



**Cátedra de Violonchelo: Entre la evolución y la inmovilidad**

Felipe Celis Gil

Trabajo de grado presentado para optar al título de pregrado en licenciatura en música con énfasis  
en Violonchelo

Asesora

Marcela Ospina Parra, Magister en interpretación de música Latinoamericana del siglo XX

Universidad de Antioquia  
Facultad de Artes  
Licenciatura en Música  
Medellín, Antioquia, Colombia  
2021

Cita	Celis [1]
<b>Referencia</b>	[1] F. Celis, “Cátedra de violonchelo: Entre la evolución y la inmovilidad”, Trabajo de grado profesional, Licenciatura en Música, Universidad de Antioquia, Medellín, Antioquia, Colombia, 2021.
Estilo IEEE (2020)	



Seleccione biblioteca, CRAI o centro de documentación UdeA (A-Z)

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

**Rector:** Jhon Jairo Arboleda Céspedes.

**Decano:** Gabriel Mario Vélez Salazar.

**Jefe departamento:** Diego León Gómez Pérez.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

## **Dedicatoria**

Este trabajo de grado quiero dedicarlo a mis familiares, amigos y compañeros de licenciatura; por acompañarme durante este proceso de formación.

## **Agradecimientos**

Agradecimiento infinito a Dios, a mis padres por darme la motivación suficiente para terminar satisfactoriamente este proceso durante toda mi carrera profesional. Igualmente, agradecer a mis amigos por alentarme y apoyarme en los momentos de dificultad o desmotivación y finalmente, agradecerle a mi asesora por su acompañamiento durante la elaboración de este trabajo de grado.

## TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	6
ABSTRACT .....	7
INTRODUCCIÓN.....	8
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	9
A. Antecedentes .....	9
JUSTIFICACIÓN.....	13
OBJETIVOS .....	14
A. Objetivo general .....	14
B. Objetivos específicos.....	14
MARCO TEÓRICO.....	15
METODOLOGÍA.....	16
RESULTADOS.....	17
Sonoridad en la obra “In times of passive voice” .....	17
Jaime Díaz.....	17
Similitudes entre secciones.....	20
El mundo de la continuidad en Hilos .....	25
Natalia Valencia .....	25
REFLEXIONES INTERPRETATIVAS.....	31
In times of passive voice .....	31
Hilos - Natalia Valencia .....	32
CONCLUSIONES .....	33
REFERENCIAS .....	34
ANEXOS.....	35

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1. Células generadoras. ....	21
Fig. 2. Figura Rítmica. ....	22
Fig. 3. Esquema Analítico 1. ....	23
Fig. 4. Esquema Analítico 2. ....	29

---

## RESUMEN

La música compuesta para violonchelo en Colombia no es tan numerosa o tal vez es poco explorada con respecto a aquella escrita para piano u otros instrumentos. Por ello el objetivo de este trabajo de grado es desarrollar una reflexión en torno al papel de la música latinoamericana en la cátedra de violonchelo de la Universidad de Antioquia, a partir de dos obras, “Hilos” de Natalia Valencia e “In times of passive voice” de James Díaz. La metodología consistió en primer lugar de la búsqueda de catálogos de música para violonchelo de compositores colombianos y latinoamericanos; en segunda instancia, se realizó una recopilación de la información acerca de estas obras por medio de entrevistas y en tercera instancia, se analizaron las bases para una interpretación crítica desde la visión de un violonchelista. Como resultado principal se obtuvo que los modelos educativos colombianos, en su mayoría, están creados con base a modelos norteamericanos o europeos. Finalmente, como conclusión se tiene que la música posee una característica estética especial, es decir, que está dotada de vida al momento de ser interpretada y pierde su valor cuando se queda solo en el papel. Así mismo, se logró identificar que existen obras con gran aporte a la técnica y a visibilizar el espectro de obras colombianas y latinoamericanas.

***Palabras clave:*** Violonchelo, composición, música colombiana, interpretación.

---

## ABSTRACT

The music composed for cello in Colombia is not as numerous or perhaps little explored with respect to that written for piano or other instruments. For this reason, the objective of this undergraduate work is to develop a reflection on the role of Latin American music in the cello chair of the University of Antioquia, based on two works, "Hilos" by Natalia Valencia and "In times of passive voice" by James Díaz. The methodology consisted firstly of the search for music catalogues for cello by Colombian and Latin American composers; secondly, a compilation of information about these works was carried out through interviews and, thirdly, the bases for a critical interpretation from the vision of a cellist were analyzed. As a main result, it was obtained that the Colombian educational models, in their majority, are created based on American or European models. Finally, as a conclusion we have that music has a special aesthetic characteristic, that is, it is endowed with life at the time of being performed and loses its value when it is left alone on paper. Likewise, it was possible to identify that there are works with great contribution to the technique and to make visible the spectra of Colombian and Latin American works.

*Keywords:* Cello, composition, Colombian music, research.

---

## INTRODUCCIÓN

Cabe decir que este trabajo no está hecho, ni tiene la intención de realizarse con el rigor de un musicólogo o un historiador. Según mi criterio y mi experiencia como estudiante, me siento con el deber de cuestionar la ausencia de música de compositores colombianos y latinoamericanos estudiados e interpretados en la cátedra de chelo. Además, busco demostrar como las obras que se tomaron como punto de partida en este trabajo, inciden positivamente en el proceso de aprendizaje del instrumento y cómo su aporte es verdaderamente efectivo.

La música compuesta para violonchelo en Colombia no es tan numerosa o tal vez es poco explorada con respecto a aquella escrita para piano u otros instrumentos. Sin embargo, por esta misma razón considero que es necesario valorarla e impulsarla. En contraposición, hay quienes dicen que la música hecha por compositores colombianos para violonchelo en el siglo XX no es música genuinamente colombiana. El objetivo nunca es delimitar lo que se considera música colombiana y lo que no, puesto que ese es un debate que considero extenso y bastante difuso, además, no tengo interés en tomar alguna posición al respecto. más bien, se trata de ampliar un poco las opciones musicales en los tan diferentes procesos de aprendizaje y significar la música de compositores colombianos contemporáneos para violonchelo como música aplicable a los propósitos del currículo de la Universidad de Antioquia, esto en dos obras elegidas: “In times of passive voice” de James Díaz, e “hilos” de Natalia Valencia.

Sin embargo, sé que el proceso aquí descrito implica tomar una posición. Pero esa posición nace únicamente de la necesidad de dejar de sentirme culturalmente subdesarrollado. Sé que es ese mismo sentimiento el que ha llevado a muchos teóricos, profesores y pedagogos a estudiar y divulgar las características de una cultura que se centra en su evolución consciente.

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Cómo pueden aportar las obras *“In times of passive voice”* de James Díaz, e *“Hilos”* de Natalia Valencia a la cátedra de violonchelo de la Universidad de Antioquia? En el proceso de búsqueda se encontraron una serie de dificultades, como lo son las pocas partituras editadas, el poco interés y divulgación de las obras, la ausencia de redes profesionales y académicas, el poco registro sonoro y la poca catalogación de la música por niveles. Además, no existe ningún estudio sobre estas obras de compositores contemporáneos colombianos, por lo que toda la información obtenida acerca de su creación ha sido basada en fuentes primarias como las entrevistas a los compositores y conversaciones personales sobre sus obras.

En el paso por la cátedra de violonchelo de la Universidad, no se recibe formación acerca de este tipo de música, por lo que se hace más incidente el deseo de difundirlas. Igualmente, la falta de interés de las editoriales en divulgar estas músicas es lo que me llevó a encontrarme también con una gran cantidad de partituras sin editar.

La importancia de este trabajo radica en trazar nuevas líneas de investigación sobre las obras para Violonchelo de compositores colombianos y Latinoamericanos, y de esta manera sirva como punto de partida para la divulgación activa de estas músicas.

El violonchelo es un instrumento que proviene de una larga tradición europea. Sin embargo, los violonchelistas colombianos desde su contexto cultural específico, así como los compositores, musicólogos, pedagogos, etc., atraviesan una búsqueda de reconocimiento que enmarca la necesidad de intentar descubrir las realidades históricas y producciones culturales que los compositores colombianos quieren plasmar en su obra. De esta manera, y sin negar su tradición europea, el violonchelo se ha sabido significar dentro de nuestra cultura como un instrumento trascendente en el contexto artístico e interpretativo colombiano y latinoamericano.

### *A. Antecedentes*

La primera y única opción de estudio de composición en Colombia en la década de los ochentas fue la Universidad Nacional de Colombia. Terminando la penúltima década del siglo, la oferta comenzó a crecer con la aparición de los departamentos de música de la Universidad de los Andes y la Pontificia Universidad Javeriana. En Medellín específicamente, La universidad

---

EAFIT creó su cátedra de composición en el año 1997, junto a su departamento de música. La universidad de Antioquia oficializó su programa de música en 1988 y su programa de composición en la primera mitad de la década del 2000.

Vemos entonces, cómo la cátedra de composición es joven con respecto a otros países en América Latina como los son Venezuela, Argentina, México, Brasil, entre otros, cuya trayectoria se remonta, en muchos casos, a finales del siglo XIX. Esto nos permite deducir la razón por la cual las obras de nuestros compositores del siglo XX y XXI no giran en torno a una tradición tan fuerte.

El libro “Conversaciones sobre Música, cultura e identidad” del profesor uruguayo Coriún Aharonián, busca hacernos ver la manera inconsciente con la que se produce nuestra relación con la cultura. En este texto, el autor reflexiona en torno a la manera en la que somos educados para depender del primer mundo, además, como disfrutamos esa dependencia y de ahí la importancia de una nueva búsqueda cultural a partir de lo nuestro, del tercer mundo [1].

El ensayo “Tres expresiones sobre la creación musical Latinoamericana en la primera mitad del siglo XX” del maestro Argentino Dante G. Grella. H. está orientado a captar las características que se presentan como inherentes en profundidad a la creación artística en Latinoamérica [2].

La investigación “Música Académica contemporánea en Colombia Desde el final de los ochenta” del maestro Rodolfo Acosta, Analiza el desarrollo de la música académica contemporánea colombiana desde 1980 hasta principios de la década de los 2000. Esto, partiendo del estudio de algunos cambios en la educación musical, se abordan tres generaciones de compositores, entremezclando temas como políticas del Estado, el papel de intérpretes, gestores, investigadores y críticos, la aparición o crecimiento de festivales, ciclos y espacios de concierto y el desarrollo de los medios de comunicación, todo ello en relación con el tema de estudio [3].

El texto “Análisis de territorios desolados del compositor Rodolfo Acosta” de Camilo Vásquez trabaja sobre la aproximación analítica a la obra territorios desolados, obra dedicada a la agrupación Atemporánea, agrupación musical colombiana dedicada a interpretar obras del repertorio contemporáneo y latinoamericano [4].

El texto “La educación musical superior en Colombia: la interculturalidad como propuesta de renovación” por Jovanna Holguín Tovar, propone la interculturalidad como base para un modelo de educación musical superior adaptado a la realidad Latinoamericana [5].

El Texto “La música como discurso sonoro” del Maestro Nikolaus Harnoncourt, abarca varios aspectos fundamentales de la música y de la interpretación como: La música en nuestra vida, la interpretación de la música histórica, comprensión de la música y formación musical, problemas de notación, la articulación, entre otros aspectos [6].

El texto “Interpretación, del texto al sonido” del maestro Gerhard Mantel, el autor propone a partir de diferentes conceptos musicales y filológicos, distintas posibilidades para el acercamiento al texto y la interpretación [7].

El texto “Elaboraciones musicales” del maestro Edward W. Said, abarca la interpretación como vocación extrema. Sobre los elementos transgresivos de la música [8].

El texto “Música y lenguaje en la estética contemporánea” Del maestro Enrico Fubini, abarca entre muchos temas, la reflexión en torno a la pregunta ¿Es el intérprete también compositor? [9].

El trabajo “Música latinoamericana para violonchelo, catálogo de obras” del maestro Mexicano Germán Marcano consta de, más allá de un catálogo, una investigación que incluye más de mil obras para violonchelo de compositores latinoamericanos [10].

La monografía de maestría “Primera y segunda suite para cello solo de César Zambrano” de la cellista Karen Lizeth Londoño Múnera se presenta con el objetivo de servir como lectura previa que complemente la interpretación de las suites 1 y 2 para chelo solo del compositor tolimense César Augusto Zambrano (1949 -), sugiriendo: un análisis musical de la obra, un contexto breve que la sitúa dentro de la producción de música académica de Colombia desde el siglo XIX, y unas sugerencias interpretativas para su ejecución [11].

Existe un trabajo en construcción del maestro Javier Arias, para optar el título de doctorado, que consta de una clasificación y recopilación de obras de compositores colombianos, solista, a dúo, con piano, y múltiples violonchelos.

La monografía de maestría “Edición crítica y sugerencias interpretativas: diálogos arquitectónicos del compositor Primera y segunda suite para cello solo de César Zambrano Zambrano Rodríguez” del Maestro Carlos Zapata consta de un artículo cuyo objetivo principal es proponer una edición crítica, desde la visión de un violonchelista, como base para la interpretación de la obra “Diálogos arquitectónicos con el bunde de Alberto Castilla para Violonchelo solo”, del compositor Cesar Augusto Zambrano. De esta manera, el trabajo aborda su contexto, un análisis formal, armónico y problemas técnicos del instrumento [12].

La monografía de maestría “Cuatro obras para violonchelo de compositores colombianos inspiradas en aires de la región andina” maestro Jimmy Arcos sustenta y guarda la memoria del proceso de investigación y de creación artística proveniente de la Maestría en Artes ofrecida por la Universidad de Antioquia en los años 2013 y 2014. En él se documenta un nuevo y alternativo repertorio para violonchelo, compuesto sobre ritmos tradicionales de la zona andina colombiana, pretendiendo por medio de la interpretación, adentrarse en aspectos teóricos y técnicos que posibiliten al intérprete una profunda apropiación conceptual y práctica a la hora de abordar una obra con estas características [13].

## JUSTIFICACIÓN

En el proceso de una formación musical “seria” o “académica” se nos ha hecho entender (o por lo menos a mí) que la “música es algo etéreo que escapa a todas las cosas de la vida”. Cuando se decide cuestionar un poco el anterior comentario nos damos cuenta rápidamente que la música tiene que ver con muchos aspectos del acontecer humano, es más, actúa en y sobre ese acontecer humano. Este es uno de los puntos de partida para cuestionar nuestro hacer; desde que la música actúe sobre los demás, los que hacemos música tenemos, siendo así, bastante responsabilidad sobre el otro.

En este orden de ideas, los creadores e intérpretes tenemos la obligación moral de reflejar la sociedad que integramos de manera auténtica. Es por esta razón que quienes nos decimos interesados en el acontecer de nuestra sociedad, en este caso comunidad universitaria, cultivemos nuestra capacidad autocrítica en tanto creadores, y las herramientas que nos permitan identificar los factores de diversidad y calidad en tanto consumidores.

Cabría preguntarnos si el nombre y currículo en algunas de las asignaturas de la Universidad de Antioquia obedecen a una sujeción ideológica impresa en nuestra manera de ver la cultura y la formación académica, y por eso han cambiado de nombre (Historia de la música, por ejemplo, se convierte en “Músicas y contextos”). Sin ánimo de tomar partido en este debate, pero si como estudiante interesado en hacer música viva, pienso que es necesario ampliar el espectro de música que se estudia en mi cátedra, abordarla técnicamente, interiorizarla y vivirla.

Este trabajo nace de la necesidad de vincular y ahondar en el ámbito académico las obras musicales colombianas y latinoamericanas para violonchelo, su estética y su aplicabilidad al proceso técnico establecido en el currículo de la cátedra de la Universidad de Antioquia. Esto, por medio del acercamiento analítico a dos obras de compositores colombianos, de Natalia Valencia, “Hilos” e “In times of passive voice” de James Díaz. Decido acercarme a estas dos obras en particular por la admiración que tengo hacia la trayectoria investigativa y artística de ambos compositores.

## OBJETIVOS

### *A. Objetivo general*

Desarrollar una reflexión en torno al papel de la música colombiana y latinoamericana en la cátedra de violonchelo de la universidad de Antioquia, a partir de dos obras, “Hilos” de Natalia Valencia, “In times of passive voice” de James Díaz.

### *B. Objetivos específicos*

- Efectuar un análisis técnico-interpretativo de las obras.
- Indagar si es posible insertarlas en el proceso de aprendizaje de la cátedra de chelo en el pregrado.
- Contribuir a futuras investigaciones y a la divulgación de las obras.

---

## MARCO TEÓRICO

El libro *Conversaciones sobre música, cultura e identidad* del profesor armenio nacionalizado en Uruguay Coriún Aharonián, busca hacernos ver la manera inconsciente con la que se produce nuestra relación con la cultura. Coriún Aharonián (Montevideo, 4 de agosto de 1940-ib., 8 de octubre de 2017) fue un compositor y musicólogo uruguayo. Fue autor de obras de cámara orquestales y piezas de música electroacústica que se han estrenado en numerosos países; también de artículos, ensayos y libros. Enseñó composición en su país y en el extranjero.

El libro conduce a analizar más a profundidad nuestra relación con la cultura y de qué manera los artistas tenemos una profunda incidencia en la creación de una nueva sociedad, ya que no puede existir una nueva sociedad sin una nueva cultura [1]. Este texto me ha permitido realizar reflexiones sobre nuestra identidad y la inserción de la música de compositores colombianos y latinoamericanos a la cátedra de violonchelo, en busca de una construcción identitaria, motivo principal de este trabajo.

La apreciación surgida del ensayo “*Tres expresiones sobre la creación musical Latinoamericana en la primera mitad del siglo XX*” de Dante (2000-2001) está orientada a captar las características que se presentan como inherentes en profundidad a la creación artística en Latinoamérica [2].

Además, Dante menciona que el análisis a técnico-interpretativo fue tomado del modelo del maestro Dante con aportes propios. Este, corresponde a una visión de la obra que estudia diversos aspectos de las obras en cuestión, con miras a lograr una cierta comprensión sobre el manejo interpretativo de las mismas, tendiendo a brindar aportes al discurso sonoro de la obra.

Comprende:

- Altura
- Similitudes entre secciones, tendencias asociativa
- Discurso compositivo
- Esquema morfológico

---

## METODOLOGÍA

En primera instancia, se realizó una búsqueda de catálogos de música para violonchelo de compositores colombianos y latinoamericanos. Esta búsqueda delimitó las dos obras propuestas debido a que estas trabajan dos estilos compositivos diferentes. En segunda instancia, tuvo lugar la recopilación de información acerca de las obras, tomada de fuentes primarias en entrevistas a los compositores y a diferentes profesores de composición y musicólogos.

Posteriormente, la contextualización por medio de diferentes textos de interpretación, relación música cultura y música colombiana para violonchelo. De esta manera, se analizaron las bases para lograr una interpretación crítica, desde la visión de un violonchelista, de las obras.

A la par del estudio técnico se realizó la aproximación analítica bajo el modelo del teórico Dante Grela a las dos obras, “Hilos” De Natalia Valencia, e “In times of passive voice” de James Díaz. Esto, con el propósito de iniciar la reflexión. El análisis técnico-interpretativo comprende rango de altura, dinámica, macroforma, aproximación subjetiva a la estructura de la obra. Así mismo, la relación entre las diferentes células y estructuras melódico-rítmicas que existen en las obras, lo que ha permitido considerar si estas obras aportan o no la cátedra de violonchelo.

---

## RESULTADOS

Los modelos educativos colombianos, en su mayoría, están creados en base a modelos norteamericanos o europeos. En ese sentido, se vuelve importante invitar a los estudiantes a entablar una relación con el entorno cultural real y quitar el miedo a abordar este tipo de músicas. La tendencia humanista de América Latina está dando lugar a un renovado proceso de formación en el que los estudiantes incorporen, lean y creen a partir de su contexto específico. Se espera que los Violonchelistas no sean la excepción a este movimiento para darle un propósito más definido a la música de nuestra región.

En medio de la gran demanda de jóvenes que hoy en día admiten abiertamente hacer de la música su profesión, deseo invitar a la reflexión en torno a la importancia de ampliar las opciones para la educación musical de los violonchelistas de la Universidad, no sólo valiéndonos de música de compositores europeos, sino también colombianos y latinoamericanos, para dar mayor relevancia a nuestra identidad cultural.

### *Sonoridad en la obra “In times of passive voice”*

*James Díaz*

Compositor/creador de sonido colombiano, actualmente establecido en New York y Philadelphia, compone música que se esfuerza en crear texturas de sonido únicas, masas de sonido y ambientes. Su música se extiende más allá de la música de conciertos, incluso proyectos interdisciplinarios que exploran el potencial de la electroacústica y configuración de medios mixtos.

Influenciado profundamente por la psicodelia, y bandas de rock psicodélicas. Su música también se basa en elementos del canon clásico, la arquitectura, los paisajes latinoamericanos y la fotografía.

Como compositor en residencia para la Filarmónica de Medellín en 2019, James estrenó recientemente “RETRO”, un concierto para orquesta y electrónica. James ganó el Premio Nacional de Música en Composición 2015 del Ministerio de Cultura de Colombia por “Saturn Lights”, su concierto para trío de percusión y orquesta. El mismo año, su pieza fue grabada por el director de orquesta Mateo Sepúlveda, y REC Symphony, con James como productor.

James actualmente está cursando un doctorado en composición en la Universidad de Pennsylvania como becario Benjamín Franklin, donde estudia con Anna Weesner. Como becario del Banco de la República de Colombia de 2016, James obtuvo un M.M. en Composición de la Manhattan School of Music, donde estudió con Reiko Fueeting y recibió el Premio Nicolas Flagello y el Premio Saul Braverman por sus logros sobresalientes en Composición y Teoría de la Música. James Díaz estudió composición con Moisés Bertrán, Harold Vázquez y Gustavo Parra en el Conservatorio Nacional de Música, recibió su título pregrado en Composición, en 2015.

Frente a la pieza, James Díaz menciona:

Esta pieza fue escrita para el primer concierto del colectivo de compositores colombianos en Estados Unidos. Se tocó por primera vez en la ciudad de Austin, TX, Bajo una dinámica de concierto de obras para instrumento solo y electrónica.

En la obra, el instrumentista tiene ciertas libertades, esas libertades determinan cómo el material sonoro es percibido. Esta obra también rescata muchos sonidos que generalmente son asociados como “solo ruido” pero que en el contexto y la forma en la que se presentan tienen una lógica e importancia significativa en la pieza. Muchos sonidos que generalmente son asociados como “solo ruido” pero que en el contexto y la forma en la que se presentan tienen una lógica e importancia significativa en la pieza.

Esta es la razón por la cual la obra tiene amplificación, para compensar la pérdida de resonancia y sonoridad, pero ganar el color de la sordina (Entrevista).

La obra invita al intérprete a ser un compositor más de su obra, brindándole amplias libertades en su ejecución. Estas libertades están dadas debido a que en muchas ocasiones el intérprete decide cuándo y dónde insertar los sonidos. Genera en el oyente un sonido “Vidrioso” dado por la constante utilización de armónicos indefinidos, que desde la apreciación subjetiva “chuzan”. Cabe mencionar, además, que estos armónicos indefinidos están presentes durante toda la obra, pero son tratados de diferentes formas, así:

Arpegiados

Intercalados con doble cuerda

En trino de cuerda

Máxima altura posible

### Combinado con arco “molto sul ponticello”

Lo anterior le da un color y una identidad propia a la obra. Así mismo, se destaca de la obra su rompimiento con los paradigmas estéticos de lo “bello”. Sus cambios repentinos de dinámica, alturas y timbres desprenden una sensación de incertidumbre y de volatilidad.

- Se presenta en primera instancia la ausencia de métrica y de compás. Sin embargo, brinda la medida a 60 BPM (bits por minuto) a 60 metrónomo en su inicio, moviéndose en el rango durante la obra más alto de 120 metrónomo, donde encontramos la cúspide sonora, para retornar poco a poco a un lento. Todo lo anterior para darle redondez a la obra.

- La obra presenta scordatura con sordina y amplificación. esta última con el objetivo de compensar un poco la sonoridad de la sordina y dar una sensación mucho más etérea y su reverberación nos envuelve en un espacio sonoro de gran amplitud. La scordatura baja al cello medio tono en sus dos cuerdas bajas, dejando las otras dos en su posición normal.

Quedando entonces intervalos de quinta justa, separados por una sexta menor (B, F#, D, A). Sensación cambiante de paradigma, que produce aleatoriedad.

- Es importante señalar las quintas sobre las que está construida la pieza. Toda la obra se inspira con estas notas: Do, Sol, Re, la, Mi, Si, Fa#

- El rango dinámico va desde un MI agudo en cuerda La (ya sea real o armónico) como nota más alta, y el DO como nota más grave.

- La obra cuenta con 26 sistemas, dos en cada página, cada uno con sus propias características sonoras e interpretativas, pero que se imbrican con las células rítmicas y melódicas, es decir toda la obra está construida sobre los mismos parámetros rítmicos, y juega con las quintas a manera de rompecabezas.

- 10 “boxes” de música que pueden ser insertadas a la música dentro del sistema cuándo y dónde uno quiera, pero el número de veces indicada por el compositor, situación que involucra al intérprete en la construcción de la obra. ¿Es el intérprete el continuador de la obra? Sí, se trata de involucrar el poder interpretativo y creador en este tipo de composiciones.

- Los “choose the order” (escoger orden), como su nombre lo indica, son grupos que deben tocarse las veces que el score lo indique, en el orden que cada intérprete escoja. Sin embargo, no se puede tocar dos veces el mismo compás. Debe ser siempre intercalado, lo que le da variedad a la obra y nos indica que nunca será interpretada igual. Esto nos lleva a concluir que

se puede inscribir en una obra abierta, es decir, donde el intérprete puede interferir en la construcción de esta en algunos momentos.

- Existe una preponderancia en los siguientes intervallos derivados de la escogencia del compositor para trabajar por quintas:

5tas justas

8va

9na

Arpeggios conformados en su mayoría por estos intervallos, y sus inversiones

*Similitudes entre secciones.*

Existen similitudes en células generadoras de la obra:



página 5, segundo sistema



página 11, segundo sistema

Transportado a la quinta para dar el final de la obra



Tenemos como siguiente célula:



Segundo sistema



Tercer sistema

Esta célula aparece en diversos momentos de la obra.



Página 3, segundo sistema



Página 4, primer sistema



Página 10, segundo sistema

La siguiente es tratada en armónicos.



Página 2, segundo sistema



Página 5, sistema 2



Página 5, sistema 2

Fig. 1. Células generadoras.

Nota: Fuente James Díaz, 2004.

La siguiente célula rítmica, denota una gran repetición de la figura de las semicorcheas, presentes en casi toda la obra, incluso en los numerales anteriores.

Otro factor repetitivo es el trino de dobles cuerdas al aire y armónicos, lo que nos recuerda los arpeggios

Página 3, segundo sistema

Página 8, primer sistema

Página 12, primer sistema

Fig. 2. Figura Rítmica.

Nota: Fuente James Díaz, (2004).

Vemos dentro de todo el estudio analítico anterior, como esta obra está basada en quintas que juegan entre ellas. Todo lo que en su interior ocurre tiene que ver con el modelo de arpeggios propuestos por el compositor desde el inicio de la obra. Estos arpeggios se descomponen en trinos, en trinos de arco, trinos en dobles cuerdas, núcleo generador de la obra.

A nivel técnico la obra puede ser un buen estudio de armónicos, además de servir como acercamiento a las técnicas extendidas del instrumento y a la sonoridad del violonchelo amplificado. En este sentido, nos aproximamos a los nuevos estilos compositivos del siglo XX y XXI. Se propone, entonces, el estudio de esta obra a estudiantes de la segunda mitad de la carrera universitaria.

1) Armónicos y arco vertical, con box para insertar 5 veces, libremente

2) Más armónicos, primera célula repetitiva: (A)

3) (A) intercalado con tres boxes para insertar 7 veces  
Libremente.

4) Armónicos trinados, en notas repetitivas y segundo tema repetivo

5) Dobles cuerdas, cuerdas arpegiados, armónicos trinados

6) (A) y Nueva célula trino de dobles cuerdas al aire y en armónicos(C)

7) Célula (A) y box trino de armónicos

8) Trino de armónicos (Utilización constante de armónicos)

9) Dobles cuerdas ligadas, box para tocar tres veces

10) Armónicos (B), trino en armónicos, arco arrojado

11) Armónicos, boxes para insertar 6 veces

12) Armónicos intercalados y trinados

13) Quintas ligadas, box para insertar dos veces

14) Semicorcheas cuerda al aire y armónico, tema (C)

15) (C)

16) choose the order (Arco circular, armónicos ligados)

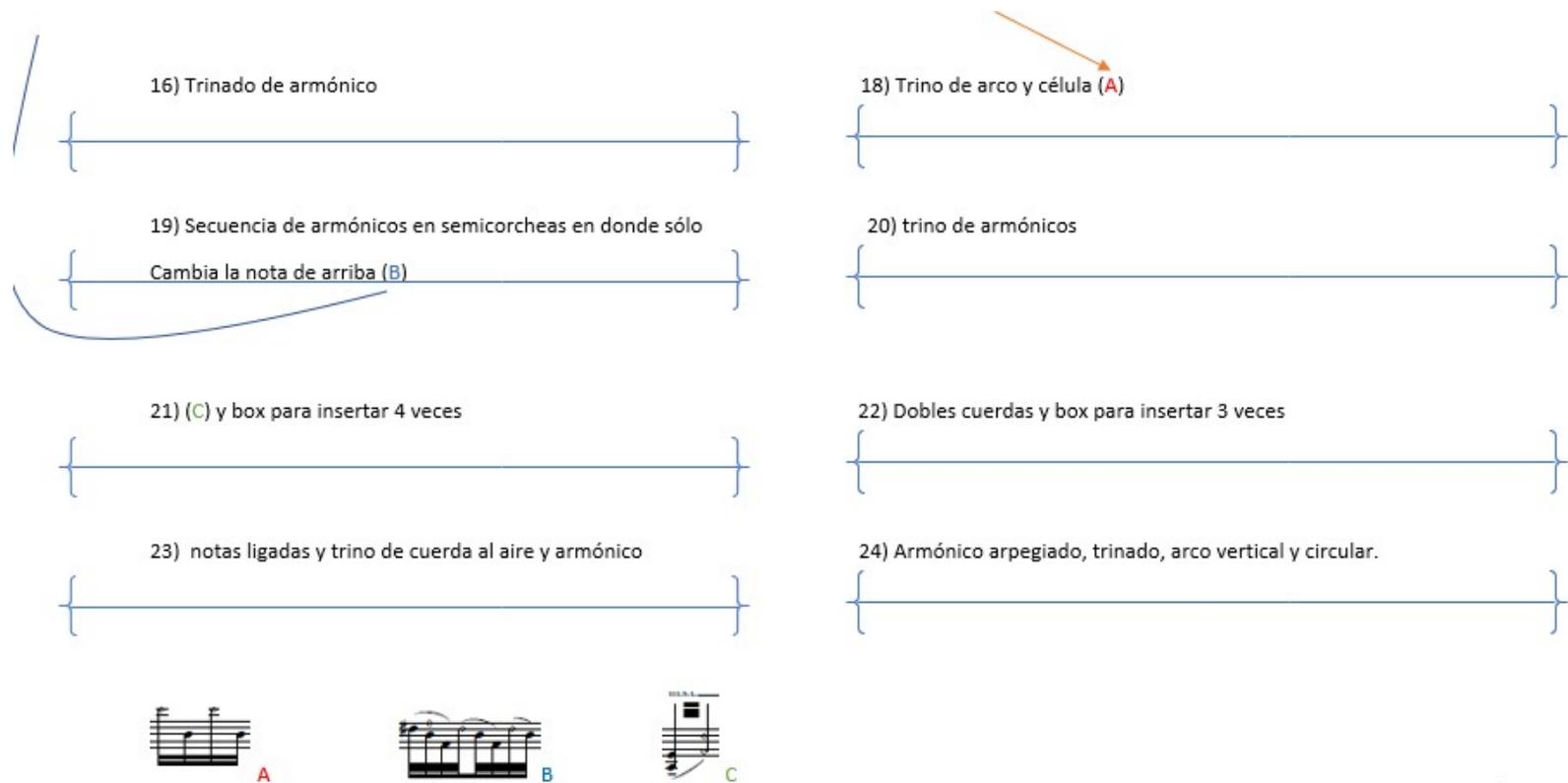


Fig. 3. Esquema Analítico 1.

Nota: Fuente James Díaz, 2004.

*El mundo de la continuidad en Hilos**Natalia Valencia*

Inicia sus estudios musicales a temprana edad en los semilleros de la Universidad de Antioquia y el Instituto Musical Diego Echavarría de Medellín. En 1987 se traslada a vivir a La Habana, donde continúa estudiando en el Conservatorio Guillermo Tomás y luego en la Escuela Nacional de Arte, donde obtiene en 1995 el título de clarinetista, profesora de clarinete y música de cámara. En este mismo año viaja a São Paulo, y estudia en la Escuela de Artes de São Caetano do Sul e inicia sus estudios de composición en Faculdades Metropolitanas Unidas. Regresa a Medellín en 1998, y allí, bajo la tutoría del maestro Andrés Posada, continúa sus estudios de composición en la Universidad EAFIT. Realiza su semestre de práctica en el Extension Division de The Mannes College of Music de Nueva York durante el primer semestre de 2002. Se gradúa como Músico Compositor en ese mismo año, siendo alumna del profesor Moisés Bertrán. En 2004 recibe clases en Nueva York con el profesor Samuel Zyman.

Ha realizado trabajos composicionales para video, danza, teatro, teatro infantil y de índole pedagógica. Su obra Réquiem ha sido interpretada por la Orquesta Sinfónica EAFIT y la Orquesta Filarmónica de Medellín.

Conversación sostenida con la maestra Natalia Valencia, acerca de su obra  
“Hilos” para Violonchelo y Piano

En 2008 la Embajada de España en Colombia comisionó su obra Hilos, para cello y piano, que fue estrenada en Medellín y posteriormente en Bogotá por el cellista español Aldo Mata y la pianista china Qi Chen.

Esta Pieza es el producto de un proceso investigativo artístico, partiendo de elementos propios de la academia y resultado de la interacción con el Maestro Samuel Zyman. La Metodología empleada consistió en partir de unos apuntes, los cuales fueron contrastados con las opiniones del Maestro Zyman. A partir de ese momento y durante seis meses, el procedimiento se basó en una reestructuración continua donde tanto la forma y el contenido se fueron complementando hasta desembocar en el producto final.

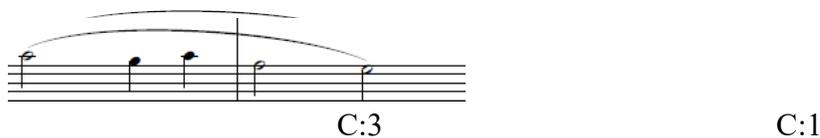
Éste consta de una pieza que contiene una célula melódica sencilla presentada inicialmente por el piano, la cual propone un diálogo permanente entre los dos instrumentos. Dicha célula va viajando de un instrumento al otro, desarrollando pequeñas variaciones melódico- rítmicas que le confieren unidad a la obra.

La pertinencia del proceso compositivo de esta pieza y el aporte académico que se desprende de este producto investigativo se denota en ejemplificar de una manera práctica que se puede enseñar a los estudiantes, además de cómo una investigación en un contexto determinado y a través de una experiencia interactiva investigativa con un maestro cualificado desde la disciplina musical, puede resultar en un acto creativo de gran valor.

El título “Hilos”, en un sentido mucho más amplio, hace referencia a las conexiones, a los encuentros. La obra ofrece en un principio un carácter intimista, casi reflexivo que nos traslada progresivamente por el tejido hasta lo intenso y enérgico, para posteriormente volver a su inicio, dándole un sentido circular a la obra. En este sentido, cuando hablo del tejido hablo de la obra misma, siendo así cada célula el “hilo” conductor que lo teje.

Escrita en 4/4, con un tempo intimista 96 metrónomo. Este carácter está brindado por la utilización constante de dinámicas piano y *mezzopiano*, y llegando a *forte* solo una vez. El tejido está construido en una única unidad formal.

La obra está construida a partir de este tema, acompañado por el pedal constante en el piano durante toda la obra que se imbrica uno a otro durante el transcurso de ella.

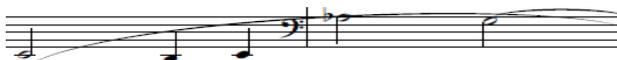


Dicha célula melódica aparece de forma simétrica 7 veces en cada uno de los instrumentos. Viajando de uno a otro, con pequeñas variaciones rítmicas y melódicas.

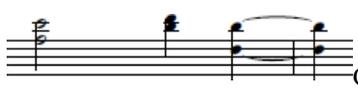
Célula melódica para Piano:



## Intervalo de sexta mayor descendente:

6).  C: 217).  C: 158

## Célula melódica para Cello:

1).  C: 192).  C: 213).  C: 294).  C: 315).  C: 746).  C: 1627).  C: 168

En contraposición, tenemos también muy presente la célula melódica de manera cancrisante, con pequeñas variaciones.

 C: 41

Entre los intervallos más recurrentes en la obra tenemos la quinta aumentada que se presenta entre LAb y MI, lo que nos brinda apertura, sensación de amplitud interválica.

C: 20                  C: 24                  C: 28



Contrastan en grandes ligaduras y pasajes rítmicos bien articulados. Así mismo, el uso de acentos solamente aparece en el piano una vez entre los compases 91 y 94, además están desplazados.

El tejido magistralmente expuesto en la obra en sus partes intermedias tiene los recursos compositivos de ampliación y acumulación rítmica, esto con el objetivo de brindar matices diferentes a la pieza y llegar al punto cúspide de la dinámica en la gran frase que construye los hilos.

Los retos técnicos en los cambios de posición, las posiciones de pulgar, el aporte a la calidez del sonido y el fraseo son la razón por la que se considera que esta obra podría trabajarse en la primera mitad del pregrado.

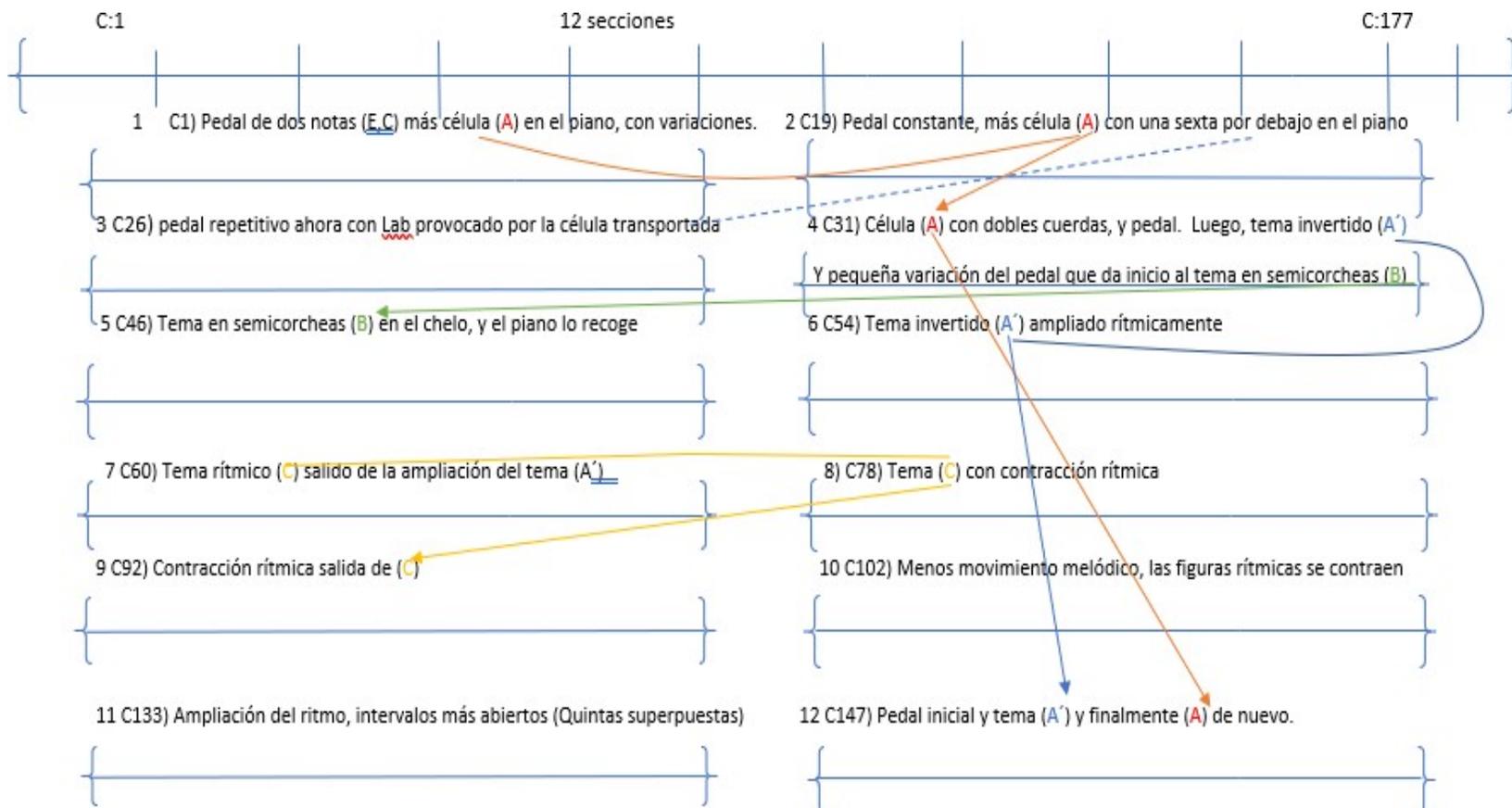


Fig.4. Esquema Analítico 2.

Nota: Fuente Natalia Valencia 2008.

**Indicadores de células rítmicas y melódicas (Horizontal)**



Pedal



Célula (A)



Célula (A')



Que sale de esta primera variación del Pedal



Célula (C)



que sale de la primera variación invertida

## REFLEXIONES INTERPRETATIVAS

*In times of passive voice*

En la pieza “*In times of passive voice*” debemos ahondar sobre las bases para la construcción de una estética musical que busque sonoridades diferentes. Considero que la combinación de la scordatura, la sordina y la amplificación son un buen punto de partida para la búsqueda sonora. Al tener el chelo con una onda de superficie más laxa por la scordatura se debe tener el mayor contacto del arco con la cuerda.

Comochelista, recomiendo como primer paso para abordar la obra, desprenderse de la búsqueda del sonido “bello” y adentrarse en una búsqueda sonora diferente que amplíe las posibilidades.

Dentro de las técnicas extendidas que James Díaz propone, debe abordarse la técnica de arco circular con un desprendimiento del movimiento horizontal que muchas veces hacemos inconscientemente. Para dar el sonido que el compositor pretende, debemos buscar un movimiento vertical que provenga de todo el brazo y no necesita gran apoyo del arco con las cuerdas.

Los armónicos necesitan un tratamiento claro y lo más sonoro posible. Propongo técnicamente realizarlos no muy hacia el puente, sino, más hacia el diapasón con el objetivo de que resuenen un poco más para concretar la sonoridad que el compositor propone. Propongo, además, el tratamiento de los armónicos no con el dedo encima de la cuerda, si no al lado de ella por su lado exterior, para que dé mayor sonoridad.

El tratamiento de la cuerda grave debe ser con peso y profundidad. Esto debido a que en medio de la cantidad de armónicos indefinidos y sonidos “vidriosos”, el DO al aire debe darnos una sensación de resonancia y descanso.

El MI en armónico, por ser una nota tan presente debe tener un tratamiento diferente del resto de los armónicos. En este sentido, podemos darle un poco más de presencia llevando el arco un poco más hacia el puente.

Los trinos de cuerda deben ser con la mano derecha lo más relajada posible, sin dejarse llevar por la sensación de incomodidad. Trabajando de esta manera podemos dar con la sonoridad vidriosa mucho más fácil.

El tratamiento de los arpeggios de armónicos debe ser con un molde definido en la mano izquierda. Es decir, encontrar una digitación que nos permita hacer la menor cantidad de cambios de posición posibles.

El intérprete desde que inicia su proceso para abordar la obra debe tener una actitud de autorreflexión. Esto debido a que debe saber que quiere producir en el oyente con cada libertad que el compositor nos brinda. Esta actitud que propongo debe estar presente de principio a fin.

### *Hilos - Natalia Valencia*

La ejecución de la obra “*Hilos*” es la encarnación de un proceso investigativo artístico, de una interacción de ideas. Podría decirse, entonces, que su interpretación radica en determinar y confirmar la idea de “tejido” y darle vida al sonarla. Considero que el carácter intimista y reflexivo, que prima en la obra, debe ser dado por una mano derecha en un piano, pero consistente, más hacia el diapasón. La mano derecha debe tener muy buen contacto con la cuerda, para darle claridad a la dinámica. Asimismo, el vibrato debe ir en esta misma línea, apacible.

Por el tejido, el violonchelista debe tener muy presente la propuesta inicial del piano. En otras palabras, debe tratar de replicar la intención inicial de la célula melódica que además se replica durante toda la obra.

Para el tratamiento de los cambios de posición tan bruscos que la obra presenta, propongo realizarlos despacio y con el dedo guía o “el dedo viejo”, aspecto técnico muy utilizado en el proceso de aprendizaje. Por ejemplo, cuando aparece por primera vez el tema invertido, el cambio de Ml en cuarta posición a Do en posición de pulgar, propongo el cambio con el primer dedo.

En las semicorcheas debe articularse muy bien la primera y la tercera nota para hacer énfasis en el tema del que sale, que es la primera variación del pedal. En otras palabras, hacer énfasis en la diferencia entre las notas ligadas y las sueltas.

El carácter de la obra nos lleva entonces a un quehacer musical que tiene que ver en gran medida con la comunicación entre ambos intérpretes. Además, el chelo en su tratamiento compositivo permite distinguir esta obra en nuestro contexto, haciéndola una obra bastante aportante al proceso técnico de cualquier chelista.

## CONCLUSIONES

La música posee una característica estética especial: es dotada de vida al momento de ser interpretada, no tiene valor cuando se queda en el papel, ahí es únicamente un objeto. Siendo así, surge la necesidad de un intérprete como “cocreador” natural del arte de los sonidos.

En la obra de James Diaz se aprecia en gran manera esta reflexión, ya no sólo de carácter técnico, sino también filosófico. Esto, debido a que es el intérprete quien, con todas las libertades que le brinda la obra, le da vida desde su subjetividad, y tiene participación en su creación, partiendo de los parámetros dados por el compositor.

Este proceso hace visible que efectivamente existen obras con gran aporte a la técnica y a visibilizar el espectro de obras de compositores colombianos y latinoamericanos entre los chelistas de la cátedra. Además, que a pesar de la cantidad de trabajos acerca de esta música y del cambio de paradigma en los muchos programas, cátedras y currículos de los cursos de las diferentes universidades y conservatorios de música en el país, la cátedra de violonchelo de la universidad de Antioquia no avanza en este aspecto. Se propone así, adelantar este estudio por medio de estas obras.

Nuestro proceso de aprendizaje debe abordar no solamente una serie de aspectos técnicos o rangos dinámicos pensados en un sentido lógico armónico, sino también, el darse a la tarea de tomar una postura filosófica en tanto las infinitas libertades que implica ser un “intérprete”. Es por este aspecto que estas obras son de gran importancia para el proceso de aprendizaje de cualquier violonchelista, porque trabajan el discurso que hay más allá del sonido.

Sin embargo, la poca difusión de la música contemporánea de compositores colombianos y latinoamericanos, hacen difícil el incorporar esta música a nuestros discursos. En contraposición, la cantidad de trabajos encontrados para los antecedentes, el cambio de nombre y de orientación curricular en los cursos de la universidad (músicas y contextos, entre otros) visibilizan un movimiento cultural que se concentra en pensarse y avanzar.

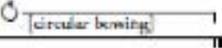
Después del análisis anterior se encuentra que estas obras son aptas para la adaptación al proceso técnico de la cátedra de violonchelo dentro de la licenciatura como dentro de la cátedra instrumento, debido a las dificultades técnicas, técnicas extendidas, diferentes sonoridades que presentan y a que nos pueden invitar al estudio de la música contemporánea.

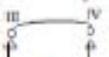
## REFERENCIAS

- [1] C. Aharonián, *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Tacuabé, 1992. <https://es.scribd.com/document/370053813/Coriun-Aharonian-Conversaciones-Sobre-Musica-Cultura-e-Identidad>
- [2] G. Dante, “Tres expresiones de la creación musical latinoamericana en la primera mitad del siglo XX,” *Música e investigación*, pp. 75 – 110, 2000, <http://bibliofba.unlp.edu.ar/meran/opac-detail.pl?id1=22414#.YLfPzEy23IU>
- [3] R. Acosta, “Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta,” s.f., [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)
- [4] J. Vásquez, “Análisis de Territorios desolados del compositor Rodolfo Acosta,” *Espacio Sonoro*, 53, 2018, <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/2018/09/25/analisis-de-territorios-desolados-del-compositor-rodolfo-acosta-por-juan-camilo-vasquez/>
- [5] P. Holguín, “La educación musical superior en Colombia: la interculturalidad como propuesta de renovación,” *Magistro*, 2 (3), pp. 55 – 63, 2008, <https://www.aacademica.org/pilar.jovanna.holguin.tovar/2>
- [6] N. Harnoncourt, *La música como discurso sonoro: hacia una nueva comprensión de la música*. Acantilado, 2006.
- [7] G. Mantel, *Interpretación: del texto al sonido*. Alianza Música, 2007
- [8] E. Said, *Elaboraciones musicales*. Debate: Ediciones Penguin, 2011.
- [9] E. Fubini, *Música y Lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza Editorial, 2004.
- [10] G. Marcano, *Música latinoamericana para violonchelo: catálogo de obras*. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2004. [https://books.google.com.co/books/about/M%C3%BAsica\\_latinoamericana\\_para\\_violonchelo.html?id=BnxaAAAAMAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.co/books/about/M%C3%BAsica_latinoamericana_para_violonchelo.html?id=BnxaAAAAMAAJ&redir_esc=y)
- [11] K. Londoño, *Primera y segunda suite para Cello solo de César Zambrano: análisis formal y contextualización dentro del panorama colombiano* [Tesis de maestría]. Medellín (Colombia): Universidad Eafit, 2012.
- [12] C. Zapata, *Edición crítica y sugerencias interpretativas: Diálogos arquitectónicos del compositor* [Tesis de maestría]. Medellín (Colombia): Universidad Eafit, 2015.
- [13] J. Arcos, *Cuatro obras para violonchelo de compositores colombianos inspiradas en aires de la región Andina: Análisis y propuesta interpretativa* [Tesis de maestría]. Medellín (Colombia): Universidad Eafit, 2015.

## ANEXOS

**GLOSARIO "In times of passive voice"**

- Apartado de técnica extendida de arco
  - En el puente
  - Vertical 
  - Arrojado 
  - Circular 

 ; trino de arco siempre en el puente, en las cuerdas indicadas en números romanos.

- **ord:** trino ordinario
- **Practice mute:** Sordina de estudio. (Puede ser de metal o de goma, pero no de concierto)

- **Bemol al revés:** Un cuarto de tono por debajo 
- **M.s.t:** Molto sul tasto
- **M.s.p:** molto sul ponticello
- **Accel throughout all the repetitions:** acelerando durante todas las repeticiones
- **Times:** veces
- **On the bridge:** en el puente
- **Extremely slow gliss:** glissando extremadamente lento
- **After the first time:** Después de la primera vez
- **Play each letter, including their number of repetitions, only once in any order:** toca cada letra, incluyendo su número de repeticiones, solo una vez en cualquier orden
- **Choose the order:** Escoge el orden

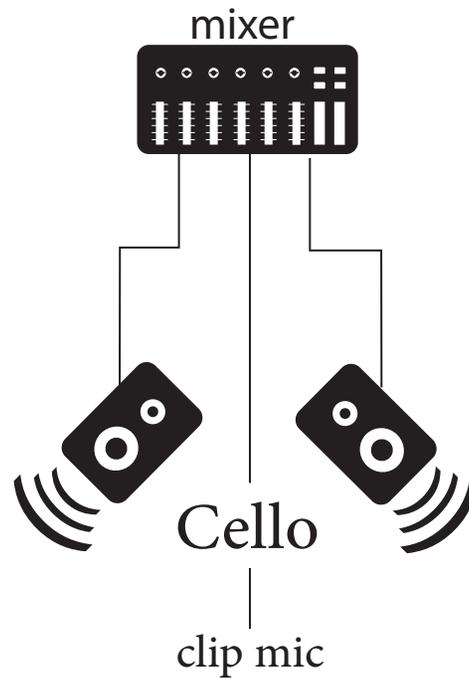
# In times of passive voice

for amplified cello

James Diaz

[2019]

to Jairo Moreno



## Audience

The speakers should be located behind the player and facing diagonally.  
The level of amplification should compensate for the reduction made by the practice mute.  
Reverberation should be added according to the acoustics of the space.  
The perfect setup of the speakers and the player should create the illusion of a sound coming from the same source/location.



score



sound

El texto completo de la partitura del compositor incluye los códigos QR, se considera importante no modificar este texto. Sin embargo, para facilitar la lectura del interesado, adjunto enlace directo al audio: <https://m.soundcloud.com/james-diaz-3/in-times-of-passive-voice-for-amplified-cello-2019-feat-james-burch>

to Jairo Moreno  
**In times of passive voice**  
 for amplified cello

James Diaz  
 [2019]

♩ = 60

20"

practice mute

senza vib. (ALWAYS)  
 on the bridge

scordatura

III IV

ord.

[vertical bowing]

[jeté]

*ppp*

*f*

*pp*

**Presto**

*ff*

*p*

*poco*

Insert 5 times

[insert the music inside the box the number of times indicated, wherever/whenever you wish]

tr

0

0

III 6

6

6

2 times

accel.

[throughout all the repetitions]

3 times

pizz.

*l.v.*

1. *ppp* sempre

2. *f* > *pp*

*f* > *pp*

*ff*

*p*

*mp*

*gliss*

20"

Insert 7 times

[7 inserts in total, you can omit any of the boxes if you wish]

♩ = 60 **rit.** [throughout all the repetitions]

*tr*

2 times ♩ = 90

3 times

1.  $p < f > p$  —————  $f$

2.  $ppp$  sempre

1.  $pp$  —————  $f$

2.  $p$   $mf$   $sfz$   $p < mp$   $p < f$

3.  $ppp$  sempre

20"

♩ = 90

*pp* *sempre*

*mf*  $\rightrightarrows$  *p*

**Presto**  
on the bridge

*p*  $\rightrightarrows$  *f*

Insert 5 times

**Presto**

*pp*  $\rightrightarrows$  *f*

20"

♩ = 60

ord.

*f*  $\rightrightarrows$  *p*  $\rightrightarrows$  *f*  $\rightrightarrows$  *ff*

m.s.t.  $\rightarrow$  m.s.p.

**accel.**

**Presto**  
on the bridge

I II

1. *p*  $\rightrightarrows$  *f*
2. *ppp*
3. *ff*
4. *ff*  $\rightrightarrows$  *p*

Insert 4 times



25"

♩ = 70

ord.

pizz. arco pizz.

*p* *f* *p*<sub>sub</sub> *f* *p* *f*<sub>sub</sub> *sfz*

Insert 3 times

*p* *f*

♩ = 60

ord.

tr pizz. arco tr ord. (extremely slow gliss) gliss. m.s.t. → m.s.p. tr

1. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *mp* *p*

2. *ppp* sempre

3. *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*<sub>sub</sub>

3 times

20"

$\text{♩} = 70$

*pp*

*gliss.*

m.s.t.

*ppp dolce*

Insert 6 times

*pp* < >

$\text{♩} = 60$

ord.

*pp*

3

*mf*

*p* — *f*

m.s.t. — m.s.p.

II

*p*

ord.

*pp*

acc.

15"

$\text{♩} = 90$

*p*  
*sub*

*mp*

**Insert 2 times**

*p* *f*

m.s.p.

20"

$\text{♩} = 70$

*f*

*p* *sfz* *mp* *f* *p* *mp*

**accel.**  
[after the first time]

20"

♩ = 60

m.s.t. → m.s.p.

m.s.t. → m.s.p.

*tr*

*ff* > *p* ————— *mp*

————— *f* ————— *pp*

**rit.**

♩ = 120  
Choose the order  
[play each letter, including their number of repetitions, only once, in any order]

**A** 6 times  
on the bridge

**B** 2 times

**C** 8 times

**D** 3 times

**E** 10 times

*p*                      *f* <sub>sub</sub>   *p* <sub>sub</sub>

*pp* ————— *ff*   *p*                      *f* <sub>sub</sub>

*pp* ————— *ff*   *p*

15"

$\text{♩} = 90$

m.s.p. → ord.

*pp*

Insert 4 times

**Presto**  
on the bridge

I  
II

*ff*

senza sordina

$\text{♩} = 120$

Choose the order  
[play each letter, including their number of repetitions, only once, in any order]

**A** 5 times  
on the bridge

**B**

**C** 7 times

**D** 3 times

**E** 8 times

*ppp*

*p* *ppp*

*p* *pp*

♩ = 60

sfz *pp*  $\text{—————}$  *ff*  $\text{—————}$  1. *p*  $\text{—————}$  *f*  
 2. *ppp* *sempre*  $\text{—————}$  *p*  $\text{—————}$  *f*  $\text{—————}$  *p*

m.s.t.  $\text{—————}$  m.s.p. ord. **2 times**

rit. **25"** **accel. [to] ♩ = 120**

ord. *p*  $\text{—————}$  *f* 3  $\text{—————}$  3  $\text{—————}$  *pp* m.s.p. *tr*

**a tempo** ord.  $\text{—————}$  on the bridge ord.  $\text{—————}$  *ff*  $\text{—————}$  *pp*  $\text{—————}$  *f*

♩ = 70

ord. → on the bridge **rit.**

*tr* *gliss.* *gliss.*

*p* < *f*      *p* < *f*

♩ = 50

ord. *tr* *pizz.*

< *mf* > *p* < *f*

30"

arco *tr* ord. (extremely slow gliss) m.s.t. → m.s.p. **rit.** [after the first time]

*p* < *mf* > *f*      *p* < *mf* > *p*

25"

♩ = 90

m.s.t. → m.s.p.

m.s.t. → m.s.p.

*p* ————— *ff* ————— *p* *f* *ppp* ————— *mf* ————— *ppp*

*f*  
*sub*

*tr*

Insert 4 times

*sfz* *p*

20"

♩ = 50

*p dolce*

Insert 3 times

*pizz.* *arco*

*p*

20"

♩ = 90

*p*  
*sub*

ord. → on the bridge

*pp*

**rit.**  
[after the first time]

25"

♩ = 50

ord.

*f*

*p* < *f*

*pizz.*

arco  
m.s.t. → m.s.p.

(extremely slow gliss)

ord.

*gliss.*

*p* < *mf* > *f*  
*sub*

*p* < *ff* > *p*

**rit.**  
[after the first time]

## LISTA DE OBRAS

### ORQUESTA

---

#### *RETRO* (2019)

concierto para orquesta y electrónica [3333.4331.timp+3.hp.pno.strings] - 27 min.

- Comisionada por la Orquesta Filarmónica de Medellín  
Estreno: 23 de noviembre de 2019 - Teatro Metropolitano, Medellín

#### *Detrás de un muro de ilusiones* (2019)

para orquesta [2222.22.timp+3.strings] - 11 min.

- Escrita para la Orchestra of st. Luke's  
Estreno: 19 de julio de 2019 - DiMenna Center, New York, NY.  
Estreno en Colombia: 10 noviembre de 2019 - Teatro Metropolitano, Medellín

#### *B-sides* (2018)

para orquesta [2222.4331.timp+3.hp.pno.strings] - 12 min.

- Lectura y grabación: - Curtis Symphony

#### *Frack[in]g* (2018)

para orquesta [3333.4331.timp+3.hp.pno.strings] - 15 min.

- Próximo estreno por la Orquesta Filarmónica de Bogotá

#### *CADENZA* (2017-18)

para orquesta [2222.4331.timp+3.hp.pno.strings] - 8 min.

- Estreno: 23 de febrero de 2018 - MSM Composers' Orchestra - the Riverside Church, NY.
- Estreno en Colombia: 1 de junio de 2019 - Orquesta Filarmónica de Medellín - Teatro Metropolitano, Medellín

#### *Espejos en el vacío* (2017)

para orquesta [3333.4331.timp+3.hp.pno.strings] - 13 min.

- Estreno: 24 de marzo de 2017 – Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia – Auditorio Fabio Lozano
- Lectura y grabación: 19 de noviembre de 2017 - Nashville Symphony - Schermerhorn Symphony Center
- Estreno en México: 5 de abril de 2019 - Orquesta Sinfónica de Xalapa

#### *Desde el infinito* (2015-106)

para orquesta [3333.4331.timp+3.hp.pno.strings] - 14 min.

- Lectura y grabación: 23 de junio de 2017 - American Composers Orchestra - DiMenna Center, New York

#### *Luces de Saturno* (2015)

concierto para trio de percusión y orquesta [3333.4331.3.hp.pno.strings] - 25 min.

- Grabación: 9 de diciembre de 2015 - RCO Orchestra – Universidad Javeriana, Bogotá

#### *Reflejos de un cielo radioactivo* (2014, Rev. 2019)

para orquesta [3333.4331.timp+3.hp.pno.strings] - 11 min.

- Estreno: 19 de septiembre de 2019 - Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia - Teatro Colón, Bogotá

#### *Eclosión* (2014)

para orquesta [3333.4331.timp+3.hp.pno.strings] - 8 min.

- Estreno: 24 de julio de 2019 - Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia - Teatro Colón, Bogotá
- Grabación: 2017 – Orquesta Sinfónica de EAFIT – Medellín

*Catarsis* (2013)

para orquesta [3333.4331.timp+2.hp.pno.strings] - 10 min.

- Estreno: 24 de noviembre de 2013 - Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia - Auditorio Fabio Lozano, Bogotá

*REFERENCIA* (2012)

para orquesta [3333.4331.timp+2.pno.strings] - 10 min.

- Estreno: 9 de noviembre de 2012 - Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia - Auditorio Fabio Lozano, Bogotá

## MÚSICA DE CÁMARA

---

*Enero, not snow* (2020)

para cuarteto de percusión - 12 min

- Próximo estreno por Sö Percussion

*TRACK FOUR* (2019)

para clarinete bajo, violín, chelo, piano y multimedia - 10 min.

- Comisionada por Un Heard-of//ensemble  
Próximo estreno Unheard-of//ensemble

*solo lo que recordamos* (2019)

para flauta, clarinetes, piano y electrónica - 10 min.

- Comisionada por Apply Triangle  
Estreno: 22 de octubre de 2019 - Ades Hall, New York, NY.

*nunca fue el camino* (2019)

para flauta alto, clarinete bajo, soprano, percusión, violín y chelo - 15 min.

- Estreno: 16 de marzo de 2019 - TAK ensemble - the ARCH hall, University of Pennsylvania

*In her dream song* (2018)

para violín, chelo, piano - 11 min.

- Escrita para The Loretto Project, Longleas trio  
Estreno: 6 de agosto de 2018 - Longleash Trio - Louisville University, KY.

*Track one: Intro* (2018)

para piano cuatro mano y electrónica - 13 min.

- Escrita para ZOFO duo y the Gabriela Lena Frank Academy  
Estreno: 12 de noviembre de 2018 - ZOFO duo - Boonville, CA.

*INFRAESTRUCTURAS* (2016-17)

para cuarteto de cuerdas - 14 min.

- Estreno: 16 octubre de 2017 - Quartet 121 - Riverside Church Chappel, NY.
- Estreno en Colombia: 14 de noviembre de 2019 - Miembros de la - Orquesta Filarmónica de Medellín - Museo de Antioquia, Medellín

*Espejos flotantes* (2015)

para chelo y piano - 6 min.

- Escrita para Camilo Chaparro, chelo
- Estreno: 14 de noviembre de 2015- Camilo Chaparro y Sebastián Avendaño - Sala Luis Ángel Arango

*Líneas de sueños ácidos* (2015)

para flauta, clarinete y chelo - 7 min.

- Comisionada por MAB [Musica de Agora na Bahia] y Camará Ensemble  
Estreno: 17 de diciembre de 2015 - Camara Ensemble – Bahia, Brasil.

*Dinámicas de Meteorito* (2013-14)

para cuarteto de cuerdas - 12 min.

- Estreno: 12 de noviembre de 2014 – Cuarteto Éfferus - Sala Otto de Greif, Bogotá  
Grabación: 2015 - Cuarteto Éfferus

*Inflexiones Siderales* (2014)

para trompeta y vibráfono - 12 min.

- Comisionada por Percutrom  
Estreno: 26 de noviembre de 2014 - Percutrom – Sala Olav Roots, Bogotá

*Cortinas de Hierro* (2012)

para flauta, percusión, piano y quinteto de cuerdas - 12 min.

- Estreno: 5 de noviembre de 2013 - Ensemble de Nueva Musica UN – Sala Olav Roots, Bogotá

SOLO

---

*en tiempos de voz pasiva* (2019)

para chelo amplificado - 11 min.

- Comisionada por C3 residency, Stack Overflow  
Estreno: 19 de septiembre de 2019 - James Burch – Austin, TX.

*I [am] not* (2019)

para clarinete bajo y electrónica - 11 min.

- Comisionada por Tyler Neidermayer  
Estreno: 23 de abril de 2019 - Tyler Neidermayer - Spectrum, Brooklyn, NY.

*Watching her fade away* (2018)

para chelo amplificada - 9 min.

- Comisionada por Neil Beckmann  
Estreno: 9 de noviembre de 2018 - Neil Beckmann - Spectrum, Brooklyn, NY.

*una canción para...* (2018)

para violín amplificado y electrónica - 13 min.

- Escrito para y en colaboración con Julia Suh  
Estreno: 5 de marzo de 2018 – Julia Suh, THROUGH THE NOISE Contemporary Concert Series - Opera America, New York, NY.

*false/six/states/interludes/and* (2017)

para flauta bajo, piccolo y electrónica - 12 min.

- Escrito para y en colaboración con Paul Mizzi  
Estreno: Paul Mizzi - Miller Hall, MSM, New York, NY.

*pero espacio no es solo vacío* (2017)

para marimba and electrónica - 10 min.

- Escrito para y en colaboración con Caitlin Cawley  
Estreno: Caitlin Cawley – Bossi Cornel Hall, MSM, New York, NY.

*Vocalise II* (2014)

para saxofón alto - 10 min.

- Estreno: 12 de noviembre de 2014 - Juan Manrique - Sala Otto de Greif, Bogotá

### *Vocalise I*

para clarinete - 8 min.

- Estreno: 17 de diciembre de 2013 – Sebastián Cortez - Sala Olav Roots, Bogotá

## ENSAMBLE

---

### *Track Seven: Outro* (2018)

para ensamble [2fls, 2cls, 2perc, hp, pno, 22111.elec.] - 10 min.

- CPP Workshop, Manhattan School of Music

### *Sobre espejos* (2017)

para ensamble [2fls, 2cls, 2perc, hp, pno, 22111] - 14 min.

- CPP Workshop, Manhattan School of Music

### *Cristales de Mercurio* (2017)

para trio de percusión [3 multi-percussion sets] - 12 min.

- Comisionada para el Festival Internacional de Campos do Jordao  
Estreno: 16 de julio de 2014 – Ensamble de percusión Festival – Campos do Jordao, Brasil

## OPERA

---

### *Simulacrum* (2018)

#### *Until nothing more can come out - scene 5*

para soprano, alto, tenor y orquesta de cámara [111.1111.1.hp.pn.accor.11111] - 12 min

- Escrito en colaboración para PATH New Music Theater's Production  
Libretto: Mariana Staroselsky  
Estreno: 8 de junio de 2018 - 3LD Techonology Center, New York, NY.

## BANDA SINFÓNICA

---

### *Historias y sombras* (2015)

para banda sinfónica infantil y juvenil [222222.2222.3] - 8 min.

- No performance

### *Orión III* (2015)

para banda sinfónica [422.2221.131.4443.Db.5] - 10 min.

- Estreno: 30 de septiembre de 2015 – Banda Sinfónica de Pereira - Auditorio Santiago Londoño

# HILOS

Natalia Valencia Zuluaga

a Samuel Zyman, maestro y amigo

♩ = 96

18

mf

24

mp

31

mf

35

mp

mf

p

mf

43

mp

mf

47

51

p

mp

f

57

f

mf

mp

p

2 1 0 2 1

4 2 1

4 1 2

3 1 2 1 3

1 3 mp

3 2 1

1 1 4

1 4 1 4 2 2 1 2 3

1 3 1 2

3 2 3 1

2 1 2

3 1

1 2 3 4 4 1 2 3 2

12 1 1 1 3 3 2 3 3

3 1 3 3

0 4 4 1 1 4

1 2 4 4 1 3 4

2 4 1 3 2

64 *f* *ff* *mf*

2 1 3

72 *p* *mp* *p* *mp*

1 2 3 2 3

79 *mp* *mf* *mf* *f* *mf* pizz.

IV 0 4 0

85 *f*

arco 2 1 3 3 3 3

88 *f*

1 2 4 1 3 1 4

93 *mf*

2 3 3 2 1 2 4 2 1 1 4 2 4 0 4 2 2 0

96 *mp* *mf*

3 4

101 *mp* *mp* *mf* *mp*

3 2 0 4 2 2 2 3 2 3

107 *mf* *f* *f*

2 4 2 3 1

113

*mp*

119

*mf* *f* *ff*

125

*fff* *fff*

131

*ff* *f*

137

*mf* *mf* *mp* *mp*

145

*mp*

154

*pizz.* *arco* *mp*

160

*p*

168

*p* *pp*

# HILOS

Natalia Valencia Zuluaga

a Samuel Zyman, maestro y amigo

$\text{♩} = 96$

Violoncello

Musical score for Violoncello and Piano, measures 1-4. The Violoncello part is in the bass clef with a common time signature (C). The Piano part is in the treble clef with a common time signature (C) and a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The piano accompaniment features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a sparse bass line in the left hand.

Vc.

Musical score for Violoncello and Piano, measures 5-8. The Violoncello part is in the bass clef with a common time signature (C). The Piano part is in the treble clef with a common time signature (C) and a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and the bass line in the left hand.

Vc.

Musical score for Violoncello and Piano, measures 9-12. The Violoncello part is in the bass clef with a common time signature (C). The Piano part is in the treble clef with a common time signature (C) and a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and the bass line in the left hand.

*mp*

13

Vc.

Pno.

17

Vc.

Pno.

*mf*

*mp*

21

Vc.

Pno.

25

Vc.

Pno.

*mp*

*mf*

Vc. *mp*

Pno. *subito p* *mp*

Vc. *mf*

Pno. *mf* *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf* *p*

Pno. *mp* *mf*

Vc. *mf*

Pno. *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

Pno. *mp*

Vc.

Pno. *mf* *mp*

Vc. *p* *mp* *f*

Pno. *mf*

Vc. *f*

Pno. *f* *mf*

61

Vc. *mf* *mp* *p* *f*

Pno. *mp* *p* *f*

66

Vc. *ff* *mf*

Pno. *mf*

71

Vc. *p* *mp*

Pno. *mf* *mp*

76

Vc. *p* *mp*

Pno. *mf* *mf*

79

Vc.

*mp* *mf*

Pno.

*f*

82

Vc.

*mf* *f* *mf* pizz.

Pno.

*ff* *mf*

85

Vc.

arco *f*

Pno.

*f* *f*

88

Vc.

*f*

Pno.

*ff* *f*

91

Vc.

Pno.

*mp*

*gva*

93

Vc.

Pno.

*mf*

*mf*

95

Vc.

Pno.

*gva*

97

Vc.

Pno.

*mp*

*mf*

*mp*

99

Vc.

Pno.

*mp*

102

Vc.

Pno.

*p* *mp* *mf*

105

Vc.

Pno.

*mf* *mp* *mf*

108

Vc.

Pno.

*mf* *f* *mf*

Vc. <sup>111</sup> *f*

Pno. <sup>111</sup> *mf*

Vc. <sup>114</sup>

Pno. <sup>114</sup>

Vc. <sup>117</sup> *mp*

Pno. <sup>117</sup> *f* *mp*

Vc. <sup>120</sup> *mf* *f*

Pno. <sup>120</sup> *f*

Vc. *ff* 123

Pno. *f* 123

Vc. 126

Pno. *ff* 126 *mf* *ff*

Vc. 129 *fff*

Pno. 129

Vc. *ff* 132

Pno. *ff* 132

136

Vc. *f* *mf* *mf* *mp*

Pno. *mf* *mp* *p*

141

Vc. *mp*

Pno. *mp*

146

Vc. *mp*

Pno. *mp*

151

Vc.

Pno.

Vc. *pizz.* *arco* *mp*

Pno. *mp*

Vc. *p*

Pno. *mano izq.*

Vc. *p*

Pno. *p* *mp*

Vc. *pp*

Pno. *p* *pp* *rit.*

COMPOSITORA  
 NATALIA VALENCIA ZULUAGA  
 (Medellín, 1976)  
 LISTADO DE OBRAS

Título	Año	Formato
<i>Desvariando</i>	1998	Dúo para clarinete y viola
<i>Pequeño bosquejo para un alma grande</i>	2000	Ensamble: contralto, tenor, bajo, viola, dos violonchelos, percusión menor y redoblante
<i>Ella a través del muro</i>	2001	Trío para voz, clarinete y vibráfono
<i>Miniaturas</i>	2002	Cuarteto de cuerdas
<i>Réquiem</i>	2002	Obra orquestal
<i>Hilos</i>	2008	Dúo para violonchelo y piano
<i>Cuarteto</i>	2009	Cuarteto de cuerdas
<i>Tres miniaturas</i>	2010	Piano a cuatro manos
<i>Solo</i>	2010	Violonchelo
<i>1987</i>	2010	Obra orquestal
[Sin título]	2012	Pieza para audífonos
<i>Vuelo de pájaro</i>	2015	Obra orquestal
<i>Palimpsesto</i>	2015	Obra mixta para coro y sistema multifocal
<i>Otra luz</i>	2016	Obra multifocal para un sistema de sonido 8.1
<i>El pozo y los pájaros</i>	2017	Piano a cuatro manos
<i>Móvil</i>	2017	Obra acusmática
<i>Sobre el amor</i>	2018	Serie <i>Sobre el amor</i> – Obra para audífonos
<i>Fanfarria a la vida y el silencio</i>	2018	Serie <i>Sobre el amor</i> – Ensamble de metales y percusión
<i>Sobre el amor</i>	2018	Serie <i>Sobre el amor</i> – Ensamble de cámara: flautas, crócalos, tam-tam, violín, viola, tuba wagneriana y corno
<i>Sobre el amor</i>	2018	Serie <i>Sobre el amor</i> – Coro mixto, quinteto de metales, órgano y electrónica

Arreglos orquestales		
<i>Melodía 1</i>	Año	Comisionado por:
	2010	Proyecto Hey Mozart del Ministerio de Cultura de Colombia y la Fundación Nacional Batuta
<i>Series sinfónico</i>	2013	Proyecto conjunto entre Series Media y la Red de Escuelas de Música de Medellín
Música para teatro		
<i>Abelardo y Eloísa</i>	2003	Música incidental para dos escenas de la obra de Ronald Millar en versión del dramaturgo Mario Yepes
Música para teatro infantil		
<i>Pececito cantor</i>	2001	Corporación Cachito de luna
<i>Momo</i>	2006	Adaptación teatral del libro <i>Momo</i> de Michael Ende para la Corporación Momo – Escuela de arte
<i>Dulce y pelota</i>	2009	Música incidental para la Corporación Momo – Escuela de arte
Música para danza contemporánea		
<i>En una caja</i>	2007	Remezcla de la obra <i>Canto del alba</i> del compositor Mario Lavista para la obra de Vanessa Worsnop
<i>El olor de tu silencio</i>	2008	Imago, grupo de danza contemporánea
<i>Signo de la sierpe</i>	2008	Imago, grupo de danza contemporánea
<i>Mujer con trompeta</i>	2008	Imago, grupo de danza contemporánea
<i>El silencio de la mariposa</i>	2009	José Flórez
Música para video / fotografía		
<i>Mozart Kcero</i>	2006	Universidad EAFIT, Medellín
<i>Cómo suena Antioquia</i>	2006	Proyecto Antioquia, identidad y territorio
Promos para cine, radio y televisión del <i>Encuentro Internacional MDE07</i>	2007	Casa del Encuentro, Museo de Antioquia
Video institucional	2007	Universidad EAFIT, Medellín

Universidad de los Niños	2007	Programa de la Universidad EAFIT, Medellín
Campaña sobre violencia intrafamiliar	2007	Secretaría de Bienestar Social de la Alcaldía de Medellín
Aniversario de Tomás Carrasquilla	2008	Universidad de Antioquia
Clínica de mujer	2009	Programa de la Alcaldía de Medellín
Mujeres Jóvenes Talento	2009	Secretaría de la Juventud de la Alcaldía de Medellín
<i>Tantas realidades</i>	2009	Comfenalco
Bicentenario de la Independencia de Colombia	2010	UNE