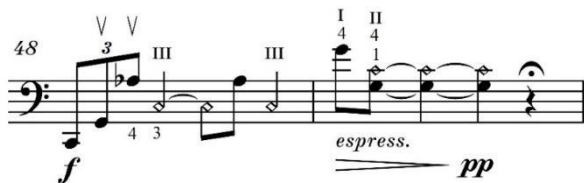
### Segmento 49

47 *pp*

Repetición del segmento previo, pero en dinámica *pp*, como un eco. Si se mantiene la mano izquierda relajada durante los cambios de posición, se tendrá una mejor posibilidad de controlar los armónicos.

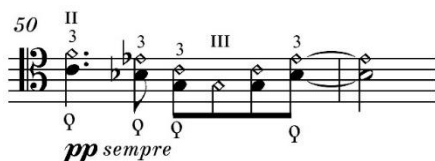


### Segmento 50



Fragmento de material motivico temático, expresivo y en dinámica *f*, con sentido rítmico arpegiado. Utiliza también sonidos armónicos.

### Segmento 51



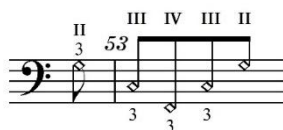
Respuesta al fragmento anterior, usando sonido armónico, en dinámica *p* y *pp*.

### Segmento 52



Fragmento melódico similar en ritmo al anterior en forma de pregunta, con sonido de armónicos artificiales y naturales. Debe hacerse muy suavemente con gran delicadeza.

### Segmento 53



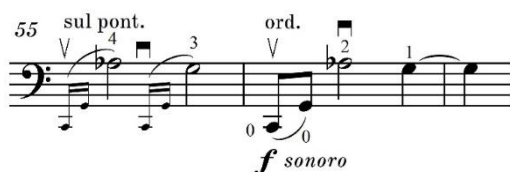
Fragmento melódico que funge como respuesta al motivo anterior, con sonido de armónicos naturales.

### Segmento 54



Prolongación secuencial derivada de la anterior, también en forma de pregunta, utilizando vibrato con armónicos artificiales y sonido *molto flautato*, en pequeños motivos rítmicos agrupados con aceleramiento, con línea melódica descendente. Se recomienda hacer esto con vibrato para darle la mayor expresividad melódica posible.

### Segmento 55



Fragmento que parece poseer una importancia crucial; podría considerarse el punto culminante en esta obra. El La bemol resuelve a Sol, repitiéndose de manera más lenta. En el sentido estésico, se podría interpretar como el momento donde se encuentra cierto tipo de aceptación, o quizá derrota. Se utiliza *sul ponticello*, en dinámica *pp*. Se repite súbitamente en dinámica *f* y con el ritmo más lento, evidenciando agotamiento y resignación. Es un gesto que, aunque muy breve y con pocas notas, está lleno de recursos dinámicos y sonoros, por lo tanto, es muy efectivo. Se sugiere tocar el *f* de la manera más abierta y expresiva posible.

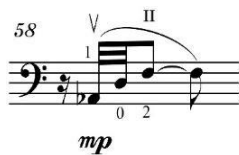
### Segmento 56



Continuación descendente, o comienzo de la consecuencia del evento del segmento

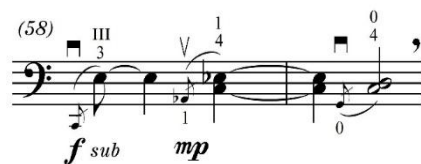
anterior, asemejando, de manera más clara, el material A. Esta figuración secuencial tendrá varias partes, hasta retomar una cierta idea de recapitulación. Aunque la digitación sugerida resulta incómoda, debe buscarse la claridad y facilidad en su ejecución.

### Segmento 57



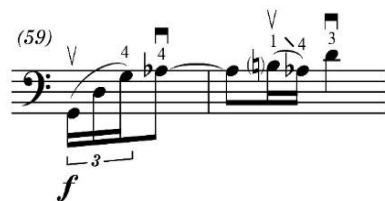
Variación rítmica sobre el motivo anterior, comenzando una secuencia descendente de varios motivos hacia la pequeña recapitulación del número 10.

### Segmento 58



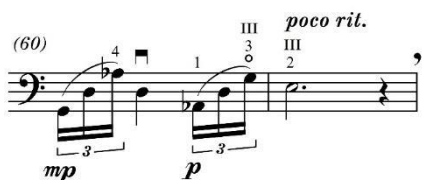
Secuencia descendente, fragmentada y mucho más lenta, y el uso de dos voces simultáneas al final del fragmento. Es importante encontrar un sonido estable y claro para ambas voces.

### Segmento 59



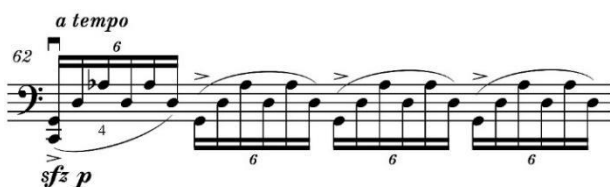
Fragmento melódico descendente, con ritmo ascendente alterado de tresillo en forma de pregunta. Evoca al Segmento 19. Se recomienda hacerlo de manera extrovertida y expresiva.

### Segmento 60



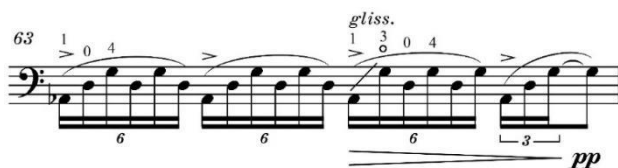
Fragmento melódico similar al anterior, en forma de respuesta. Termina en un silencio con calderón. Evoca al segmento 20. Debe realizarse con mucha delicadeza, suavemente.

### Segmento 61



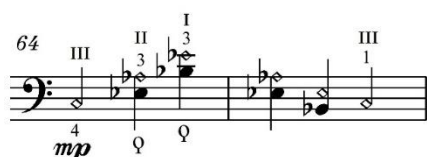
Fragmento correspondiente en cuanto a notas al segmento 10. Opera como una breve recapitulación, que nos prepara para el fin de esta obra. Se recomienda articular claramente los pequeños acentos articulados y la fluidez del segmento.

### Segmento 62



Fragmento correspondiente en cuanto a notas al segmento 11, que complementa y opera como respuesta del segmento 61.

### Segmento 63



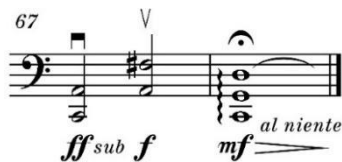
Fragmento melódico, realizado en armónicos artificiales que en cierta manera emula, en cuanto a la estructura armónica, al segmento 9, sin el Do bajo y con la distinción de que las notas se tocan lentamente de manera melódica, en vez de ser en forma de acorde. Ejecutarse de forma sonora pero suavemente y con resignación.

#### Segmento 64



Repetición del fragmento anterior, igualmente en sonido de armónicos artificiales, en dinámica *pp*, y ligando dos notas a la vez.

#### Segmento 65



Interrupción o sintetización del motivo anterior. Consta de la segunda parte del segmento 1 y 2, (Do, La, después Re, Fa sostenido), ejecutado lentamente de forma melódica, y que termina en un arpeggio lento de quintas sobrepuestas Do, Sol, Re con dinámica *f*, disminuyendo *al niente*. Este último acorde sugiere una sensación inconclusa y de vacío. Debe ser ejecutado tan largo como sea posible, intentando que el sonido desaparezca de forma que no se dé la sensación de no saber realmente cuándo deja de sonar.

### 5.7 Tres Tientos para violonchelo solo (2017) de Andrés Posada Saldarriaga

Andrés Posada Saldarriaga nació en la ciudad de Medellín en 1954. Comenzó sus estudios de piano y teoría musical en la Escuela Superior de Música de Medellín y posteriormente en la Universidad

de Antioquia, en donde obtuvo su título profesional en composición. Posteriormente realizó sus estudios de Maestría en composición en *Mannes College of Music*, de la ciudad de Nueva York, bajo la tutela de Leo Edwards y Peter Stearns. También realizó estudios de dirección orquestal con Jacob Kreisberg, en Nueva York. Andrés Posada Saldarriaga es considerado como uno de los compositores colombianos más importantes. Sus obras se han interpretado en Colombia, en varias ciudades de las Américas y en Europa. Ha recibido premios y reconocimientos nacionales e internacionales, entre ellos, una mención honorífica en el Concurso Internacional de Composición Valentino Bucchi, de Roma, Italia (1989), con su obra *Elegía Primera* para coro mixto. Andrés Posada ha participado y representando a Colombia en festivales y encuentros de música en Latinoamérica: III Encuentro de Música Contemporánea - Compositores Latinoamericanos de Santiago de Chile (1989), I Encuentro Latinoamericano de Música de México (1990), I Encuentro Andino de Música Contemporánea de Quito (1993), Festival Latinoamericano de Música de Caracas (1991, 1992, 1994, 1998 y 2002), Foro de Compositores del Caribe (Venezuela, 1992; Puerto Rico, 1993; El Salvador, 1995; México, 2000; Colombia, 2002 y Panamá, 2003), Un puente entre dos Milenios, del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, México D.F., (2001, 2002 y 2003).

En el año 1999, Andrés Posada cofundó el Departamento de Música de la Universidad EAFIT en Medellín y fungió como jefe de este Departamento desde el 2008 hasta el 2013. Desde allí ha liderado importantes procesos, tanto pedagógicos, como editoriales y de conciertos. Su influencia en el mundo musical tanto en la enseñanza como en la producción de obras ha sido de gran impacto nacional e internacional. El autor del presente trabajo tuvo la oportunidad de conocerlo en su llegada a la Universidad EAFIT, el año de 2009.

Andrés Posada Saldarriaga dice no tener una ideología musical precisa ni delimitada por algún estilo en particular. En su vez, su música también ha cambiado con el tiempo: ha tenido

momentos de exploración y otros de consolidación o de retrospectiva. Por otro lado, siempre ha pensado que cada obra es un universo propio y pide su propio lenguaje, su justa narrativa. Tiene claro que nunca se ha querido alejar de un lirismo que es inherente en toda su música. No busca estéticas de choque o de ruptura, y nunca se ha alejado de los cánones de la belleza clásica en su más amplio significado. Su proceso como compositor comenzó dentro de la música popular, con el grupo musical Villa de la Candelaria, en donde musicalizaba poemas, como el de León de Greiff, en homenaje a Medellín. En cuanto a la pregunta sobre elementos extra-musicales en el concepto de sus obras para chelo, Andrés Posada menciona que en ocasiones utiliza indirectamente poemas breves, a veces de su autoría, y también usa con cierta frecuencia referentes, a veces populares, como citas.

Posada Saldarriaga cantó en el Coro “Tomás Luis de Victoria”, de mucha tradición en Medellín, bajo la dirección de Rodolfo Pérez y considera esto como una de las experiencias más importantes en su formación musical: “como experiencia colectiva que te amplifica y te multiplica” (A. Posada, comunicación personal, mayo 11 de 2017).

En su entender y sentir, ésa fue una experiencia decisiva que lo llevó a desarrollar una enorme pasión por la música y creó en él un sentido de urgencia por escribir piezas corales sencillas, también como resultado de sus primeros estudios de armonía y contrapunto.

Andrés Posada siempre ha tenido interés en los instrumentos de cuerda, en particular por el violonchelo. Lo expresó de esta manera:

[...]mi segundo hijo estudió chelo en el Instituto Musical Diego Echavarría durante la primaria y secundaria. Esto me permitió, de una manera muy especial, acercarme mucho más a ese instrumento. Debo decir que desde siempre ha sido mi instrumento favorito y que mucho hubiera querido tener un chelo en vez de una guitarra cuando tenía 7 años. Es decir, soy un chelista que nunca lo fue” (A. Posada, comunicación personal, mayo 11 de 2017).

Andrés Posada es, sin lugar a duda, uno de los compositores y figuras en Colombia que más ha influido en el desarrollo musical de los jóvenes compositores y, por lo tanto, de la música de concierto en Colombia. El autor de este trabajo considera que el concepto y la visión musical en las obras de Andrés Posada es siempre claro y consistente. No busca la espectacularidad sino la originalidad, siempre vista desde su experiencia, y con la posibilidad de ser interpretada con entendimiento propio. Su música está, sin embargo, siempre dentro de los límites de la sala de concierto académico.

#### **5.7.1 Visión desde la analítica narratológica. Sugerencias y recomendaciones técnicas e interpretativas**

*Tres Tientos para violonchelo solo:*

- I. Tiento de la noche de luna llena.
- II. Tiento del espejo de agua.
- III. Tiento del fuego en la chimenea.

Esta obra, cuya duración aproximada es de 12:30 minutos, desde los títulos de los movimientos invita a la observación del detalle en el sonido y el ambiente, y a que se busque desde la gestualidad, la expresividad sonora y física del intérprete-ejecutante.

En la opinión del autor de este trabajo investigativo, dicha pieza muestra de manera clara el estilo y la capacidad conceptual e imaginativa que caracteriza la música de Andrés Posada. El compositor presenta a través de los tres movimientos de esta obra, citas de las suites para violonchelo solo de J. S. Bach de una manera ingeniosa y natural, sutil y mágica, en ocasiones casi como en un sueño.

Complejas, contrastantes y diferentes búsquedas sonoras del compositor son las propuestas



más cruciales en esta obra. El reto mayor para el intérprete-ejecutante es darle vida a todos estos conceptos sonoros que el compositor imagina, los cuales no necesariamente son técnicamente amigables con el instrumento. Sin embargo, son ese tipo de retos los que hacen crecer al intérprete-ejecutante en relación con las capacidades sonoras del instrumento, obligando a buscar, y a veces a encontrar creativamente, nuevas formas y posibilidades técnicas que busquen, y en ocasiones logren, cumplir con las expectativas musicales y expresivas en la obra, para darle así vida a esas búsquedas conceptuales y sonoras sugeridas por el compositor.

Como las obras anteriormente discutidas, esta se divide en segmentos, que en su caso son 106. Sus temas son muy variados: unos sugieren ideas de gestualidad sonora; otros versan sobre ideas rítmicas, desarrollándolas o de forma contrastante e inclusive de manera secuencial modificada; otros contienen gestos dinámicos muy contrastantes, a veces contrarios; y algunos, por otra parte, abarcan fragmentos melódicos en donde el autor cita diferentes movimientos de las Suites de Bach: La *courante* de la primera suite, los preludios de la primera, segunda y tercera suites, y la *sarabande* de la quinta suite. En ocasiones todos estos son recuerdos que en el momento nos pueden llevar a otro mundo, o quizás, traernos de vuelta.

En “Tiento de la noche de la luna llena” donde convoca la idea melódica del prelude de la segunda suite de Bach, lo hace utilizando armónicos naturales y artificiales, según la necesidad. En otras oportunidades, como en el movimiento “Tiento del espejo de agua” donde alude a la sarabande de la quinta suite de Bach, sugiere esas líneas como sonidos fantasmales y lejanos utilizando sul tasto. Cabe mencionar que, sin embargo, después de probar esas citas en sul tasto y otras diferentes posibilidades, se concluyó que al hacerlo en sul ponticello se resalta el efecto deseado de un sonido fantasmal. Por esta razón se sugiere realizarlos en sul ponticello. En “Tiento del fuego en la chimenea” cuando cita las ideas melódicas de los preludios de la primera y tercera suite, al igual que del *courante* de la tercera suite, estas se incorporan naturalmente como

continuaciones naturales en el desarrollo de los segmentos de los que provienen.

La extensión de los segmentos en esta obra es amplia y variada, de acuerdo con el tipo de idea conceptual del movimiento en cuestión. Por ejemplo, el primer movimiento de “Tiento de la noche de luna llena” ha sido dividido en segmentos más bien cortos los cuales operan como gestos sonoros de contrastantes características y contrastes abruptos: sorprendivos algunos, y otros secuenciales, alargando la idea musical que les precede.

### *I. Tiento de la noche de luna llena*

#### **Segmento 1**

*Muy expresivo y flexible.  
Entre agitado y calmado*

1 Agitato ♩ = 76



Este motivo nos reta a comenzar con la sonoridad de una quinta en el rango grave del instrumento con dinámica *fff*, para inmediatamente escuchar otra quinta, ahora en el rango medio alto, con cuerdas al aire en *p*, con un brevísimo, pero grandísimo *crescendo* a *ff*, medio tono más abajo que el comienzo, como “resolviendo” la primera sonoridad con las dos cuerdas más graves del violonchelo.

#### **Segmento 2**



El segundo segmento comienza con una sola nota: Si bemol en *mp*, que crece rápida y simultáneamente, y se multiplica en voces para provocar un acorde disonante con ritmo

contrastante: rápido e inmediatamente lento. Este ritmo muestra el rango central del instrumento. Se recomienda darles tiempo a los silencios, que en este tipo de obra son fundamentales y ayudan para asentar y darle relevancia a estos grandes contrastes.

### Segmento 3

*Lejanísimo  
y calmadísimo*  
Meno mosso ♩ = 66

4

ppp

Este fragmento, es el primero que sugiere el comienzo del preludio de la segunda *suite* de Bach, lo hace empleando armónicos artificiales en dinámica muy suave. Sugiere el compositor la idea de que venga desde muy lejos y muy tranquilo. Se recomienda hacer los primeros en la cuerda Re y los siguientes en la cuerda La con pulgar y tercer dedo, manteniendo siempre el buen contacto con el hilo.

### Segmento 4

*Agitado*  
Tempo I ♩ = 76

6

ff

pizz.  
L.V.

Aunque la dirección de esta línea musical es ascendente, el contraste en dinámica es absoluto, al igual que en los intervalos que produce, siendo estos más inestables, lo cual también se ve reflejado en el aspecto rítmico. Finaliza esta idea con un acorde en *pizzicato* lo que proporciona mayor articulación y que el mismo sea corto. Se sugiere para hacerlo simultáneamente utilizando tres dedos, o si se prefiere con uno, atacando las cuerdas muy rápidamente.

### Segmento 5

Este breve fragmento finaliza de manera contrastante con el anterior disipándose en la nada en un La armónico natural. Su dinámica es muy suave y no tiene sentido de pulso.

### Segmento 6

Tomando elementos melódicos del segmento 4, estos son combinados con contrastes dinámicos articulados y un sentido desigual en el pulso. Se recomienda exagerar el *glissando*, no comenzándolo muy suavemente para poder darle mayor claridad. Termina de manera súbita con un *pizzicato* que se deriva de un *crescendo* desde *ppp* hasta *ff*. Para mayor efectividad en este gesto se recomienda comenzar en el armónico natural Do de la cuarta cuerda, muy suavemente, con muy poco arco para poder utilizarlo más en el *crescendo*.

### Segmento 7

Con ornamentaciones rítmicas presenta el autor de esta obra material similar al de los

fragmentos anteriores, esta vez con fluctuación del *tempo*. Se recomienda tomar dos arcos hacia abajo al comienzo para facilitar los acentos y potenciar necesariamente el *fff*. Igualmente, aunque el *glissando* no es grande en distancia, debe ser realizado como si lo fuera y con mucha expresión.

### Segmento 8

*Expresivo, lejano y fantasmal* \*

Meno mosso ♩ = 66

19

*pp* ————— *p*

Este fragmento, nuevamente citando el preludio de la segunda *suite* de Bach (en esta ocasión las primeras seis notas) es ejecutado en armónicos artificiales. Sugiere el compositor que suene muy distante y fantasmal.

### Segmento 9

A tempo ♩ = 76

21

*mf* > 0 2 1 1 [gliss.] *mp* *ff*

El 9 es una combinación de los segmentos 2, 4 y 6, con variaciones rítmicas y cambios en la dirección melódica. Igualmente presenta un amplio rango dinámico.

### Segmento 10

24

*pp* < *mf* *mp* < *f* *ff* < *pp*

La gestualidad en esta ocasión es mostrada con las dinámicas: *crescendo* con el La en

armónico, de *pp* a *mf*, seguido por una pausa. Se sugiere alargar este silencio. El ritmo se acelera conforme avanza esta sección y al final retrocede, al igual que la dinámica, regresando al armónico de La.

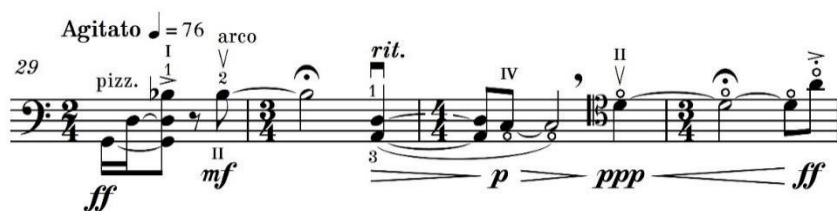
### Segmento 11

*Expresivo,  
lejano y fantasmal \**  
Meno mosso



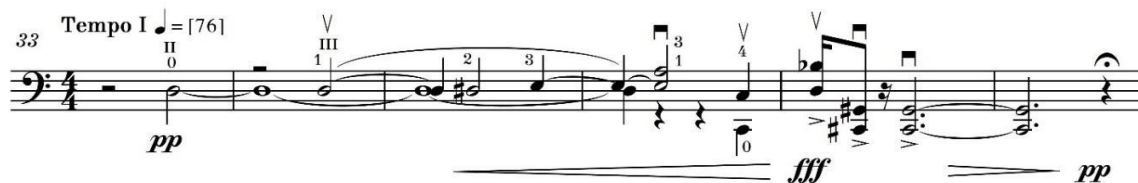
Bach se vuelve a sugerir en este tema. Continúa el segundo fragmento de la primera frase del preludio de la segunda *suite* (segundo compás).

### Segmento 12



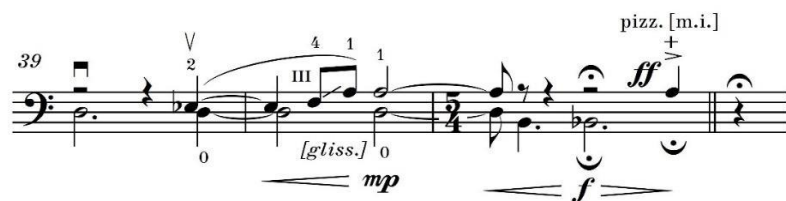
Este fragmento, como muchos en esta obra, muestra la riqueza y variedad de contrastes rítmicos, de tesitura, dinámica, sonoridad y carácter. Busca combinar los extremos en el menor tiempo posible.

### Segmento 13



Esta sección busca crear un efecto de dualidad en la voz realizando a la vez un *crescendo* a *fff*, el cual al, en el rango bajo del instrumento vuelve a disminuir hasta un *pp*.

### Segmento 14



La idea de la sección anterior sigue siendo explorada en este. Combina también un *glissando* que se recomienda exagerar.

### Segmento 15



Derivado de los segmentos 8 y 9 este presenta cambios en la línea melódica, utilizando también *pizzicato* con la idea melódica prevalente.

### Segmento 16



Este fragmento en armónicos artificiales cita la anacrusa del tercer compás de la segunda *suite* de Bach y nos lleva a la idea fantasmal que poco a poco va tomando forma y protagonismo, como las pequeñas pausas de calma en una gran tormenta.

## Segmento 17

Esta sección sugiere, en un modo más contemplativo, un juego de sonoridades con el arco, en *pizzicato*, buscando alargar la dirección de la idea discursiva.

## Segmento 18

En contraste con el segmento anterior, este presenta una clara y concisa idea rítmica, la cual se presenta con dinámicas y registros contrastantes con la misma dirección melódica.

## Segmento 19

Este breve motivo en armónicos artificiales, aunque de solo tres notas, resulta muy poderoso, pues nos trae nuevamente al comienzo de la segunda *suite* de Bach y a la idea del sonido fantasmal sugerida por el compositor. Igualmente, nos permite sentir cierta calma. El movimiento



finaliza con este fragmento, aunque más que resolver o proporcionar un sentido de finalización, inquieta con una pregunta de incertidumbre y deja abierto el ambiente para el segundo movimiento.

## ***II. Tiento del espejo de agua***

Este movimiento, denso en su concepto, explora entre otras cosas sonoridades arpegiadas en el instrumento con *pizzicato*, en ocasiones con *glissandi* de múltiples notas y de duraciones relativamente largas. Esto presenta un reto al intérprete-ejecutante, pues técnicamente hay limitaciones acústicas para lograr prolongar la sonoridad por los tiempos requeridos cuando no son cuerdas al aire. Por esta razón se han añadido en paréntesis algunas sugerencias para utilizar arco y así poder darle más resonancia. Cabe anotar que, inclusive utilizando el arco en estos acordes, no es posible sostener las tres o cuatro voces que en ocasiones el compositor sugiere. Por lo tanto, la búsqueda o el reto es de crear la sensación de escuchar estas voces sin necesariamente tener que sostenerlas.

### **Segmento 20**

Medido pero expresivo ♩. = 60

1 (L.V.)

*mf* *mp*

En este fragmento se sugiere colocar el tercer dedo en la nota Fa y el cuarto dedo en la nota Do sostenido, de manera sutil mientras se resbala la mano derecha firmemente, para llegar a la nota La con la máxima resonancia, siempre cuidando la dinámica de *mf*. El *mp* se sugiere intentarlo con la yema del pulgar derecho para darle la mayor vibración posible, ya que es una nota larga.

## Segmento 21

*accel. paulatinamente y acumulando energía hasta el cambio de tempo*

3

*p pp*

Se recomienda hacer el *arpeggio* en *p* lentamente, y no muy suavemente para tener suficiente contraste con el *pp*.

## Segmentos 22, 23, 24, 25, 26 y 27

5

*mp p*

7

*mf mp*

9

*f mf p*

12

*ff f*

14

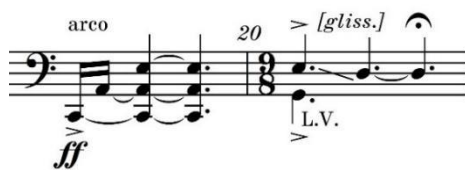
*ff mf ff*  $\text{♩} = 92$  L.V.

17

*ff f ff*

Esta serie de pequeños motivos forma una idea general y continua. Sin embargo, se decidió separarlos para darle vida propia a cada uno. Aunque juegan con los mismos dos acordes, cada fragmento explora este material de manera diferente, alterando el ritmo y las dinámicas, y prolongando y/o repitiendo los acordes. Precisamente y por esa razón, y con el propósito de darle claridad y diferenciación a cada uno de estos motivos, se tomó la decisión de diferenciarlos.

### Segmento 28



Originalmente este fragmento estaba indicado en *pizzicato*. Sin embargo, se sugirió que este motivo sea realizado con arco. Por su naturaleza se considera que musicalmente es más convincente y propicio hacerlo con arco. Además, prepara el gesto musical del siguiente segmento y que en cierta forma va de la mano con este.

### Segmento 29



Comienza con arco en *pp*. Por la naturaleza de las características acústicas del instrumento no se pueden mantener las 4 voces simultáneamente. Por esta razón se sugiere ejecutar este acorde en dos partes: primero tocando las notas graves y después manipulando las agudas, con las cuales se realiza el *glissando*. Se recomienda comenzar en la punta del arco con poca velocidad y muy suavemente, permitiendo que se escuchen las dos notas graves para después soltarlas y enfocarse en las dos notas agudas, comenzando el *crescendo* y el *glissando*. Este resuelve en *f* en *pizzicato*,

utilizando el pulgar derecho articulado y comenzando con la nota grave hacia la aguda, arpegiando rápidamente y dejando vibrar las cuerdas.

### Segmentos 30, 31, 32, 33, 34, 35 y 36

Igualmente, que en la serie anterior (22 al 27), esta nueva serie de motivos son similares en sus características sonoras (30 a 36), se separan individualmente para atender y lograr las diferencias sutiles las cuales van transformando la expresión y dirección musical de esta sección. Comienzan con arco en dinámicas suaves, *pp*, *p*, *mp*. Se recomienda dividir los acordes en dos partes, siempre comenzando con las notas graves para poder después enfocarse en las agudas y generar el *crescendo* y *glissando*. El *pizzicato* con la mano derecha deberá estar siempre articulado claramente con los *pizzicati* de cada sección, dejando vibrar las cuerdas abiertas en su máxima capacidad, siguiendo las dinámicas sugeridas en cada segmento.

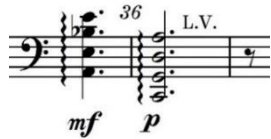
### Segmentos 30, 31, 32, 33

The image displays three musical staves in bass clef, 6/8 time.   
 - The first staff (labeled '23') starts with 'arco' and 'pp' dynamics, then transitions to 'pizz.' with 'ff' dynamics.   
 - The second staff (labeled '28') starts with 'arco' and 'pp' dynamics, includes fingerings '1 2 3' and '3 3', and transitions to 'pizz.' with 'f' dynamics and a 'J' marking.   
 - The third staff (labeled '30') starts with 'arco' and 'p' dynamics, includes 'deslizando' and fingerings '3 1 2 3 1 2 3', transitions to 'pizz.' with 'ff' dynamics, and ends with 'pizz. ord.' and 'L.V.' marking.

Después del *ff pizzicato* se sugiere cambiar la dinámica a *p*, arpegiando lentamente cada

nota para los últimos dos acordes.

### Segmento 34



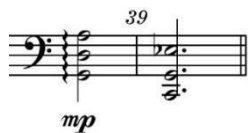
Se sugiere realizar estos arpeggios lentamente.

### Segmento 35



Súbito *ff* en *pizzicato*.

### Segmento 36



Arpegiado y suave.

### Segmento 37



Este fragmento ejecutado con arco presenta de manera secuencial las sonoridades de los diferentes arpeggios que son parte de este movimiento. El compositor lo hace de una manera en la que resalta la libertad rítmica y cada arpeggio se desacelera, por lo que se recomienda darles a estas

figuras libertad y fluidez.

### Segmento 38

De este segmento el compositor propuso 4 versiones, presentadas a continuación:

#### Primera versión

Tempo II ♩. = 92  
arco

*ff* *mp* *ff* seco y fuerte

#### Segunda versión

Tempo II ♩. = 92  
arco

*ff* *mp* *ff* seco y fuerte

#### Tercera versión

Tempo II ♩. = 92  
arco

*ff* *mp* *ff* seco y fuerte

#### Cuarta versión

Tempo II ♩. = 92  
arco

*ff* *mp* *ff* seco y fuerte

El autor de este trabajo seleccionó la versión 3 por considerar esta la más viable y por su interés y familiaridad melódica con motivos anteriores y posteriores. Para mayor claridad de líneas, se sugiere que la última nota en *ff* marcada originalmente como *pizzicato* se realice con arco, dividiendo el acorde en dos partes: las notas bajas y después las altas, procurando la mayor vibración de las últimas.

### Tercera versión

Tempo II ♩ = 92

42 arco

*ff* *mp* *ff* seco y fuerte

### Segmentos 39, 40, 41 y 42

47

*pp* *f* *ff* pizz. [m.i.]

L.V.

49

*pp* *ff* *ff* pizz.

L.V.

51

*p* *f* *ff* pizz.

L.V.

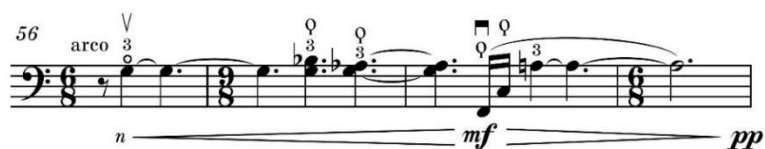
54

*pp* *f* *ff* pizz.

L.V.

Esta serie de segmentos presentan ideas similares con diferentes variables sonoras. Por la naturaleza acústica del instrumento se recomienda dividir los acordes con los que comienzan los motivos en dos partes: tocando las notas graves primero, muy suavemente, y después enfocándose en las dos agudas, exagerando el *glissando*. Al final de cada motivo, el *pizzicato* se puede hacer sonando las 4 cuerdas, pues son al aire, y debe ser claramente articulado diferenciando las dinámicas planteadas y procurando la mayor vibración de las cuerdas.

### Segmento 43



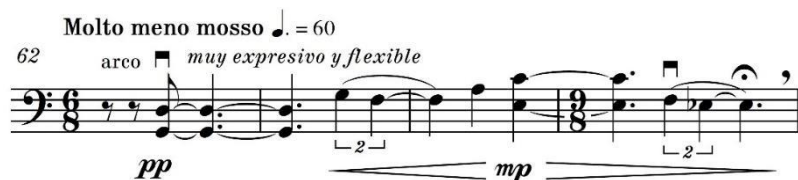
Por sus características, este segmento debe comenzarse en la punta en la cuerda Sol, con armónico con tercer dedo, para después tocar el Si bemol y La bemol extendiendo el dedo pulgar.

### Segmento 44



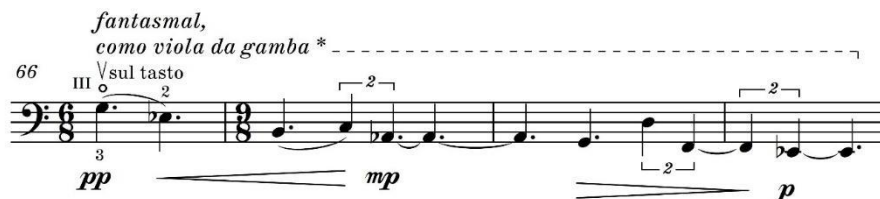
Como el compositor los sugiere, esta figura debe ser arpegiada lentamente.

### Segmento 45



Por la sugerencia escrita por el compositor y coincidiendo con su forma de hacer notar estos motivos, se sugiere tener mucha flexibilidad rítmica.

### Segmento 46

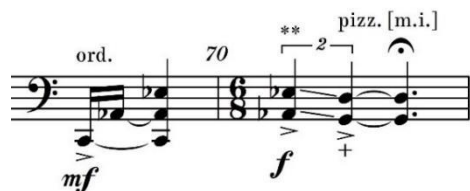


En este fragmento el compositor incorpora una nueva idea melódica de las *suites* de Bach.



En esta sección lo hace con la *sarabande* de la quinta *suite*, con el pulso muy libre, con un sonido fantasmal. Se sugiere tocar esta sección al ponticello, en vez de *sul tasto*.

### Segmento 47



Este motivo, aunque escrito para realizarse en *pizzicato* se sugiere hacerlo en arco, imitando la parte del segmento 42 que es muy similar y para darle mayor claridad y expresividad a la línea melódica. De esta manera se le da también contraste al último gesto, haciéndolo con *pizzicato*.

### Segmento 48

A este segmento que también incorpora la idea melódica de la quinta *suite* de Bach se recomienda comenzar en la segunda cuerda, con el Re en armónico natural. Debe ser ejecutado muy libremente y en *sul tasto*.

### Segmento 49

Continuando la sección anterior, después de la breve “interrupción del *pizzicato*, este fragmento continúa la cita de la *sarabande* de la quinta *suite*.

### Segmento 50

ord. 81 82 pizz. *mf* *f* +

Se sugiere comenzar este segmento con arco para darle mayor efecto y contraste al gesto final con *pizzicato*.

### Segmento 51

arco 83 84 85 86 87 88 *p* [gliss.] *rit.* ..... *como viola da gamba \** *sul pont.* *mf* *p*

Esta sección canta casi como improvisando y nos lleva nuevamente a la idea melódica de la *sarabande* para continuar hacia el final, tal y como comenzó: improvisando.

### Segmento 52

ord. 89 90 pizz. *mf* *f* +

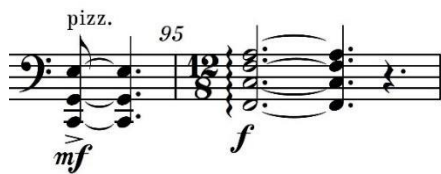
Tal como en el segmento 50, se sugiere que el comienzo de este sea con arco para cambiar a *pizzicato* en el final de este.

### Segmento 53

90 91 92 93 94 95 96 *♩.* = 92 *arco* *ff* *mp* *ff* *seco y fuerte*

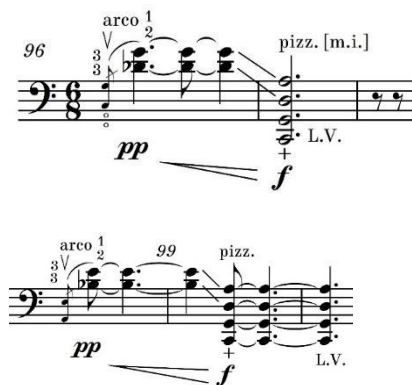
Este fragmento debe tocarse con gran expresividad y carácter, articulando claramente las primeras cuatro notas. Se sugiere que la nota Sol en *mp* se haga con armónico natural en la tercera cuerda con tercer dedo para poder deslizar el pulgar en las notas Si bemol y La bemol, tal como en el segmento 43. El último gesto de este segmento se sugiere hacerlo con arco, separando el acorde en dos partes: tocando primero las notas graves para terminar con las agudas y así darle la mayor sonoridad posible. Se recomienda correr el arco rápidamente pues debe sonar un poco abrupto. Este acorde es utilizado de la misma forma en el 38, y en su misma tesitura, pero con variables melódicas y rítmicas, en los segmentos 43 y 44.

### Segmento 54



Este fragmento es una reiteración del gesto final del anterior. El primer acorde de este motivo vibra con facilidad por la naturaleza del instrumento. El segundo no, por lo que se recomienda que se haga con arco, dividiendo el acorde en dos partes comenzando con las notas graves, soltándolas para enfocarse en las agudas.

### Segmentos 55 y 56



Nuevamente se presentan estas figuras, como en los segmentos anteriores (32 y 42 relacionadas con el 55, 29 y 40 relacionadas con el 56). Los acordes del comienzo se deben dividir en dos partes: las notas graves tocándolas en *pp* con poco arco para girar a las dos notas superiores y hacer el *glissando* asegurando articular el *pizzicato* para que vibren las cuerdas abiertas con intensidad.

### Segmento 57

arco  $\text{♩} = 60$   
101 *p* *mp* *mf* *pp*

Esta sección es derivada del material utilizado en los segmentos 46, 48 y 49 con cierta idea melódica de la *sarabande* de Bach.

### Segmento 58

*pizz.* 107 *mf* *f* *mf*

Con el mismo material melódico del segmento 47, ahora en *pizzicato*, realiza una idea secuencial de la segunda parte de este.

### Segmento 59

Tempo II  $\text{♩} = 92$   
110 *fff* *f*

Este fragmento es igual al 27, y genera una sensación de regreso que le da un sentido de familiaridad y balance a este movimiento.

### Segmento 60



Ahora imita al segmento 26, repitiendo las ideas, pero en orden inverso. Se recomienda exagerar la dinámica, haciendo la distinción entre los acordes arpegiados y los no arpegiados e intentando siempre darle redondez a la sonoridad de los acordes arpegiados.

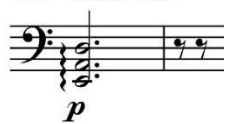
### Segmento 61



Reitera el segmento anterior.

### Segmentos 62, 63, 64, 65, 66, 67 y 68

arpegiando  
118 lentamente



125

*p ppp*

127

*pp*

♩ = 63

130

*ppp*

En esta serie de motivos que se repiten es muy importante destacar de cada uno las sutiles diferencias dinámicas, rítmicas y sonoras que preparan el final de este movimiento, como exprimiendo su último aliento. A partir del *ppp* en el segmento 66 hasta el segmento final 68 se sugiere utilizar tres dedos de la mano derecha para realizar estos *pizzicati*: uno para cada nota, buscando tener el máximo control sobre la dinámica, tanto entre cada acorde como en el balance de cada nota en sus respectivos acordes, procurando que todas las notas vibren simultáneamente y realizando un *diminuendo* que no se sepa cuándo finalmente realmente termina.

### III. Tiento del fuego en la chimenea

#### Segmento 69

♩ = 108

ord. sul G y sul D<sub>3</sub> alternando

de sul tasto a ord. --

*ppp*

5

ord. sul G

*mp* *f* *ff* *fff* *fff*

*pizz.* *intensamente*

Esta sección que inicia el último movimiento, quizá el de más ligero carácter, es dinámico y lleno de energía. Comienza lentamente con un Re en *ppp*, el que poco a poco se va transformando rítmicamente jugando con la sonoridad del Re pisado y el Re con cuerda al aire *in crescendo*, sube en semitonos escalonados en la cuerda Sol para terminar en una serie de *pizzicati* en *ffff*. Las sugerencias de digitaciones en el compás 6 y sus equivalentes en los motivos que le seguirán, son poco ortodoxas, pero se consideran viables.

### Segmento 70

Este motivo vibrante y energético presenta material rítmico y melódico que es el comienzo de lo que será una idea recurrente y desarrollada en el movimiento.

### Segmento 71

Se reitera la idea del segmento 69. Se recomienda hacer los *pizzicati* finales con tres dedos para intentar hacerlos de manera simultánea y articulada, dándole especial atención, en esta ocasión, al Do sostenido bajo.

## Segmento 72

arco sul pont. 19 0 0 pizz.

*ff*

4 3 1 2 4 3 2 1

Detailed description: This musical notation shows two measures. Measure 19 is in 4/4 time and contains a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The notes are marked with fingerings 4, 3, 1, 2, 4, 3, 2, 1. Above the staff, there is a square box with a vertical line through it, labeled 'arco sul pont.'. Below the staff, the dynamic marking *ff* is present. Measure 20 is in 3/4 time and contains a whole note chord: G3, B3, D4. Above the staff, there is a square box with a vertical line through it, labeled 'pizz.'. Below the staff, the dynamic marking *ff* is present.

Contesta o “resuelve” la sección anterior con uno equivalente al segmento 71.

## Segmento 73

20 arco sul tasto

*pp* *f* pizz. *intensamente* ord.

4 3 1 2 4 3 2 3 1 3 0

Detailed description: This musical notation shows five measures. Measure 20 is in 4/4 time and contains a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The notes are marked with fingerings 4, 3, 1, 2, 4, 3, 2, 3. Above the staff, there is a square box with a vertical line through it, labeled 'arco sul tasto'. Below the staff, the dynamic marking *pp* is present. Measure 21 is in 4/4 time and contains a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The notes are marked with fingerings 4, 3, 1, 2, 4, 3, 2, 3. Below the staff, the dynamic marking *f* is present. Measure 22 is in 4/4 time and contains a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The notes are marked with fingerings 2, 3, 1, 3, 0. Below the staff, the dynamic marking *f* is present. Measure 23 is in 4/4 time and contains a whole note chord: G3, B3, D4. Above the staff, there is a square box with a vertical line through it, labeled 'pizz.'. Below the staff, the dynamic marking *f* is present. Measure 24 is in 4/4 time and contains a whole note chord: G3, B3, D4. Above the staff, there is a square box with a vertical line through it, labeled 'ord.'. Below the staff, the dynamic marking *ff* is present.

En esta ocasión el comienzo de esta sección se puede realizar en la cuerda Re. Se recomienda utilizar arco hacia abajo articulando la nota Sol natural, segunda después del Sol sostenido exagerando el *crescendo* a *f*, y haciendo los *pizzicati* claros y con sonido lleno o redondo.

## Segmento 74

arco sul pont. 25 0 0 pizz.

*fff* *seco* *ff*

4 3 1 2 4 3 2 3 1 3 2 3

Detailed description: This musical notation shows three measures. Measure 25 is in 4/4 time and contains a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The notes are marked with fingerings 4, 3, 1, 2, 4, 3, 2, 3. Above the staff, there is a square box with a vertical line through it, labeled 'arco sul pont.'. Below the staff, the dynamic marking *fff* is present. Measure 26 is in 4/4 time and contains a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The notes are marked with fingerings 1, 3, 2, 3. Below the staff, the dynamic marking *fff* is present. Measure 27 is in 4/4 time and contains a whole note chord: G3, B3, D4. Above the staff, there is a square box with a vertical line through it, labeled 'pizz.'. Below the staff, the dynamic marking *ff* is present.

Reiteración desarrollada, con material sonoro y rítmico similar a los fragmentos previos. Genera familiaridad. En los *pizzicati* finales se debe favorecer el Sol sostenido y hacer muy clara la diferencia entre el primer y segundo acorde, siendo el primero corto y seco usando tres dedos, y el segundo arpegiado con el pulgar.



### Segmento 75

arco sul tasto  
27 *p dolce*  
de sul tasto a ord. -----\*-----  
ord. *f*

Sección similar al segmento 73, pero en esta ocasión incorpora una cita del *courante* de la primera *suite* de Bach. Se debe procurar que los *pizzicati* sean sonoros, pero nobles, es decir, no golpeados.

### Segmento 76

arco  
32 *p*  
sul pont. *f ff*  
ord. pizz.

Este fragmento es derivado del material de los previos segmentos, por lo tanto, es familiar, juega rítmicamente y con las dinámicas. Al final de esta idea musical se debe exagerar la diferencia entre *f* y *ff*.

### Segmento 77

arco  
35 *p* *f* *p* *mf* *ff*  
pizz. arco

Esta sección secuencial muestra un lado más ligero en esta obra: con un juego rítmico y melódico en sus fragmentos. Repite estos fragmentos con dinámicas contrastantes. En la opinión del autor de este trabajo, estos deben sonar y sentirse “divertidos”.

### Segmento 78

Musical score for Segmento 78, measures 40-44. The score is written in bass clef. Measure 40 starts with a 3/4 time signature and a *p* dynamic. Measure 41 has a *f* dynamic. Measure 42 has a *p* dynamic. Measure 43 has a *f* dynamic. Measure 44 has a *f* dynamic and includes a *pizz.* instruction. The score shows a sequence of eighth and sixteenth notes with various dynamic markings.

Esta sección juega con la idea de los segmentos anteriores, desarrollando secuencias con contrastes dinámicos que terminan en un *crescendo* con *pizzicato*, tal como la mayoría de los segmentos anteriores.

### Segmento 79

Musical score for Segmento 79, measure 47. The score is written in bass clef. The measure starts with a *ff* dynamic and a *arco sul pont.* instruction. The score shows a sequence of eighth notes with a final chord marked with an accent (>). Fingering numbers 4, 1, 2, 4, 3, 2, 1 are indicated below the notes.

El mismo fragmento que el 72, pero con un solo acorde al final.

### Segmento 80

Musical score for Segmento 80, measures 48-52. The score is written in bass clef. Measure 48 starts with a 3/4 time signature and a *f* dynamic. Measure 49 has a *p* dynamic. Measure 50 has a *f* dynamic. Measure 51 has a *p* dynamic. Measure 52 has a *f* dynamic and includes a *mp* dynamic marking. The score shows a sequence of eighth and sixteenth notes with various dynamic markings and a final chord marked with an accent (>).

Este segmento, similar al 76 y 78, sigue desarrollando las ideas planteadas en aquellos, extendiéndolas y transformándolas de manera muy orgánica pero natural, como si se tratara de un juego. Finaliza este segmento con un *crescendo* a los acordes. Cabe anotar que es importante

arpeggiar claramente el antepenúltimo y el último; no así el penúltimo, que deberá articularse firmemente e intentar hacer las tres notas simultáneamente en arco hacia arriba.

### Segmento 81

Este segmento es una combinación del final del 71 y el comienzo del 72 de forma secuencial. Se recomienda que los *pizzicati* se realicen articulados y cortos, siempre buscando resonancia de todas las notas, y los *ff* con arco tengan siempre calidad sonora.

### Segmento 82

Este corto segmento que se podría considerar como “nuevo”, está basado en otros, tales como el 70, con una modificación rítmica en su comienzo.

### Segmentos 83 y 84

Estos motivos juegan con las ideas rítmicas del movimiento y combinan fragmentos del

material de muchos otros. Muestran el sentido de micro modificaciones: variación y repetición, que son persistentes en este movimiento. Se recomienda, como en todo lo concerniente a este movimiento, hacerlos con determinación, pero con gracia y exagerando los contrastes, tanto rítmicos como dinámicos y de timbre.

### Segmento 85

The musical score for Segmento 85 consists of two staves. The first staff begins at measure 68 with a bass clef and a 4/4 time signature. It features a series of eighth notes with a dynamic marking of *p* (piano). Above the notes are fingerings: 4, 1, 2, 4, 2, 3, 1, 3, 4, 0, 1. A slur covers the first six notes, and another slur covers the last six. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed under the second staff. The second staff starts at measure 71 with a bass clef and a 4/4 time signature. It begins with a series of eighth notes with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). Above the notes are fingerings: 0 1 0 1 0 1 0 1 0. A slur covers the first six notes. Above the staff, the text "de sul tasto a ord." is written with a dashed line extending to the right. The time signature changes to 3/4 for the next two measures, then back to 4/4. The final measure has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and includes a pizzicato marking (*pizz.*) and a bracketed instruction "[ord.]".

Este segmento está relacionado con el 75, combinando fragmentos del 69 y similares. Se recomienda tener una dinámica lo suficientemente suave para poder exagerar el *crescendo* hacia el final de este.

### Segmento 86

The musical score for Segmento 86 consists of a single staff starting at measure 74 with a bass clef and a 2/4 time signature. It features a series of eighth notes with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). Above the notes are fingerings: 4, 3, 1, 2, 4, 3, 2, 3. The staff ends with a pizzicato marking (*pizz.*) and a dynamic marking of *ff*.

Este motivo opera como un puente hacia la siguiente idea y genera un nuevo patrón rítmico que será utilizado en los siguientes segmentos con mayor frecuencia.

## Segmento 87

Tomando la idea rítmica del segmento 86, este la desarrolla generando secuencias. La línea melódica es caprichosa, lo que provoca una sensación de novedad. Se recomienda arpeggiar con toda calma y claridad el último acorde.

## Segmento 88

Sección directamente relacionada con la 75, aunque en esta ocasión se recomienda comenzar con el arco hacia arriba por el material con el que continúa.

## Segmentos 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98 y 99

93

*mp* *ff*

95

*mp* *f*

97

*p* *ff*

99

*mp* *f*

101

*ff* *mp*

103

*f* *p*

105

*ff* *p*

107

*ff* *mp*

109

*f*

Esta serie de segmentos cortos (89 a 99) se presenta individualizándolos, para darle la

máxima claridad a las variaciones melódicas y rítmicas de los mismos. Con la finalidad de darle mayor riqueza sonora se recomienda contrastar las dinámicas sugeridas en cada uno de estos segmentos; a veces de menos a más y en otras ocasiones de más a menos, con rangos dinámicos de *mp ff* o *p ff*.

### Segmento 100

En este segmento vuelve a aparecer una cita de Bach: esta vez el prelude de la tercera *suite*. Se presenta de una manera inesperada, pero muy natural, casi como si perteneciera a este tema.

### Segmento 101

El segmento 101, esta vez agrupado, nuevamente se nos presenta con las repeticiones contrastadas, como en los segmentos 89 al 99.

### Segmento 102

Utilizando el mismo material rítmico y combinándolo con una versión modificada del comienzo del segmento 100, este nos lleva a lo que será la parte final del movimiento y de esta obra, en donde se repetirán las ideas melódicas y rítmicas del comienzo del movimiento.

### Segmento 103

Esta sección utiliza elementos rítmicos del 69 y similares, junto con el segmento 75, donde también cita la *courante* de la primera *suite* de Bach.

### Segmento 104

Este fragmento retoma material del número 84, construyendo figuras secuenciales. Se recomienda articular cada figura de dos notas, casi como con acentos, sin realmente hacerlos. Se sugieren digitaciones específicas por su complejidad.

### Segmento 105

Retomado la idea del segmento 76 y similares, este segmento, ahora en una tesitura más aguda,



nos lleva a la conclusión de este entretenido y fluido movimiento.

### Segmento 106

The image shows a musical score for Segmento 106, measures 139 to 145. The score is written on three staves. The first staff (measures 139-141) is in 4/4 time, marked *mp*, and features a series of eighth-note patterns with various fingering indications (1, 2, 3, 4) and accents. The second staff (measures 142-144) is in 4/4 time, marked *f* and *ff*, and includes the instruction *dulcemente*. It continues with eighth-note patterns and includes specific fingering and articulation marks. The third staff (measures 145) is in 3/4 time, marked *fff*, and shows a transition from *pizz.* (pizzicato) to *arco* (arco). The piece concludes with a final chord and a time signature change to 4:30.

Este segmento final utiliza el mismo material con el que el movimiento comienza citando por última vez la *courante* de la primera *suite* de Bach, como despidiéndose. Termina este movimiento de una manera brillante, se podría decir que alegre, mostrando el registro agudo del instrumento. Se recomiendan digitaciones específicas por su complejidad y con la intención de facilitar su ejecución.

En el *pizzicato* del último compás debe enfatizarse el Do sostenido, debido a que está compitiendo con tres notas al aire. Se sugiere hacer el último acorde en dos partes: comenzando con las notas graves, enfocándose a la cuarta cuerda dándole claridad al Do sostenido, ya que la cuerda Sol vibrará más fácilmente, pues es abierta y finalizando con las notas Re y La, también cuerdas abiertas.

## Conclusiones

Las reflexiones y evidencias sustentadas a lo largo de este texto permiten apreciar procesos históricos, teóricos y estéticos relativos al violonchelo en Colombia a lo largo de más de cien años de su historia y producción documentada.

La primera parte de este estudio partió de una investigación documental dirigida a textos relevantes que dan referencia de la presencia y desarrollo del violonchelo y los violonchelistas en Colombia. La revisión y valoración de toda esta información ha permitido aportar un panorama general organizado y detallado del devenir de este instrumento en Colombia a partir de los últimos años del siglo XIX hasta nuestros días. Esta es la primera aportación de este estudio, que reorganizó y revisó la información existente y la vinculó a lo recabado durante la presente investigación.

Otra aportación, producto de la revisión bibliográfica especializada, está relacionada con la sistematización de un repertorio característico para el violonchelo en Colombia que compendia la tradición musical del instrumento en este país. En ese sentido es importante concluir que el violonchelo ha estado presente en el horizonte creativo de Colombia en un significativo número de creadores, pedagogos e investigadores. Lo anterior ha permitido registrar en esta investigación un amplio corpus de obras para el estudio del instrumento. Este conjunto consta de 139 obras escritas para violonchelo solo, violonchelo en dúo, para múltiples violonchelos y como instrumento solista.

Uno de los objetivos fundamentales del presente estudio ha sido el facilitar el acceso a las obras localizadas con el propósito que estas puedan ser conocidas y estudiadas por violonchelistas, sean estos miembros de orquestas o grupos de cámara, estudiantes en escuelas u otros centros de educación musical. La expectativa final es que el repertorio sea presentado al público en general

de un modo más frecuente. Por esto, como parte de la investigación se sistematizaron las obras de 67 creadores, mismas que se conformaron siguiendo los mencionados criterios. De los 67 creadores 57 son hombres y 10 mujeres; 61 nacieron en Colombia y 6 tomaron residencia en Colombia y crearon su obra en este contexto. Esta información permite valorar la riqueza de la creatividad colombiana para el violonchelo en las últimas décadas y da sustento para apreciar un panorama más detallado del tema.

El total de las obras localizadas se revisó y valoró para su clasificación en términos de dificultad técnica con los siguientes criterios:

- Parámetros y ejemplos de obras sugeridas en el catálogo *10 Ans avec le violoncelle*. (Cocset et al, 2003).
- Por niveles de graduación del 1 al 9, recibiendo el grado 1 las menos complicadas y 9 las más demandantes.
- Luego se compendiaron en niveles más generales, del 1 al 3 como A, 4 al 6 como B y 7 al 9 como C, y de esta forma permitiendo mayor flexibilidad de asignación en el uso del repertorio a interesados en el tema en cuestión.
- La valoración detallada de este repertorio permite vincular este estudio en el ámbito de la enseñanza instrumental, de manera particular en Colombia y de modo general en el resto del mundo. Esto es fundamental, ya que la difusión de este repertorio requiere que los jóvenes intérpretes se formen teniendo en cuenta esta música. De modo tal que la organización de todas estas composiciones con base en su dificultad facilitará su uso para los profesores del área en las escuelas de educación superior.

La presente investigación proporciona un panorama de la música colombiana en donde el violonchelo es protagonista. Esta revisión contribuye de modo directo al ámbito de la interpretación musical en Latinoamérica. Este es el estudio más amplio disponible del repertorio

colombiano para violonchelo. Ello significa igualmente una aportación original de esta investigación.

El estudio del contexto histórico, la reconstrucción de su alcance educativo, y el análisis de ejemplos específicos sobre la tradición creativa del violonchelo en Colombia, permite concluir que las características de las obras musicales estudiadas perfilan escuelas y tradiciones compositivas heterogéneas e inconsistentes temporal e institucionalmente. Los estilos de preferencia de los compositores de música para violonchelo varían notablemente y no se puede determinar un concepto generalizado en cuanto a la forma de escribir música. En Colombia no ha habido un movimiento que identifique o busque unir los conceptos, ideas y las técnicas compositivas, ni una sola interpretación, por ejemplo, al significado de nacionalismo o folclor en su música. Cada compositor contribuye, desde su mirada, con sus preferencias estéticas y musicales, en el quehacer musical de este país. Esto en sí enriquece y genera mayor diversidad, lo cual, en este sentido es algo positivo.

Como se dijo anteriormente, la presente investigación buscó todas las obras escritas para los formatos en cuestión hasta las escritas en el año 2017. La primera obra localizada fue el Dúo para violoncellos y piano, por Santos Cifuentes, (la cual en realidad es un trío para dos violonchelos y piano). Del año 2017, en donde se cerró la búsqueda, se encontraron 4 obras: *Tres tientos* para violonchelo solo, de Andrés Posada; *Preludio* para violonchelo solo, de Alejandro Ramírez Rojas; *Crystal Drops* para violonchelo y piano, de Juan Dussan y el *Concierto “Amerindio”* para violonchelo, quena, orquesta de cámara, percusión indígena y sinfónica, de César Zambrano.

Terminada la parte documental de esta investigación, se optó cerrar el ámbito de estudio al repertorio para violonchelo solo. Esto permitió seleccionar un conjunto de piezas que permitieran un análisis detallado y una propuesta interpretativa específica. Las obras para violonchelo solo

elegidas fueron: *Sonata*, para violoncello solo (1971) de Roberto Pineda Duque; *Preludio y Danza* para violonchelo solo (1972 Rev. 1981) de Mario Gómez-Vignes; *Solo*, para violonchelo solo (2007) de Natalia Valencia Zuluaga; y *Tres Tientos*, para violonchelo solo (2017) de Andrés Posada Saldarriaga. La revisión interpretativa de estas obras produjo una nueva versión editada de estos manuscritos originales, ahora con sugerencias de abordajes técnicos e interpretativos tales como arcadas, digitaciones, dinámicas y *tempi*. Lo anterior tiene el propósito de servir como guía interpretativa a los violonchelistas interesados en abordar este repertorio, y con la intención adicional de enriquecer la comprensión de cada nuevo intérprete-ejecutante sobre las obras problematizadas.

Es evidente que la dificultad principal para el reconocimiento de la tradición violonchelística en Colombia reside en gran parte en la falta de sistematización, no sólo de las obras, sino también de su tradición histórica y pedagógica. Desafortunadamente, el poco reconocimiento social e institucional de una larga y valiosa tradición evidenciada en el presente trabajo no tiene repercusión ni continuidad en la formación de las generaciones actuales, desaprovechando un caudal musical que el presente trabajo busca reivindicar y encauzar.

Mediante la socialización de los productos de esta investigación se logró generar interés en el tema y así se desea promover la realización de trabajos de tesis de maestría y doctorado con el corpus de obras hasta ahora encontrado, sea este realizando análisis interpretativos, ediciones críticas, grabaciones, recitales de este repertorio y en todo lo relacionado con el violonchelo en Colombia. Se espera que esta investigación, siendo la primera en su tipo, inspire a muchas otras más, relacionadas con el tema en cuestión, para que de esa forma se siga reconstruyendo la historia violonchelística y musical del país y sus actores y así lograr convertir este repertorio un material accesible, plenamente usado y conocido. Promover y salvaguardar la historia musical de este país

y su conocimiento a las nuevas generaciones es imperativo para no volver a caer en el olvido.

### **Recomendaciones para el futuro investigativo del violonchelo en Colombia**

Las siguientes recomendaciones tienen en mente a intérpretes, docentes, investigadores, instituciones educativas y toda aquella persona interesada sobre el tema en cuestión.

Como consecuencia de esta investigación, aún antes de ser dada a conocer y solo por el voz a voz socializando la realización de este trabajo, el autor de esta tesis ha sido contactado en múltiples ocasiones por personas interesadas en el tema en cuestión, tanto en Colombia como en Austria, República Dominicana y México, solicitando información, demostrando que un ejercicio académico de sistematización y análisis es de interés para la comunidad musical violonchelística de otras instituciones internacionales. Lo anterior permite constatar que existe una necesidad en el medio musical para este tipo de estudios y que la información que aquí se aporta tiene un público aguardando para poder aprovecharla.

El campo investigativo sobre el tema relacionado con el violonchelo en Colombia es fértil y muy vasto. Futuras investigaciones pueden continuar creando espacios, tanto virtuales como presenciales donde se pueda dar a conocer este tema a personas de interés común.

Para los docentes del instrumento en cuestión se recomienda familiarizar el repertorio tratado en esta investigación con los estudiantes, haciéndolo de acuerdo con su nivel y utilizándolo como parte del material de estudio. Esto permitirá que las nuevas generaciones se enriquezcan y beneficien conociendo a través de su música su cultura y tradiciones, y al mismo tiempo desarrollen conciencia e identidad propia.

A los intérpretes se les recomienda que en sus recitales y conciertos programen el

repertorio en cuestión y de esa manera lo promuevan dándolo a conocer a sus audiencias.

A las instituciones educativas se les invita a salvaguardar la memoria musical de Colombia utilizando su repertorio como parte integral en la formación institucional.

Desde el comienzo del año 2022 se institucionalizó en la Universidad EAFIT un grupo de investigación llamado “Cello investiga”. Este grupo tiene como propósitos: profundizar y desarrollar los temas relacionados con el violonchelo en Colombia, sus intérpretes, compositores y su historia, al igual que localizar, clasificar, catalogar, difundir obras nuevas y antiguas, y promover este repertorio creando una serie de conciertos donde sea este el repertorio protagonista.

Se pretende continuar esta línea de investigación revisando con detalle estas obras y las que las que continúen agregándose al actual catálogo.

## Fuentes consultadas

### Bibliografía

Almén, B. (2003). *Narrative Archetypes: A critique, Theory and Method of Narrative Analysis*. Journal of Music Theory, 47 (1), pp. 1-39.

Andrade, J. C. (1969). *Eugenio Andrade*. Bogotá, Colombia: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo.

Anónimo. (1991). *VIECOS EN FAMILIA*. Medellín, Colombia: Vieco & Compañía- Marín Vieco Ltda.

Araoz Fraser, G. (2007). *Técnica fisiológica del violonchelo*. Bogotá, Colombia: Página Maestra Editores.

Arcos, J. (2015). *Cuatro obras para violonchelo de compositores colombianos inspiradas en aires de la región Andina* (Trabajo de maestría). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Arizcuren, E. (1992). *El violonchelo: sus escuelas a través de los siglos*. Barcelona, España: Editorial Labor.

Barriga Monroy, M. (2010). *Educadores musicales en Bogotá de fines del siglo XIX y principios del XX*. El Artista, 7, pp. 216-240.

Bedoya Céspedes, L. (1975). *Bellas Artes: Historia del Instituto de Bellas Artes*. Medellín, Colombia: Gares.

Bermúdez, E. (2000). *Historia de la Música en Santafé y Bogotá*. Bogotá: Fundación de Música.

Bonastre, C. (2015). *Expresividad y emoción en la interpretación musical* (Tesis de Doctorado). Universidad Autónoma de Madrid. España.

Camacho Díaz, G. y González Aktories, S. (Ed.). (2011). *Reflexiones sobre semiología musical*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.



- Castrillón, S. (2017). *New directions in the Cello Timbre: Pieces for solo cello and cello with electronic media from the 20th and 21st century* (Tesis de Doctorado). Universidad de Helsinki. Helsinki, Finlandia.
- Clarke, E. (2006). *Comprender la psicología de la interpretación*. En J. Rink (Ed.), *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial. pp. 81-96.
- Cocset, B., Gabard, P., Trémolet, J., Verbe, T. (2003). *10 Ans avec le violoncelle*. Francia : Cité de la musique.
- Cook, Nicholas (1999). *Analyzing Performance and Performing Analysis*. En Nicholas Cook & Mark Everist. (Ed). *Rethinking music*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas (2013). *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Duque, E. A. (1996). La Sociedad Filarmónica o la vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX. *Ensayos*, 3 (3), pp. 73-92.
- Escobar, E. (2002). *Fuga canónica: en torno de la figura desdichada de Julio Quevedo Arvelo, llamado El Chapín, y otras notas sobre la música y la amusia*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad EAFIT.
- Feves. M. y Lambooi. H. (2007). *A Cellist's Companion. A Comprehensive Catalogue of Cello Literature*. S.L: Lulu.
- Galindo. H. (2015). “*César A. Ciociano (1899–1951): un músico italiano en Colombia*”. *Ensayos Historia y Teoría del Arte*. 19 (29), pp. 43-69.
- García, L.M. (2014). *Estrategias didácticas para la enseñanza del violonchelo basadas en las obras para violonchelo y piano de Guillermo Uribe Holguín creadas entre 1928 y 1930* (Tesis de maestría). Universidad de Caldas, Manizales, Colombia.
- Gil Araque, F. (2009). *La ciudad que En-Canta Prácticas musicales en torno a la música*

*académica en Medellín, 1937-1961* (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional de Colombia, Medellín, Colombia.

Gómez Zurek, A. (1985). *La colección Perdomo, una herencia musical*. Boletín Bibliográfico del Banco de la República. 22 (5). pp. 17-26.

González Aktories, S. (Ed.). (2011). *Reflexiones sobre semiología musical*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Grabocz, M. (2009). *Musique, narrativité, signification*. Paris, Francia: L'Harmattan.

Grabocz, M. (2012). *La narratología general y los tres modos de existencia de la narrativa en música* Marta Grabocz. Traducción del Francés: Alberto Leongómez H. Pensamiento palabra y obra; Núm. 7 (2012): ene-jun. pp. 125-141. Universidad Pedagógica Nacional.

Guck, M. (1991). "Two Types of metaphoric transfer". En: *Metaphor and musical dimension*. Ed. Jamie C. Kassler. Vol 1 de Australian Studies in history, Philosophy, and social studies of music. Sydney: Currency.

Hamilton, G. (2005). *The Origins of Solo Cello Literature and Performance* (Tesis de Doctorado). Universidad de Kansas. Kansas City, Estados Unidos.

Hatten, R. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

Jorgensen, H. y Hallam, S. (2009). *Practicing*. En: S. Hallam, I. Cross y M. Thaut (Eds.) *Handbook of music psychology*. Oxford, Londres: Oxford University Press. (pp. 265-273).

Klein, M. (2004). "Chopin's Fourth Ballade as musical Narrative". *Music, Theory Spectrum*. 26 (1) pp. 23-56.

Kramer, Lawrence (1991). "Musical Narratology: A Theoretical Outline". *Indiana Theory Review* 12, pp.141-62.

LaRue, Jan. (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona. Editorial Labor.

- Londoño, K. (2012). *Las Suites I y II para Cello solo de César Zambrano (1949-): Contextualización de las obras dentro del panorama musical colombiano* (Tesis de maestría). Universidad EAFIT, Medellín, Colombia.
- López Muñoz, L.F. (2014). Contextualización histórica de la trompa francesa, su llegada a Colombia y porque lo conocemos como corno (Tesis de maestría). Universidad EAFIT, Medellín, Colombia.
- Lozano, S.J. (2007). *Recuperación de las obras para violoncello y piano de Santos Cifuentes Rodríguez* (Tesis de maestría). Fundación Universitaria Juan N. Corpas, Bogotá, Colombia.
- Manco J.D. (2015). *Elementos de análisis musical macroformal: un acercamiento crítico al concepto de unidad y a la relación entre partes componentes, a partir del análisis de cuatro obras conformadas por varias partes o movimientos* (Tesis de maestría). Universidad EAFIT, Medellín, Colombia.
- Marcano, G. (2004). *Música latinoamericana para violonchelo: Catálogo de obras*. Caracas, Venezuela: Consejo Nacional de la Cultura (CONAC).
- Molino, J. (1975). *Fait musical et sémiologie de la musique*. Musique en Jeu. 17, pp. 37-62.
- Nattiez, J.J (1997). *De la semiología general a la semiología musical: El modelo tripartito ejemplificado en la Cathédrale Engloutie de Debussy*. En Camacho Díaz, G. y González.
- Nattiez, J. J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. París. Francia: C. Bourgois
- Nattiez, J. J. (1990). *Music and Discourse*. New Jersey, U.S.A: Princeton University Press.
- Newcomb, A. (1992). "Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony". En: Music and Text: Critical Inquiries. Ed. Steven Paul Sher. New York: Cambridge University Press.
- Ospina Romero, S. (2017). *Dolor que canta: la vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana de comienzos del siglo XX*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Ospina Romero, S. (2012). "Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera

*mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario*". Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura. Volumen 40 (1), pp. 299-336.

Pardo Tovar, A. (1966). *La Cultura musical en Colombia*. Bogotá, Colombia: Ediciones Lerner.

Peláez, M. (1988). *Memorias de Marco A. Peláez o mi vida semi-pública*. Medellín, Colombia: Archivo Sociedad Amigos del Arte.

Perdomo Escobar, J. I. (1980). *Historia de la Música en Colombia*. (5 Ed.). Bogotá, Colombia: Plaza y Janés. Paz.

Prieto, C. (2007). *Las aventuras de un violonchelo: Historias y memorias*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes, Fondo de Cultura Económica.

Puerta Zuluaga, D. (1988). *Los caminos del tiple*. Bogotá, Colombia: Ediciones AMP, Danel.

Rico Salazar, J. (2004). *La canción colombiana: su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.

Rink, J. (2006). *La interpretación musical*. España: Alianza, pp. 55-80,

Rodríguez Álvarez, L. C. (2010). *Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido*. Itagüí, Antioquia, Colombia: Eticom Ltda.

Rodríguez Bernal, M. F. (2015). *El clarinete bajo en Colombia: panorama general del repertorio, los intérpretes y los procesos de formación* (Trabajo de maestría). Universidad EAFIT, Medellín, Colombia.

Sánchez, S. (2010). *Influencias del pasillo y el bambuco en dos obras para clarinete de Mario Gómez – Vignes y Roberto Pineda Duque: Recomendaciones interpretativas* (Trabajo de maestría). Universidad EAFIT, Medellín, Colombia.

Stowell, R. (Ed). (1999). *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Torres López, R. (2016). *“La música para piano en Colombia en el siglo XIX: entre romanticismo,*

*costumbrismo y música popular*". En Semana de la Música y la Musicología: El piano. Historia, didáctica e interpretación. Simposio llevado a cabo en la Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires.

Vinasco, J.A. (2014). Los "elementos secretos" de la ejecución musical. *Ricercare*, 1. p. 53.

Yépez, B. (1998). *Los hilos de la ilusión: Ensayo sobre la utopía del nacionalismo y la identidad musical en Colombia*. Cuadernos de Música Iberoamericana, 6, pp. 151-158.

Zapata Cuéncar, H. (1973). *Compositores Antioqueños*. Medellín, Colombia: Granamerica.

Zapata Cuéncar, H. (1962). *Compositores Colombianos*. Medellín, Colombia: Carpe.

## **Publicaciones en línea**

Acosta, R. (2007). *Música académica contemporánea en Colombia desde el final de ochenta*.

Bogotá, Colombia:

[https://www.academia.edu/8660804/M%C3%BAsica\\_acad%C3%A9mica\\_contempor%C3%A1nea\\_en\\_Colombia\\_desde\\_el\\_final\\_de\\_los\\_ochenta](https://www.academia.edu/8660804/M%C3%BAsica_acad%C3%A9mica_contempor%C3%A1nea_en_Colombia_desde_el_final_de_los_ochenta)

Babel scores music online (2019). *Marco-Antonio Suárez Cifuentes*. París, Francia.

<https://www.babelscores.com/MarcoAntonioSuarezCifuentes>

Columbus Symphony Orchestra Musicians (2017). *Luis Biava*. *Columbus, OH*. Estados Unidos:

Columbus Symphony Orchestra. <http://columbussymphony.com/musicians/cso/profile.dT/luis-biava>

Cruz, V. (sin fecha). *Violeta Cruz*. Recuperado el de junio de 2018, de:

<https://violetacruzgomez.wordpress.com/biografia/>

Duarte López, J. (sin fecha). *Jairo Duarte-López, composer. Biography*. Recuperado el 21 de marzo de 2017. <http://www.jairoduartelopez.com/biography/>

Editions Bim (2019). *Fritz Voegelin. Vuarmarens, Suiza*. Editions Bim. Recuperado el 7 de mayo de 2019. <https://www.editions-bim.com/composers/fritz-voegelin#>

Gómez-Vignes, M. (sin fecha). *Mario Gómez-Vignes*. Recuperado el 21 de marzo de 2017, [patrimoniomusical.eafit.edu.co/handle/10784.1/4686](http://patrimoniomusical.eafit.edu.co/handle/10784.1/4686)

Leguizamón, D. (sin fecha). *Daniel Leguizamón*. Recuperado el 21 de marzo de 2017, de: <https://ccmc.com.co/user/eneene>

Minguet, V. (2016). *Música y semántica: de la hermenéutica a la semiótica musical. Una panorámica abierta al s. XXI*. Artseduca, (15), pp. 48-68. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/439316>

Orquesta Filarmónica de Bogotá (sin fecha). *Lucas Saboya Bogotá, Colombia: Orquesta Filarmónica de Bogotá*. <https://filarmonicabogota.gov.co/lucas-saboya/>

Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. (2017). *Cara y Sello. Entrevista Luis Eduardo Castellano y Juan David Arias*. Bogotá, Colombia. <https://sinfonica.com.co/cara-y-sello-entrevista-luis-eduardo-castellanos-y-juan-david-arias/>

Pérez González, J. (2007). “*La historia de la música en Colombia: actores, relaciones y tendencias*”. Bogotá, Colombia: Facultad de Artes ASAB. [https://www.academia.edu/14329689/La\\_historia\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica\\_en\\_Colombia\\_actores\\_relaciones\\_y\\_tendencias](https://www.academia.edu/14329689/La_historia_de_la_m%C3%BAsica_en_Colombia_actores_relaciones_y_tendencias).

S.N. (21 de enero 1991). *Italo Gómez notas ajenas*. Periódico El Tiempo. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-12851>

Triana, A. F. (sin fecha). *Alba Fernanda Triana*. Recuperado el 20 de marzo de 2017, de: <https://www.albatriana.com/about>

Vásquez, S. (sin fecha). *Sus Vásquez, guitarrist*. Recuperado el 19 de junio de 2019, de: <http://susvasquez.com>

Vassilev, L. (2012). “*Escalas, arpeggios y dobles cuerdas con digitación unificada*”. Recuperado de: <https://studylib.es/doc/6510452/m%C3%A9todo-did%C3%A1ctico-sobre-la-digitaci%C3%B3n-de-las-escalas--arpe...>

Vassilev, L. (2013). “*Las Seis Suites para Violonchelo Solo de J. S. Bach. Una aproximación*”. Recuperado de: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/lms/moodle/course/view.php?id=894>

Vassilev, L. (2013). “*El Violonchelo y la Música Colombiana*”. Recuperado de: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/lms/moodle/course/view.php?id=896>

Wikipedia (sin fecha). *Rendón García, G.* Recuperado el 21 de marzo de 2017, de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo\\_Rend%C3%B3n\\_Garc%C3%ADa](https://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo_Rend%C3%B3n_Garc%C3%ADa)

Wikipedia (sin fecha). *Orlando Fals Borda.* Recuperado el 20 de marzo de 2017, de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Germ%C3%A1n\\_Borda](https://es.wikipedia.org/wiki/Germ%C3%A1n_Borda).

Wikipedia (sin fecha). *Claudia Calderón.* Recuperado el 20 de marzo de 2017, de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Claudia\\_Calder%C3%B3n](https://es.wikipedia.org/wiki/Claudia_Calder%C3%B3n)

Wikipedia (sin fecha). *Eduardo Carrizosa.* Recuperado el 22 de marzo de 2017, de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Eduardo\\_Carrizosa](https://es.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Carrizosa)

Wikipedia (sin fecha). Potes, A. L. Recuperado el 23 de marzo de 2017, de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Alba\\_Luc%C3%ADa\\_Potes\\_Cort%C3%A9s](https://en.wikipedia.org/wiki/Alba_Luc%C3%ADa_Potes_Cort%C3%A9s)

## **Partituras**

Gómez-Vignes, M. (1981). *Preludio y Danza* para violoncello solo. Manuscrito del compositor.

Pineda Duque, R. (sin fecha). *Sonata* para violoncello solo. Manuscrita de autor anónimo.

Posada Saldarriaga, A. (2017). *Tres tientos* para violonchelo solo. Captura con programa de notación musical.

Valencia Zuluaga, N. (2007). *Solo*. Captura con programa de notación musical.

## **Entrevistas**

Cano, L.G. (junio 18 de 2019). *Entrevista a Luis Guillermo Cano realizada por Javier Arias.*

Castellanos, L. E. (marzo 28 de 2017). *Entrevista a Luis Eduardo Castellanos realizada por Javier Arias.*

Castrillón, S. (mayo 11 de 2018). *Entrevista a Sergio Castrillón, realizada por Javier Arias.*

Duarte López, J. (junio 14 2017). *Entrevista a Jairo Duarte López, realizada por Javier Arias.*

García de Castro, F. (marzo 23 de 2022). *Entrevista a Federico García de Castro realizada por Javier Arias.*

Gómez -Vignes, M. (agosto 14, 2019). *Entrevista a Mario Gómez-Vignes realizada por Javier Arias.*

Gutiérrez Zuluaga, S. (mayo 15 de 2019.) *Entrevista a Sergio Gutiérrez Zuluaga realizada por Javier Arias.*

Hasler Pérez, J. (agosto 28 de 2018). *Entrevista a Sergio Johann Hasler, realizada por Javier Arias.*

Paz, C. (marzo 18 de 2019). *Entrevista a Carlos Paz realizada por Javier Arias.*

Paz Narváez, I. E. (marzo 30 de 2017). *Entrevista a Iván Enrique Paz Narváez, profesor de la Universidad del Cauca, realizada por Javier Arias.*

Posada Saldarriaga, A. (mayo 11 de 2017). *Entrevista a Andrés Posada Saldarriaga realizada por Javier Arias.*

Ramírez Rojas, A. (febrero 9 de 2020). *Entrevista a Alejandro Ramírez-Rojas realizada por Javier Arias.*

Revelo Burbano, J. (mayo 16 de 2016). *Entrevista a José Revelo Burbano, realizada por Javier Arias.*

Trefftz, H. (febrero 13 de 2016). *Entrevista a Helmuth Trefftz realizada por Javier Arias.*



Valencia Zuluaga, N. (marzo 14 de 2017). *Entrevista a Natalia Valencia Zuluaga realizada por Javier Arias*.

Villa, D. (febrero 22 de 2019). *Entrevista a Diego Villa realizada por Javier Arias*.

## **Anexo 1**

### **Lista de 128 obras localizadas y clasificadas por niveles de dificultad con su instrumentación, respectivos nombres, compositores y fechas**

#### **Nivel A (Básico):**

Vásquez-Urbe Susana (1995-).

1. *Morning walk in Paris*, para violoncello solo, 2013 N1 A.

Araoz Fraser, Guillermo (1901-1968).

2. *Scherzo*, para violonchelo (y piano), s.f. aprox. 1951 N2 A.
3. *Serenata Morisca*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1951 N2 A.

Hurtado Aguirre, Deiner Sergio (1971-).

4. *Cafecita, (Bambuco)* para dos violonchelos, s.f. aprox. 2011 N2 A.
5. *Pik Nik en Salento “(Danza)*, para dos violonchelos, s.f. aprox. 2011 N2 A.
6. *Pacífico (con aire de currulao)*, para dos violonchelos, s.f. aprox. 2011 N2 A.
7. *Conversación entre dos cellos (En forma de Pasillo)*, para dos violonchelos s.f. aprox. 2011 N2 A.
8. *Una Danza Campesina (Guabina/Torbellino)*, para dos violonchelos, s.f. aprox. 2011 N2 A.
9. *Caribeño (Porro/Cumbia)*, para dos violonchelos, s.f. aprox. 2011 N2 A.
10. *D’Fiesta (Pasillo fiestero)*, para dos violonchelos, s.f. aprox. 2011 N2 A.
11. *Valse Criollo*, para dos violonchelos, s.f. aprox. 2011 N2 A.

Araoz Fraser, Guillermo (1901-1968).

12. *Aire de Gavota*, para violonchelo (y piano), s.f. aprox. 1951 N3 A.

Aguirre, Deiner Sergio (1971-).

13. *Yagé*, para dos violonchelos, s.f. aprox. 2011 N3 A.

14. *Discusión entre dos chelos*, s.f. aprox. 2011 N3 A.

15. *Pequeño Dúo (con sabor a pajarillo)*, s.f. aprox. 2011 N3 A.

Morales Pino, Pedro (1863-1926).

16. *Nostalgia*, para violonchelo y piano, editada por Jimmy Arcos, s.f. aprox. 1915 N3 A.

Pasos, Jonny (1975-).

17. *Pasillo*, para violonchelo y piano, 2008 N3 A.

Posada Saldarriaga, Andrés (1954-).

18. *Dúo para violonchelos*, 2013 N3 A.

Santamaría Vasco, Pedro Pablo (1886- 1960).

19. *Número 3 Tango*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1953 N3 A.

Vidal Pacheco, Gonzalo (1863-1946).

20. *Dulce recreación*, para violonchelo y piano, 1909 N3 A.

21. *Melodía en la menor*, para violonchelo y piano, 1924 N3 A.

Zambrano Rodríguez, Cesar Augusto (1949-).

22. *Suite No. 1*, para violonchelo solo, 1992 N3 A.

### **Nivel B (Medio)**

Aragón Guerrero, Carlos Alfredo (1935-).

23. *Sonata (Díptico) Veredal*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1986 N4 B.

Hasler, Johann (1972-).

24. *Danza Campesina*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1990 N4 B.

Cifuentes Rodríguez, Santos (1870-1932).

25. *Dúo de violonchelos con acompañamiento de piano*, s.f. aprox. 1900 N4 B.

26. *Romanza Op. 31*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1896 N4 B.

Franco Quintero, Ana María (1992-).

27. *Dueto I*, para viola y violonchelo, 2014 N4 B.

López Londoño, Daniel W. (1990-).

28. *Amanecer, Bambuco*, para violonchelo y piano, 2014 N4 B.

Mejía Navarro, Adolfo (1905-1973).

29. *Improvisación-Improptu*, para violonchelo y piano, 1961 N4 B.

Meneses Ortega, Fernando León (1954-1983).

30. *Nostalgia*, para guitarra y violonchelo, s.f. aprox. 1990 N4 B.

Mojica Mesa, Raúl (1928-1991).

31. *Imágenes cuna*, para violonchelo y piano, 1973 N4 B.

Neuman, Hans Federico (1917-1992).

32. *Serenata*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1940 N4 B.

Ordóñez, Carlos Rene (1975-).

33. *Corcheitas, (Pasillo)*, para violonchelo y piano, 1998 N4 B.

Saboya, Lucas (Luis Carlos) (s.f.).

34. *Despasillo*, para guitarra y violonchelo, s.f. aprox. 2007 N4 B.

Zambrano Rodríguez, Cesar Augusto (1949-).

35. *Suite No. 2*, para violonchelo solo, 2002 N4 B.

36. *Sonata*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1989 N4 B.

Aragón Guerrero, Carlos Alfredo (1935-).

37. *Preludio conclusivo*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1984 N5 B.

Borda Camacho, Germán (1935-).

38. *Microestructura*, para violonchelo y contrabajo, s.f. aprox. 1990 N5 B.

Cifuentes Rodríguez, Santos (1870-1932).

39. *Melodía Op. 30*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1896 N5 B.

Figueroa Sierra, Luis Carlos (1923-).

40. *Revêrie*, para violonchelo y piano, 1958 N5 B.

Franco Quintero, Ana María (1992-).

41. *Suite dodecafónica*, 2016 N5 B.

Hasler, Johann (1972-).

42. *Serenata Op. 3*, para violonchelo y piano, 1989 N5 B.

Ramírez Sierra, Álvaro (1932-1991)

43. *Preludio*, para violonchelo y piano, 1985 N5 B.

Saboya González, Lucas (Luis Carlos) (s.f.).

44. *Introducción y Tango*, para violonchelo solo, s.f. aprox. 2011 N5 B.

Toro Vargas, Martín (1955-).

45. *Suite*, para guitarra y violonchelo, 2009 N5 B.

Uribe Holguín, Guillermo (1880-1971).

46. *Scherzo Op. 30 N° 2*, para violonchelo y piano, 1928 N5 B.

47. *Canto heroico*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1930 N5 B.

Zambrano Rodríguez, Cesar Augusto (1949-).

48. *Puente de Luna*, para violonchelo solo, s.f. aprox. 1987 N5 B.

Zamudio, Daniel (1885-1952).

49. *Canción de cuna*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1940 N5 B.

Agudelo, Víctor (1979-).

50. *Mamarracho* (para cuatro violonchelos), 2013 N6 B.

Atehortúa, Blas Emilio (1943-2019).

51. *Romanza de Cinco piezas románticas Op. 85*, para violonchelo y piano, 1979 N6 B.

Borda Camacho, Germán (1935-).

52. *Una microestructura*, para violonchelo solo, s.f. aprox. 1983 N6 B.

53. *Lírico*, para violoncello y piano, s.f. aprox. 1998 N6 B.

54. *Tres microestructuras*, para viola y violonchelo, s.f. aprox. 1983 N6 B.

Castrillón Arcila, Sergio (1981-).

55. *Yo soy la selva, para violonchelo solo*, 2014 N6 B.

Figueroa Sierra, Luis Carlos (1923-).

56. *Sonatina*, para violonchelo y piano, 1981 N6 B.

Gómez-Cano, David (1992-).

57. *Fosa's Duo from a mountain man*, para dos violonchelos, 2013 N6 B.

58. *Fenómenos Oníricos*, para violín y violonchelo, 2012 N6 B.

Hasler Pérez Johann (1972-).

59. *Solitude*, para violonchelo solo, 1996 N6 B.

Hurtado Aguirre, Deiner Sergio (1971-).

60. *Fiesta Colombiana* (para cuatro violonchelos), 2014 N6 B.

61. *Fuga en cellos* (para cuatro violonchelos), 2016 N6 B.

Mora Ángel, Fernando (1972-).

62. *Paisaje Sonoro Colombiano*, para violonchelo y piano, 1998 N6 B.

Polanía Farfán, Juan Javier (1957-).

63. *Festines y Matachines, An-danzas*, para violonchelo y piano, 2012 N6 B.

Ramírez Sierra, Álvaro (1932-1991).

64. *Sonata No. 1*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1972 N6 B.

65. *Sonata No. 1*, para dos violonchelos, 1972 N6 B.

Romero, Jaime, (1966-).

66. *Romanza (Cuando muera seré Música)*, para violonchelo y guitarra, 2012 N6 B.

Ruiz, Juan (1985-).

67. *Avenida la Playa*, para saxofón y violonchelo, 2011 N6 B.

68. *Lejanías*, para saxofón y violonchelo, 2011 N6 B.

Tovar-Henao, Felipe (1991-).

69. *Un Arracacho en la Heroica*, danza para violonchelo y piano, 2013 N6 B.

Uribe Holguín, Guillermo (1880-1971).

70. *Página de Álbum Op. 30 N° 1*, para violonchelo y piano, 1928 N6 B.

71. *Sonata en la menor Op. 61*, para violonchelo y piano, 1946 N6 B.

Valencia Zuluaga, Natalia (1976-).

72. *Hilos*, para violonchelo y piano, 2004 N6 B.

Zambrano Rodríguez, Cesar Augusto (1949-).

73. *Fantasia Concertante "Antigua"*, para 2 violonchelos y orquesta de cámara, s.f. aprox.  
1991 N6 B.

### **Nivel C (Avanzado)**

Atehortúa, Blas Emilio (1943-2019).

74. *Seis piezas colombianas Op. 78*, para violín y violonchelo, 1983 N7 C.

Borda Camacho, Germán (1935-).

75. *Concertante*, para violonchelo y cuerdas, 1992 N7 C.

76. *Nubes*, (para diez violonchelos), 1995 N7 C.

77. *Pieza*, para piano y cello s.f. aprox. 1998 N7 C.

Calderón Sáenz, Claudia (1959-).

78. *La revuelta circular*, para violonchelo y piano, 2001 N7 C.

Carrizosa Navarro, Eduardo (1953-).

79. *Integración II*, para violonchelo solo, 1989 N7 C.

Castrillón Arcila, Sergio (1981-).

80. *3 piezas A-formales*, para violonchelo solo, 2009 N7 C.

81. *Desde las entrañas del sudtrópico*, para violonchelo solo, 2010 N7 C.

82. *Detrás de la montaña*, para violonchelo solo, 2011-2012 N7 C.

Cruz, Violeta (1986-).

83. *Tántalut*, para violonchelo solo, 2007 N7 C.

García de Castro, Federico (1978-).

84. *Calco*, para violonchelo solo, 2013 N7 C.

85. *Chemins*, para violonchelo solo, 2016 N7 C.

Gómez-Cano, David (1992-).

86. *Ruptura en el Paisaje*, para violonchelo y piano, 2012 N7 C.

Nova Sondag, Jacqueline (1935-1975).

87. *Mesure*, para violonchelo y piano, 1965 N7 C.

Ramírez Rojas Alejandro (1976-).

88. *Preludio para violonchelo solo*, 2017 N7 C.

Valencia Zuluaga, Natalia (1976-)

89. *Solo*, para violonchelo solo, 2010 N7 C.

Villamil, Andrés (1976-).

90. *Aquisgrán (Bambuco)*, para oboe y violonchelo, 2006 N7 C.

Zambrano Rodríguez, Cesar Augusto (1949-).

91. *Concierto “Amerindio”* para violonchelo, quena, orquesta de cámara, percusión indígena y sinfónica, 2017 N7 C.

92. *Diálogos Arquitectónicos con el bunde de A. Castilla*, para violonchelo solo, 2015 N7 C.

Atehortúa, Blas Emilio (1943-2019).

93. *3 Bicinium 6 Op. 54*, para violonchelo y piano, 1973 N8 C.

94. *Ensayo concertante Op. 5*, para violín, viola, violonchelo y cuerdas, 1960 N8 C.

Borda Camacho, Germán (1935-).

95. *Concierto*, para violonchelo y orquesta, 1992 N8 C.

Castrillón Arcila, Sergio (1981-).

96. *Trilogía*, para violonchelo solo, 2002-2003 N8 C.

Gómez-Vignes, Mario (1934-).

97. *Diferencias*, para violonchelo y piano, 2007 N8 C.

Noguera Palau, Carolina (1978-).

98. *Mecanismos*, para violonchelo y piano, 2002 N8 C.

Nova Sondag, Jacqueline (1935-1975).

99. *Scherzo en estilo primitivo*, para violonchelo y piano, 1965 N8 C.

100. *Scherzo bitonal*, para viola (o violín) y violonchelo, 1964 N8 C.

Pineda Duque, Roberto (1910-1977).

101. *Sonata*, para violonchelo solo, 1971 N8 C.

Pinzón Malagón, Jorge Humberto (1968-).

102. *Perseus (Evocación, 1996)*, para violonchelo y piano, 2008 N8 C.

103. *Hydrus*, para violonchelo y piano, 2014 N8 C.

Posada Saldarriaga, Andrés (1954-).



104. *Cuatro piezas*, para violonchelo y piano, 1984 N8 C.

105. *Movimiento*, para violonchelo y piano, 1992 N8 C.

106. *Sombra y Luz* (para cuatro violonchelos), 2009 N8 C.

Potes, Alba Lucía (1954-).

107. *Toques de arrullos*, para violonchelo solo, 2001 N8 C.

Revelo Burbano José (1958-2020).

108. *Amanecer andino*, para violonchelo solo, 1991 N8 C.

Triana, Alba Fernanda (1969-).

109. *Antífona*, para violonchelo solo, 2000 N8 C.

Acosta Restrepo, Rodolfo (1970-).

110. *Archipiélago de la esperanza*, para viola y violonchelo, 2003 N9 C.

Atehortúa, Blas Emilio (1943-2019).

111. *Concierto*, para violonchelo y orquesta Op. 162, 1991 N9 C.

Duarte López, Jairo (1977-).

112. *Ekphrasis sobre 'El Miedo' de Tanguy*, para violoncello solo, 2007 N9 C.

Dussan Juan (1995-).

113. *Crystal Drops*, para violonchelo y piano, 2017 N9 C.

Gómez-Vignes, Mario (1934-).

114. *Preludio y Danza*, para violonchelo solo, 1972 rev. 1981 N9 C.

Gutiérrez Zuluaga, Sergio (1987-).

115. *Meditaciones*, para violonchelo solo, aprox. 2008 N9 C.

Leguizamón, Daniel (1979-).

116. *Pieza*, para violonchelo solo, 2009 N9 C.

Posada Saldarriaga, Andrés (1954-).

117. *Tres Tientos*, para violonchelo solo, 2017 N9 C.

Revelo Burbano José (1958-2020).

118. *Fantasía en seis octavos*, para violonchelo solo, 1992 N9 C.

119. *Dimensiones*, para violonchelo solo, 1992 N9 C.

120. *Mestizajes*, para violonchelos solo, 1996 N9 C.

Pineda Duque, Roberto (1910 -1977).

121. *Triple Concierto*, para violín, violonchelo, piano y orquesta, 1963 N9 C.

Potes, Alba Lucía (1954-).

122. *Reflexiones*, para violín, viola, violonchelo y orquesta de cuerdas, 1991 N9 C.

Rendón García, Guillermo (1935-).

123. *Trópico de Capricornio*, para violonchelo solo, 1984 N9 C.

Suárez Cifuentes, Marco Antonio (1974-).

124. *Kärlek Splittring for solo cello*, 2005-2008 N9 C.

Torres Zuleta, Luis (1941-).

125. *Concertante*, para violonchelo y orquesta, 1971 N9 C.

126. *Cántico y Fantasía temática*, para violonchelo y orquesta de cuerdas, s.f. aprox.  
1979 N9 C.

Uribe Holguín, Guillermo (1880-1971).

127. *Concierto*, para violonchelo y orquesta Op. 118, 1962 N9 C.

Voegelin, Fritz (1943-2020).

128. *Concierto*, para violonchelo y orquesta, 1987 N9 C.

### **Lista de las 11 obras no localizadas**

Atehortúa, Blas Emilio (1943-2019).

129. *Dúo concertante Op. 150 No. 2*, para violonchelo y piano, 1988 NNA

130. *Sonata Op. 186*, para violonchelo y piano, 1996 NNA

Borda Camacho, Germán (1935-).

131. *Cinco microestructuras*, para flauta y violonchelo, NNA

Calderón Sáenz, Claudia (1959-).

132. *Preludio*, para violonchelo solo, 1988 NNA

Carbó Ronderos, Guillermo (1963-).

133. *Cordal 2*, para violín y violonchelo, 1991 NNA

Espinosa Fernández, Luis Carlos (1918-1990).

134. *Dos melodías*, para violonchelo y piano, s.f. (aprox. 1975) NNA)

Gutiérrez Galindo, Alberto (1897- c.a 1970).

135. *Romanza*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1965 NNA

Pulido Hurtado, Luis (1958-).

136. *Ramaje*, para flauta y violonchelo, NNA

Roots Pähn, Olav (1910-1974).

137. *Preludio*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1967 NNA

Rosa Summa, Andrés (1911-2003).

138. *Sonata*, para violonchelo y piano, s.f. aprox. 1969 NNA

Simar, León J. (1909-1983).

139. *Scherzo prestissimo*, para violonchelo y piano, 1936 NN

## **Anexo 2**

### **Lista en orden alfabético de los 67 compositores localizados en esta investigación**

1. Acosta Restrepo, Rodolfo (1970-) COL.
2. Agudelo, Víctor (1979-) COL.
3. Aragón Guerrero, Carlos Alfredo (1935-) COL.
4. Araoz Fraser, Guillermo (1901-1968) COL.
5. Atehortúa, Blas Emilio (1943-2019) COL.
6. Borda Camacho, Germán (1935-) COL.
7. Calderón Sáenz, Claudia (1959-) COL.
8. Carbó Ronderos, Guillermo (1963-) COL.
9. Carrizosa Navarro, Eduardo (1953-) COL.
10. Castrillón Arcila, Sergio (1981-) COL.
11. Cifuentes Rodríguez, Santos (1870 – 1932) COL.
12. Cruz, Violeta (1986-) COL.
13. Duarte López, Jairo (1977-) COL.
14. Dussan Juan (1995-) COL.
15. Espinosa Fernández, Luis Carlos (1918-1990) COL.
16. Figueroa Sierra, Luis Carlos (1923-) COL.
17. Franco Quintero, Ana María (1992-) COL.
18. García de Castro, Federico (1978-) COL.
19. Gómez-Cano, David (1992-) COL.
20. Gómez-Vignes, Mario (1934-) CHILE.
21. Gutiérrez Galindo, Alberto (1897- c.a 1970) COL.

22. Gutiérrez Zuluaga, Sergio (1987-) COL.
23. Hasler Pérez Johann (1972-) COL.
24. Hurtado Aguirre, Deiner Sergio (1971-) COL.
25. Leguizamón, Daniel (1979-) COL.
26. López Londoño, Daniel W. (1990-) COL.
27. Mejía Navarro, Adolfo (1905-1973) COL.
28. Meneses Ortega, Fernando León (1954-1983) COL.
29. Mojica Mesa, Raúl (1928-1991) COL.
30. Mora Ángel, Fernando (1972-) COL.
31. Morales Pino, Pedro (1863-1926) COL.
32. Neuman, Hans Federico (1917-1992) COL.
33. Noguera Palau, Carolina (1978-) COL.
34. Nova Sondag, Jacqueline (1935 -1975) BÉLGICA.
35. Ordóñez, Carlos Rene (1975-) COL.
36. Pasos, Jonny (1975-) COL.
37. Pineda Duque, Roberto (1910-1977) COL.
38. Pinzón Malagón, Jorge Humberto (1968-) COL.
39. Polanía Farfán, Juan Javier (1957-) COL.
40. Posada Saldarriaga, Andrés (1954-) COL.
41. Potes, Alba Lucía (1954-) COL.
42. Pulido Hurtado, Luis (1958-) COL.
43. Ramírez Rojas Alejandro (1976-) COL.
44. Ramírez Sierra, Álvaro (1932-1991) COL.
45. Rendón García, Guillermo (1935-) COL.

46. Revelo Burbano, José (1958-2020) COL.
47. Romero, Jaime, (1966-) COL.
48. Roots Pähn, Olav (1910-1974) ESTONIA.
49. Rosa Summa, Andrés (1911-2003) ITALIA.
50. Ruiz, Juan (1985-) COL.
51. Suárez Cifuentes, Marco Antonio (1974-) COL.
52. Triana, Alba Fernanda (1969-) COL.
53. Valencia Zuluaga, Natalia (1976-) COL.
54. Vásquez-Uribe, Susana (1995-) COL.
55. Saboya González, Lucas (Luis Carlos) s.f. COL.
56. Santamaría Vasco, Pedro Pablo (1886- 1960) COL.
57. Simar, León J. (1909-1983) BÉLGICA.
58. Toro Vargas, Martín (1955-) COL.
59. Torres Zuleta, Luis (1941-) COL.
60. Tovar-Henao, Felipe (1991-) COL.
61. Uribe Holguín, Guillermo (1880-1971) COL.
62. Valencia Zuluaga, Natalia (1976-) COL.
63. Vidal Pacheco, Gonzalo (1863-1946) COL.
64. Villamil, Andrés (1976-) COL.
65. Voegelin, Fritz (1943-2020) SUIZA.
66. Zambrano Rodríguez, Cesar Augusto (1949-) COL.
67. Zamudio, Daniel (1885-1952) COL.

### **Anexo 3**

***Sonata para violonchelo (1971). Roberto Pineda Duque (1910-1977).***

#### **Convenciones de notación**

- ∩ = reemplazo de dedo en la misma posición
- ↗ = salto hacia la dirección marcada
- ↘ = extensión del dedo hacia la dirección marcada
- I = primera cuerda (La)
- II = segunda cuerda (Re)
- III = tercera cuerda (Sol)
- IV = cuarta cuerda (Do)

Arcos, digitación y revisión:  
Javier Arias

Edición: 2022 Daniel Cuéllar-Trujillo  
Editado en Colombia.

---

# Sonata para violonchelo

(1971)

Arcos, digitación y revisión:  
Javier Arias

Roberto Pineda-Duque  
(1910-1977)

## I. Preludio

[Libremente]

*f* [sempre]

[attacca]

## II. Cantilena

Moderato. Cantabile

*mf* *p* *cresc.* *f* *ff* *[p]*



26 *p* *f*

31 *p* *mf*

*Lento*

*ejecución* [ ]

*ossia (armónicos)* [ ]

37 *Tempo I*

*ejecución* [ ]

42

45 *p* *f*

*cresc.*

48 *p*

51 *f* [pesante]

*ossia (arpegiado)*

*pizz.* 0 0 0

56 *arco* [ ] *mf*



141

146

150

154

160

166

172

178

185

*p* [*—*] *f*      *p* [*—*] *f*      *rall.*      II      III

II      III      II *dim.*      [*9*]      *f* [*sub*]

[*p*]      [*f*]      [*p*]

*cresc.*      [*f*]      II 1

99 *arco*  
  
*[pp]*

102  
  
*[pp]*

104  
  
*dim.*  
*[attacca]*

### III. Rondó

109 *Allegretto*  
  
*[p]* *p* *[p]* *p* *f cantando*

116  
  
*cresc.* *f* *[p]* *[f]*

121  
  
*[p]* *[p]* *[p]* *[p]* *[mf]*

127  
  
*p* *cresc.* *f* II

132  
  
*ff*

137 *[arco simile]*  
  
*[arco simile]* I II I

192

198

204

211

218

224

[Librementemente]

232

## Anexo 4

*Preludio y Danza para violonchelo solo (1972, rev. 1981). Mario Gómez-Vignes (n.1934).*

### Preludio y Danza para violonchelo solo (1972, rev. 1981)

Arcos, digitación y revisión:  
Javier Arias

#### I. Preludio

Mario Gómez-Vignes  
(n. 1934)

**Molto Adagio** alla corda loco vibrato lento pizz. echo  
*ff* *pp* *mf* *ff* *ff* *pp* *ff* *ppp*

sul G arco pizz. arco gliss. gliss. gliss. *pp* *lento e rubato*

ejecución *lento*  
*f* *molto espress.*

*veloce* pizz. m.i. arco *lento* *gliss.* *f* *espress.* *accelerando* . . . . .  
lo más rápido posible arco col legno

(*accel.*) . . . . .

\*) Cada vez más rápido

*veloce*

**Presto assai**  
Sul C e G — Sul G e D — Sul D e A —  
*gliss.* *gliss.* *gliss.*

**ff**

*lunga* L.V.  
*molto*

*precipitato*

*pizz. m.i.* *pizz. m.i.*

*arco* *arco*

*m.d.* *m.d.*

*trémolo muy cerrado*

*p* *fp*

*crescendo*

\*) Golpe sobre la caja de resonancia  
\*\*) Acorde en sentido ascendente  
\*\*\*) Acorde en sentido descendente

arco muy pegado a las cuerdas *sempre più f* *ff strepitoso* pizz. \*)

*lento* pizz. m. i. repetir hasta poner la Sordina *Più lento e leggiero* trémolo muy cerrado *pp*

*V veloce e leggiero* gliss.

Senza sord. *Adagio* *p espress.* pizz.

arco sul pont. pizzicato m. i. *f rudo* *f marcato*

*lentamente* (pizz. m. i.) repetir ad. lib. *rápido* repetir ad. lib. *p legato* repetir ad. lib. *crescendo* repetir ad. lib.

[m.d.] repetir ad. lib. \*\*) *V* *III* *II* *I*

repetir ad. lib. *V* *III* *II* *I* *lunga* *attacca*

\*) Acordes en sentido ascendente y descendente

\*\*) Lo más rápido posible





(pizz. percutido) -----

dim.

pizz. m.i.

repetir ad. lib. [m.d.]

*p*

*ff* sub [arco ord.]

trémolo tan rápido como sea posible

*sfp*

Un poco più mosso

*f*

Ancora più mosso

arco simile

accelerando poco a poco . . . . .

(accel.) . . . . . Vivace strepitoso

*ff*

stringendo . .

marcato

*ff*

gliss.

pizz. arco

*pp* < *ff*

\*) Lo más agudo posible

# Anexo 5

Solo para violonchelo (2007). Natalia Valencia Zuluaga (n. 1976).

## Solo Para violonchelo (2007)

Arcos, digitación y revisión:  
Javier Arias

Natalia Valencia Zuluaga  
(n. 1976)

**Molto libero. Lento** ca. 48 *mf espress.* *pp* *f* *pp cresc.* *accel.* *rit.* *arco simile* *f* *p* *a tempo* *mf* *ff* *pp* *mf* *sfz p* *f* *gliss.* *p* *f* *f* *p* *f*

\*) + : Pizzicato con la mano izquierda.

Edición: 2022 Daniel Cuéllar-Trujillo. Editado en Colombia.

25 *p* *f sub* *p* *pp* *f*

29 *ritenuto*  
*dim.* *mp* *gliss.*

30 *a tempo* *f sub*

32 *f sub*

33

35 *pp dolce* *f* *mp*  
*sul pont.* *ord.*

37

39 *f sub ed espress.* *p sub* *cresc.*  
*accel. .... rit. ....*  
*sul pont. (dét.)*



# Anexo 6

## Tres tientos para violonchelo solo. Homenaje a J. S. Bach (2017). Andrés Posada (n. 1954).

*A Javier Arias, mi colega y amigo*

### Tres tientos para violonchelo solo Homenaje a J. S. Bach (2017)

Arco, digitación y revisión:  
Javier Arias

Andrés Posada  
(n. 1954)

#### I. Tiento de la noche de luna llena

*Muy expresivo y flexible.  
Entre agitado y calmado*

*Lejanísimo  
y calmadísimo*

Agitado ♩ = 76

Meno mosso ♩ = 66

6

Agitado Tempo I ♩ = 76

11

rit. .... Agitado ♩ = 76

17

rit. .... Meno mosso ♩ = 66

A tempo ♩ = 76

23

Expresivo, lejano y fantasmal \*

Expresivo, lejano y fantasmal \*  
Meno mosso

29

Agitado ♩ = 76

Tempo I ♩ = [76]

\*) Fragmentos modificados rítmicamente, tomados de la Sarabanda de la Suite No. 2 para violonchelo solo, de J. S. Bach.

36 *fff* *pp* *mp* *f* pizz. [m.i.]

42 *ff* *mf* *ff* [sub] *mp* *f* [sub.] *mp* *pp* *Meno mosso* \*

46 *rit.* *p* *Molto meno mosso* *mp* *p* *pp* *arco molto rit.*

51 *(molto rit.)* *[gliss.]* *p* *f* *ppp* *Lentísimo y fantasmal* 3:40

## II. Tiento del espejo de agua

*Medido pero expresivo* *♩ = 60* *accel. paulatinamente y acumulando energía hasta el cambio de tempo*

1 *mf* *mp* *p* *pp* *mp* *p* *mf* *mp*

9 *f* *mf* *p* *ff* *f* *ff* *mf*

16 *L.V.* *fff* *f* *ff* *[gliss.]* *L.V.* *pp* *\*\**

22 *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *f*

\*) Fragmento modificado rítmicamente, tomado de la Sarabanda de la Suite No. 2 para violonchelo solo, de J. S. Bach.

\*\*\*) Deslizar dos dedos hacia afuera y terminar con un pizz. de la m. i.

30 arco 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 pizz. pizz. ord. L.V. L.V.

*deslizando*  
*p* *ff* *mf* *p* *ff* *mp*

40 **Meno mosso** ♩ = 76 *[gliss.]* arco **Tempo II** ♩ = 92 III II

*ff* *f* *ff* *mp*

45 4 4 pizz. [m.i.] arco 3 3 pizz. arco *deslizando*

*ff* *seco y fuerte* *pp* *f* *pp* *ff* *p*

52 pizz. arco pizz. arco 3 3 n mf

*f* *pp* *f* *n* *mf*

59 **Molto meno mosso** ♩ = 60 arco *muy expresivo y flexible*

*pp* *p* arpegiando lentamente *pp* *mp*

*fantasmal, como viola da gamba \**

66 III *sul tasto* 2 2 ord. pizz. [m.i.]

*pp* *mp* *p* *mf* *f*

*fantasmal, como viola da gamba \**

71 arco *sul tasto* 3 4 1 2 3 2 2 2 2 2 2 *[gliss.]* ord. pizz. arco

*pp* *mp* *mf* *f* *mp*

78 *[sul tasto]* 1 2 1 2 0 ord. pizz. arco *[gliss.]*

*p* *mf* *f* *p*

\*) Fragmentos modificados rítmicamente, tomados de la Sarabanda de la Suite No. 5 para violonchelo solo, de J. S. Bach.

\*\*) Deslizar dos dedos hacia afuera y terminar con un pizz. de la m. i.





9 arco sul pont. *f* *ff* pizz. arco sul tasto *pp* sul G y sul D, alternando 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1

14 *mf* *ff* pizz.

18 *fff* *ff* *pp* arco sul tasto

22 *f* pizz. *ff* *fff* pizz. *ff* arco sul pont. *seco*

27 arco sul tasto *p dolce* de sul tasto a ord. *f* ord.

32 arco sul pont. *p* ord. pizz. *f* *ff* arco *p*

37 *f* *p* *mf* *ff* pizz. arco *p*

42 *f* *p* *f* *p* pizz. *f*

47 arco sul pont. *ff* *f* *p* *f* *p*

52 *f* *mp* *f* pizz. arco *fff* *ff*

\*) Fragmento tomado de la Courante de la Suite No. 1 para violonchelo solo, de J. S. Bach.

58 *fff* *ff* *fff* *seco* *mf* II

62 *fff* *mf*

67 *fff* *p* *mf*

71 *mp* *ff*

75 *mf* II I

79 II I

82 *fff* *p dolce* *mf*

87 *ff* *p* *ff*

91 *mp* *ff* *mp* *ff*

95 *mp* *f* *p* *ff*

99 *mp* *f* *ff* *mp* *f*

\*) Fragmento tomado de la Courante de la Suite No. 1 para violonchelo solo, de J. S. Bach.  
 \*\*) Fragmento tomado del Preludio de la Suite No. 3 para violonchelo solo, de J. S. Bach.

104

*p* *ff* *p* *ff* *mp*

109

*f* *mp* *mf* *p*

115

*f* *mp* *ff* *f* *mf*

119

*mp* *p*

124

*pp* de sul tasto a ord. V

128

*ff* [ord.]

132

*pizz.* *arco* *p*

136

*mp* II V

140

*f* *dulcemente*

144

*ff* *fff* *pizz.* *arco*

\*) Fragmentos tomados de la Courante de la Suite No. 1 para violonchelo solo, de J. S. Bach.