

Sugerencias para la ejecución interpretativa de la obra “Movimiento” para Chelo y Piano del compositor Andrés Posada Saldarriaga

**Trabajo académico requisito parcial para la obtención del título de Magíster
en Violonchelo de la Universidad EAFIT.**

Camilo Uribe Vanegas

Músico con énfasis en chelo de la Universidad Eafit; Violonchelista Principal de la Orquesta Sinfónica EAFIT, docente de violonchelo en el Instituto Musical Diego Echavarría y en el Colegio Montessori, chelista del Cuarteto Ámbar y del Cuarteto Allegro.



**Universidad EAFIT
Medellín
2015**

Nota de aceptación

Jurado:
Profesor de proyecto final

Coordinador de la Maestría

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, darle infinitas gracias a Dios por permitirme terminar otra etapa importante en mi vida.

Agradecerle a mi esposa por su apoyo incondicional y por estar presente en cada momento de mi vida.

A mis hijos Jerónimo y Salomón por llenar de felicidad cada instante de mi vida.

A mis padres, por estar siempre a mi lado brindándome todo su apoyo.

A mi hermana por compartir su sabiduría conmigo.

A mi familia, gracias por acompañarme en todo mi proceso de formación.

A mis maestros y profesores, especialmente a Javier Arias y Gustavo Yepes; quienes fueron parte de todo este proceso, brindándome todo su conocimiento

A mis amigos, muchas gracias porque siempre he sentido el apoyo de ustedes en cada momento de mi vida profesional y personal.

TABLA DE CONTENIDO

Resumen.....	7
Introducción.....	8
1. El compositor y la obra	12
2. Breve análisis de la obra “Movimiento” para chelo y piano del compositor Andrés Posada Saldarriaga.....	15
3. Sugerencias interpretativas.....	48
4. Conclusiones.....	67
5. Bibliografía	68
6. Bibliografía Virtual.....	70
7. Anexo I: Partitura de la Obra “Movimiento” para chelo y piano del compositor Andrés Posada Saldarriaga (1954-).....	71

ÍNDICE DE EJEMPLOS

Imagen 0.	Compases 25-7.....	17
Imagen 1.	Compases 1-5.....	19
Imagen 2.	Compases 1 a 5.....	20
Imagen 3.	Compás 5	20
Imagen 4.	Compases 6-7.....	21
Imagen 5.	Compás 8.....	21
Imagen 6.	Compases 9-10.....	22
Imagen 7.	Compases 11-14.....	22
Imagen 8.	Compás 15.....	23
Imagen 9.	Compases 16-18.....	23
Imagen 10.	Compases 25-27.....	24
Imagen 11.	Compases 28-30.....	25
Imagen 12.	Compases 30-31.....	26
Imagen 13.	Compases 31-34.....	27
Imagen 14.	Compases 37-38.....	28
Imagen 15.	Compases 39-41.....	28
Imagen 16.	Compases 43-46.....	29
Imagen 17.	Compás 47.....	30
Imagen 18.	Compás 48.....	30
Imagen 19.	Compases 49.....	31
Imagen 20.	Compases 50 y 30.....	32
Imagen 21.	Compás 51.....	33
Imagen 22.	Compases 50-51;29,30,48.....	33
Imagen 23.	Compás 52.....	34
Imagen 24.	Compases 54-55.....	35
Imagen 25.	Compases 59-60.....	35
Imagen 26.	Compases 62 -64.....	36
Imagen 27.	Compases 64-74.....	36
Imagen 28.	Compases 77-79.....	37
Imagen 29.	Compases 84-81.....	38
Imagen 30.	Compases 132-133.....	38
Imagen 31.	Compases 91-92;98;106,110,114,125.....	39
Imagen 32.	Compases 84-104.....	40
Imagen 33.	Compases 108-118.....	41
Imagen 34.	Compases 134-136.....	42
Imagen 35.	Compases 137-138-139-140.....	42
Imagen 36.	Compases 141-152.....	43
Imagen 37.	Compases 151-152-153.....	44
Imagen 38.	Compás 163.....	45
Imagen 39.	Compás 164.....	45
Imagen 40.	Compases 164.....	46
Imagen 41.	Compases 164-196.....	47

Imagen 42. Compases 1-2.....	50
Imagen 43. Compases 3-4.....	51
Imagen 44. Compás 1.....	52
Imagen 45. Compases 12-13-14; 17-18.....	52
Imagen 46. Compases 29-30.....	53
Imagen 47. Compases 31.....	54
Imagen 48. Compases 37-33-34.....	55
Imagen 49. Compases 39.....	56
Imagen 50. Compases 39 y 43.....	56
Imagen 51. Compases 52.....	57
Imagen 52. Compases 54 Y 80.....	58
Imagen 53. Compases 80.....	58
Imagen 54. Compases 83-84.....	59
Imagen 55. Compases 92 y 93.....	59
Imagen 56. Compases 153-163.....	60
Imagen 57. Compás 134.....	61
Imagen 58. Compases 153-163.....	62
Imagen 59. Compases 164 al 169.....	63
Imagen 60. Compases 173 al 178; 183 al 185.....	64
Imagen 61. Compases 186-196.....	66

Resumen

El presente trabajo pretende sustentar decisiones sobre la forma de abordar las dinámicas musicales en una pieza específica. Esto se propone a partir de la sugerencia de consejos interpretativos dirigidos al músico violonchelista, para la interpretación de la obra "Movimiento" para chelo y piano del compositor colombiano Andrés Posada Saldarriaga. Estos consejos se basan, a la vez, en un breve análisis de la pieza para sustentar así posibilidades dinámicas que enriquezcan la interpretación de la obra.

Palabras claves

Andrés Posada Saldarriaga, ejecución musical, chelo, piano, obra, dinámica musical, compositores colombianos, análisis musical.

Abstract

This paper is intended to support decisions on how to deal with musical dynamics in a specific piece and provide some interpretive advices for the performance of the piece "Movement" for cello and piano by Colombian composer Andrés Posada. These advices are based on a brief analysis of the piece to support dynamic possibilities to enrich the work performance.

Keywords

Andrés Posada Saldarriaga, performance, cello, piano, work, musical dynamics, Colombian composers, musical analysis.

Sugerencias para la ejecución interpretativa de la obra “Movimiento” para chelo y piano del compositor Andrés Posada Saldarriaga

Introducción

El análisis musical, usado como herramienta que complementa el montaje puramente ejecutivo de una pieza, permite al músico intérprete sustentar la toma de decisiones interpretativas que demuestren control sobre los elementos musicales que caracterizan la pieza que ejecuta.

Es importante subrayar que la interpretación musical es entendida de manera general como el proceso que permite transmitir, a través de las habilidades del ejecutante una obra musical que representa la noción creadora de un autor (Vinasco, 2013, p. 52). Sin embargo, la misma comprende en su desenvolvimiento una enorme cantidad de elementos que incluyen procesos semióticos, psicológicos, hermenéuticos y gestuales (ibid, 54).

En una concepción amplia de lo que significa la interpretación musical, permite integrar al ejecutante en el proceso creador, posibilidad antes exclusiva del compositor (ibid, 51). Por lo tanto, la inclusión del intérprete como parte del proceso creativo de la obra musical, le permite tomar posición sobre posibilidades de interpretación y puesta en escena de la obra a la que se enfrenta.

Dar la palabra al músico intérprete en relación con una obra musical compuesta por alguien más, justifica trabajos como el presente. En él, un ejecutante del chelo analiza uno de los elementos musicales de una obra para que, partiendo de allí, se sustenten versiones individuales que hagan posible a la vez comunicar esos elementos a otros músicos interesados en la ejecución de la obra.

El presente trabajo busca describir y analizar el elemento dinámico como parte de muchos de los demás elementos que componen musicalmente la obra “Movimiento” del compositor colombiano Andrés Posada Saldarriaga para, desde un análisis de dichos elementos, obtener argumentos que permitan ejecutarlos de manera más coherente, de acuerdo con la manera en que las concibió su autor en el momento de componer la pieza. Igualmente, con el presente texto se busca enriquecer la literatura local sobre el chelo y sobre compositores colombianos, generando un texto académico sobre la producción musical nacional que permita su inclusión progresiva dentro del repertorio con que se forma en las academias al músico intérprete.

Esta cualidad, la dinámica, constituye uno de los elementos de mayor importancia de la expresividad musical. La misma, traducida en un sistema propio de signos y utilizada como recurso compositivo, se entiende dotada de cierto grado de relatividad producida por el establecimiento de un rango que permite gradar la diferencia de intensidad entre el *piu che Pianissimo (ppp)* y el *piu che Fortissimo (fff)*, desde donde se determina la intensidad de las demás indicaciones de dinámica (Sadie, 1995, Vol. VII, p. 820).

De acuerdo con Johnson (2000, p. 94), la dinámica musical debe incluir en su interpretación, tanto elementos tímbricos propios de cada instrumento como las condiciones estilísticas del lenguaje del compositor.

La dinámica musical es un compendio de factores de velocidad, presión y fuerza en el arco, que traducen la intención de la obra enfrentando las expresiones reales de dinámica puestas por el compositor e interpretadas por el instrumentista.

Desde este punto de vista, el presente texto describirá de manera breve una caracterización del estilo y la utilización de recursos dinámicos dentro de la obra “Movimiento”, para sustentar, desde su conocimiento, elementos para enriquecer y modelar su ejecución por parte del músico violonchelista.

Existen igualmente elementos que afectan la percepción de la dinámica musical, tales como: las habilidades técnicas del ejecutante, las características físicas del instrumento y las condiciones acústicas del espacio donde se ejecuta la obra.

Estas y otras condiciones descritas por Bishop, Bailes y Dean (2014, p. 52) hacen explícito el hecho de que no existe un correspondiente exacto en número de decibelios en relación con cada una de las indicaciones básicas de dinámica en una pieza musical; la intensidad de las dinámicas dependen de una gradación relativa establecida por el músico intérprete (Bishop et al, 2014, p. 51).

Estas condiciones que determinan la dinámica musical, adicionales al hecho de que su presencia dentro de la obra atenúa, resalta y complementa otros elementos de la música como el ritmo y la textura, muestran cómo la misma es un conjunto de elementos tanto objetivos como subjetivos. El estudio de esta doble condición ha posibilitado a estudiosos del fenómeno musical como Rudolf Arnheim (1984), mencionar perspectivas de estudio del elemento dinámico que entienden la manera en que ésta se condiciona por factores que modifican y relativizan su percepción (Arnheim, 1984, p. 297).

En este sentido, es importante retomar el hecho de que las dinámicas en una pieza musical se presentan de dos maneras bien delimitadas: la primera de ellas, que será denominada aquí “dinámica objetiva”, hace alusión a la disposición de los signos de dinámica tales cuales se escriben en la partitura por parte del compositor. La segunda se denominará “dinámica subjetiva” y su definición aludirá a la manera en que el intérprete lee según su intención la disposición textual de la “dinámica objetiva”. Igualmente, ambas disposiciones de la dinámica se influyen en su percepción por un factor físico, la acústica del espacio donde la misma sea ejecutada.

Consiguientemente, existen, dentro de la producción académica, posiciones sustentadas desde el punto de vista expresivo. Ejemplo de ello lo constituyen los

planteamientos de Arnheim (p. 295) quien opta por considerar el elemento dinámico bajo la denominación “dinámicas perceptibles”, con el objetivo de considerar los signos de intensidad como una simple codificación objetiva de ella, trasladada de manera inalterable del compositor al ejecutante.

Estas consideraciones abren, para el presente trabajo, la posibilidad de establecer una metodología de escritura que se base en una lectura analítica de la disposición del elemento dinámico sobre la partitura; este proceder permite presentar ante el ejecutante intérprete, elementos que enriquezcan la construcción de una versión individual de la obra. A la vez, el texto tiene como objetivo secundario generar discusiones alrededor de la obra de compositores colombianos que, de acuerdo con Vinasco (p. 65), nutran desde la investigación una reflexión sobre los componentes, tanto escritos como mentales y prácticos de la interpretación musical.

1. El compositor y la Obra

El Compositor

Andrés Posada Saldarriaga (Medellín, 1954-) compositor, docente y gestor musical es reconocido en la actualidad como uno de los más importantes difusores y creadores de la música contemporánea nacional. El amplio número de actividades que ha caracterizado su vida profesional le ha permitido convertirse en uno de los referentes más importantes de la ciudad en cuanto a música académica se refiere. Su importancia ha sido ya reseñada en trabajos como los de Cardona (2011) dedicados únicamente al estudio de su actividad. En el mismo, se destaca su labor como uno de los creadores y renovadores del ambiente musical de la ciudad en los últimos años, pues, junto con otros de sus contemporáneos, que regresaron al país luego de su formación en el exterior, formaron en gran parte el ambiente académico musical actual de la ciudad.

Posada pertenece a una generación intermedia, de la segunda mitad del siglo XX, que, como sus antecesores, Antonio María Valencia, Blas Emilio Atehortúa, Luis Antonio Escobar, tuvieron que buscar su formación en la composición fuera del país. Entre los contemporáneos que Posada reconoce como sus pares, se encuentran, entre otros, Luis Pulido, Guillermo Gaviria, Gustavo Lara, Mauricio Lozano (Posada 2014).

A continuación, se exponen algunos apartes de su biografía con el objetivo de contextualizar las características más evidentes de su estilo musical. Inició sus estudios de piano y teoría musical en el Instituto de Bellas Artes, en la Universidad de Antioquia y en la Escuela Superior de Música de su ciudad, en donde estudió, entre otros, con Rodolfo Pérez, María Victoria Vélez, Álvaro Rojas, Consuelo Mejía, Gustavo Yepes y Mario Gómez Vignes. Posteriormente, obtuvo el título profesional y maestría en composición en *Mannes College of Music*, de la ciudad de Nueva York, bajo la tutela de Leo Edwards y Peter Stearns. Realizó estudios de dirección orquestal con Jacob Kreisberg, también en Nueva York. Su música, escrita para casi todos los géneros, se ha interpretado en Colombia, en los Estados Unidos, España, Austria, Francia, Italia, México, Puerto Rico, Cuba, El Salvador, Guatemala, Costa Rica, Panamá y en muchos países de Sur América.

Ha obtenido diversos premios y menciones nacionales e internacionales, entre ellos un premio en el Concurso Internacional de Composición *Valentino Bucchi*, de Roma, Italia (Diciembre de 1989), con su obra *Elegía Primera* para coro mixto, sobre un poema homónimo de Miguel Hernández.

Es miembro de número del *Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte*, desde su creación en 1999. Igualmente, ha participado, en representación de Colombia, en diversos festivales, encuentros de música y como jurado de concursos internacionales de composición en los Estados Unidos y Latinoamérica, tales como: *III Encuentro de Música Contemporánea - Compositores Latinoamericanos*, Santiago de Chile (1989), *I Encuentro Latinoamericano de Música de México* y Gran Festival de las Artes, México D.F. (1990), *I Encuentro Andino de Música Contemporánea*, Quito (1993); *Words & Music, An Inter-American Composition Workshop*, (1994), Bloomington, Indiana, EE.UU.; *Premio Ibero-americano de Música "Tomás Luis de Victoria"*, en España y Sao Paulo, Brasil, (2002); *Festival Latinoamericano de Música*, Caracas (1991, 1993, 1994, 1998, 2002, 2007 y 2014); *Foro de Compositores del Caribe* (Venezuela, 1992; Puerto Rico, 1993 y 2010, El Salvador, 1995; México, 2000; Colombia, 2002, Panamá, 2003), *Un puente entre dos Milenios, del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte*, México D.F., (2001, 2002 y 2003). *Latin American Music Festival*, Fort Worth, Texas (2005), *Festival del Colegio de Compositores Latinoamericanos*, La Habana, Cuba (2010) y en el XIII Seminario de Composición de la Universidad de Costa Rica (2014).

También, en noviembre del año pasado, fue invitado al prestigioso Conservatorio de Shanghai a dictar dos conferencias sobre su música y sobre compositores colombianos y a montar un concierto con obras de cámara de nuestro país. Obras suyas han sido comisionadas por Rocco Parisi, clarinetista bajo italiano; el conjunto *New York Chamber Winds*; la Compañía de Danza Contemporánea *Aglaiá*, de la ciudad de Nueva York; la Fundación Arte de la Música -en dos ocasiones-; la Comisión Colombiana Quinto Centenario, *Danza Concierto*, Orquesta Filarmónica de Medellín, Orquesta Sinfónica Universidad EAFIT, *Dúo Aubade*, el Trío Mistral y la Universidad Nacional de Colombia. Su Concierto para Clarinete y orquesta (2010), comisionado por el maestro Javier Asdrúbal Vinasco, fue estrenado en Caracas con la Orquesta Sinfónica Municipal, bajo la dirección de la maestra Cecilia Espinosa. Esta obra ha sido interpretada por el clarinetista en cuatro ocasiones en los últimos tres años. Terminó recientemente una obra, comisionada por el Banco de la República, para soprano y piano, sobre poemas de Piedad Bonnett, estrenada en agosto de 2014 en el ciclo de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, en Bogotá, en Medellín (EAFIT) y en Santa Marta y será presentada oficialmente en el segundo semestre de 2015, en un CD editado por el Banco de la República, junto con obras de los maestros Guillermo Carbó y Amparo Ángel. Durante diez años, se desempeñó como profesor en el Departamento de Música de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Co-fundador del Departamento de Música de la Universidad EAFIT, en 1998 y jefe del mismo desde 2009 hasta 2014.

Él mismo define su estilo por un demarcado carácter exploratorio, siempre inquieto por la búsqueda de sonoridades modernas y contemporáneas combinadas con elementos tradicionales. Se ha interesado siempre por conectarse con elementos extra musicales y disponiendo sus

inquietudes compositivas con un toque de lirismo intencional. Sobre esta inquietud predomina un constante interés por la expresión de líneas melódicas claras y bien perfiladas, no necesariamente tonales, que dan a su música un alto perfil contrapuntístico, más que puramente armónico. Desde el año 1981 en adelante, su estilo ha estado en contacto con corrientes diversas, entre seriales y libres, pasando por el conocimiento de los distintos estilos del siglo XX sin definirse nunca por una corriente específica como única posibilidad expresiva. Sin embargo, tres grandes etapas sirvieron para dar forma a su experiencia musical: una primera, como joven estudiante en su propia ciudad, influenciada por un lenguaje bastante tonal y con una predominancia por la voz como medio de expresión; una segunda etapa, establecida por su formación en el exterior, caracterizada por la composición de sus primeras obras instrumentales influidas en cierta medida por el estilo de músicos como Béla Bartók y una tercera, más decantada, que comienza tras su regreso al país donde comienza a trabajar en un estilo más personal y maduro con cierto eclecticismo y, principalmente, a preocuparse por las relaciones de su lenguaje con los acontecimientos de su ciudad y país; por ejemplo, en obras como *Elegía Primera*, (1987-88), para coro mixto, *In Memoriam Álvaro Villa*, (1990-91), para coro mixto y cuarteto de cuerdas; y *Salmo 55* (2000) para orquesta sinfónica. La obra de Bach, Stravinsky, Bartok, Ligeti, Lutoslawsky y Silvestre Revueltas, entre otros, han definido en buena medida el estilo de algunas de sus composiciones. Entre los compositores más recientes que han suscitado su interés, podemos señalar a George Crumb, Giya Kancheli, Gerard Grisey, para sólo citar algunos. (Posada, 2014).

La obra

"Movimiento", para chelo y piano, es reconocida como una de las piezas que hacen parte de la literatura académica nacional para el instrumento. Este hecho reafirma por su inclusión en catálogos que recogen lo más destacado de la producción académica latinoamericana para este medio (Marcano y Ojeda, 2004), donde ocupa un destacado lugar entre las obras de compositores colombianos.

Comisionada en 1992 por la Fundación Arte de la Música de Bogotá, presidida por el reconocido clavecinista Rafael Puyana (1931-2013), la obra en cuestión se estrenó en el Teatro Libre de la misma ciudad por las manos del violonchelista Svetoslav Manolov y de la pianista Radostina Pedkova en 1993.

El autor confiesa una particular predilección por el timbre del chelo, por su cercanía al de la voz humana. De la obra, se produjo una primera versión en 1992 para revisarla de manera definitiva para el año de su estreno en 1993. En ella, se notan de manera deliberada rasgos característicos de géneros musicales de la música popular, en este caso el tango, género con el que el autor confiesa una estrecha cercanía familiar (Posada, 2014).

La obra, de 11 minutos aproximados de duración, tiene una ligera evocación del tango, (“Con aire de Tango”, como lo dice textualmente el compositor). Esto ocurre en la primera y última parte, en donde encontramos evidentes rasgos rítmicos y melódicos que definen el carácter interpretativo general de toda la pieza.

2. Breve análisis de la dinámica en la obra “Movimiento” para chelo y piano del compositor Andrés Posada Saldarriaga.

El presente análisis musical pretende resaltar la manera en la que se disponen las dinámicas a lo largo de toda la pieza, en función del discurso musical, con el objetivo de que esta breve descripción permita al violonchelista encontrar herramientas que le permitan tomar decisiones interpretativas. A su vez, se mencionan las relaciones que la dinámica tiene en la obra con los demás parámetros que configuran su interpretación, tales como: articulaciones, timbre, armonía, contrapunto y ritmo.

Es importante resaltar de nuevo el hecho de que la dinámica, en su escritura musical, no corresponde con un número de decibeles predeterminado, sino que se establece a partir de un escalonamiento relativo que varía su intensidad según la forma en que las gradaciones entre sus polos (*ppp-fff*) se disponen sobre la partitura. Este hecho permite al intérprete establecer un rango dinámico ayudado,

además, por las demás indicaciones de intensidad como acentos, *sforzandi*, *crescendi*, *fortepianos*, etc.

Como se señaló en la introducción del trabajo, la relación de las dinámicas con la pieza musical presenta tres tipos de disposiciones: La primera, la objetiva o inmanente, en donde las dinámicas están explícitas en la partitura. La segunda o del nivel poético, según la ya muy conocida tripartición de Nattiez y Molino, se relacionan estrechamente con la intención creativa del compositor. Y la tercera, la del nivel estético, artístico subjetivo, en donde el ejecutante, como recreador de la obra, debe, además de cumplir con los parámetros establecidos por el compositor proponer una versión personal de la obra, teniendo en cuenta, en el tiempo de la ejecución, distintos aspectos tales como el instrumento, el espacio acústico, el momento psicológico y el público, entre otros, estableciéndose así una comunicación viva entre la obra, el ejecutante intérprete o performer y el auditorio.

El presente análisis partirá entonces de una descripción general de la obra, de su disposición escrita, para luego analizar posibilidades expresivas de la misma. En ese mismo sentido, es importante volver con miras al tipo de análisis breve que se pretende presentar a continuación, a la posición sostenida por Bishop (2014, p. 62), que enfatiza sobre los demás factores musicales, extra musicales y acústicos que modifican la percepción de la dinámica en la interpretación musical, estableciendo grados de subjetividad de tipo poético y estético.

Uno de los factores claves por mencionar en este sentido y que sirve de base para cualquier consideración dinámica de la ejecución chelística, es la constitución física misma del chelo. Es importante notar que, en condiciones ideales, dicho instrumento puede emitir sonidos con una intensidad máxima promedio de 92 decibeles, cifra que, si se compara con la emitida por instrumentos como el clarinete (86 Db), el piano (94 Db), la trompeta (94 Db) o el bombo (113 Db), según De la Fuente, (2006, p. 279), permite establecer condiciones objetivas para

la toma de decisiones de tipo ejecutivo interpretativo en el momento de abordar las dinámicas escritas en la obra.

En los 196 compases que tiene la pieza, es constante la relación entre el sentido vertical-armónico y horizontal-contrapuntístico. Estas coordenadas servirán como guía sobre las que se evidenciarán muchos de los rasgos musicales por analizar.

Los recursos de homofonía y polifonía logran equilibrar en la pieza las posibilidades sonoras de ambos instrumentos y es desde esta condición como se entiende gran parte de la obra, teniendo en cuenta que el chelo es un instrumento melódico y armónico; un ejemplo de ello es cuando hace los rasgueos en acordes como el *arpeggiato*.

La pieza es rica en sonidos arpegiados e imitaciones rítmico-melódicas en ambos instrumentos, los que se matizan con el uso de las diferentes dinámicas en igualdades rítmicas (compases 25-26), también presentes en aires populares como el tango, tal como se ilustra a continuación.

The image shows a musical score for three staves in bass clef, covering measures 25 to 27. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic. The second and third staves feature dynamic markings of *f* and *mf*. Red circles are drawn around specific rhythmic patterns in the second and third staves, which are mirrored in the first staff. A blue double-headed arrow points to the text "igualdades rítmicas" located below the staves.

Imagen 0. Compases 25-27.

El timbre de ambos instrumentos se enriquece con la utilización de objetos no convencionales como el plectro, el rasgueo en el arpa del piano y el golpeteo con los nudillos en la parte interior del piano. Los *tempi* de la obra se acentúan con los

cambios de métrica, ayudando a dar sentido a los reguladores y al intercambio entre la jerarquía de las voces.

Según el mismo compositor (Posada, 2014), la pieza describe metafóricamente una forma de arco que comienza con movimientos sutiles y asciende a manera de “curva” hacia una sección climática que, aunque no está perfectamente delimitada en número de compases, aun así es presentida en relación con la intensidad del resto de la pieza. Desde el compás 134 comienza un “descenso” suave y progresivo hacia el final de la pieza, donde empiezan a gradarse, tanto gestos muy sutiles como dinámicas cada vez más suaves hasta llegar al *ppp* del compás final. En la descripción básica precedente, está inserta también una pequeña sección solista del chelo en el compás 153, sirve como respiro que permite dar avance al desenvolvimiento formal de la pieza.

Es importante resaltar que ésta incluye diferentes efectos de ejecución, tanto en el piano como en el chelo, tales como el ataque con plectro sobre el mástil del chelo y el rasgueo en el arpa del piano; efecto con el que además se sugiere una sonoridad que se nombrará como “guitarrística” que recuerda el papel preponderante de este instrumento en el tango.

Comparando “Movimiento” con otras obras reseñadas por Marcano y Ojeda (2004, p. 810), la duración de la obra podría considerarse extensa al tratarse de una pieza de un solo movimiento y escrita para dos instrumentos. Sin embargo, la variedad de sus recursos, tales como articulación, afinación y armónicos, hacen que la pieza no se “sienta” desproporcionadamente grande.

Breve Análisis de la obra

El presente análisis describe de manera general características rítmicas, motívicas, armónicas y tímbricas de la obra con el objetivo de facilitar su visualización para la formación de una interpretación cercana a las intenciones del compositor.

La primera sección de la obra presenta una introducción de 30 compases; en ella, el timbre del chelo se destaca por ser interpretado con un plectro. La utilización de este medio tañedor sirve para variar el timbre convencional del instrumento, semejante al de la guitarra, y con una sonoridad, en cierta manera, relacionada con el tango, género musical en donde se inspira en parte el compositor para la interpretación de la obra.

Lento, $\text{♩} = 52$ *Medido pero muy expresivo* *Con cierto aire arrabalero, con "aire de tango"*
Con un plectro (pajuela o uña)
(Buscar un sonido metálico y resonante)

1

p *mp* *f* *mf* *mp* *p* *Do₇m*

Imagen 1. En el tercer compás aparece la séptima menor. Compases 1-5.

Los primeros 14 compases presentan acordes con dobles y triples cuerdas en el chelo, recurso que será reproducido a lo largo de la pieza en donde la primera y segunda cuerda, conducen una línea melódica muy sutil en sus notas más agudas.

Los compases del 1 al 9 proponen una construcción armónica muy particular. Este aparte va de los c.c. 1-4, girando alrededor de los acordes V_4-vii°/I .

Lento, $\text{♩} = 52$ Medido pero muy expresivo Con cierto aire arrabalero, con "aire de tango"
 Con un plectro (pajuela o uña)
 (Buscar un sonido metálico y resonante)

1

Acordes 3 cuerdas

Acordes 4 cuerdas

6

f mf mp p f mf mp

Imagen 2. Número de cuerdas que intervienen en la ejecución de los compases 1 a 5. Acordes V_{4-3}

El compás 5 gira en torno a $I_{9/7}$.

p

Acorde donde aparece la 9

Imagen 3. compás 5.

Los compases 6-7 presentan una armonía de $V_4 - i - V_4$:

The image shows a musical score for two measures. The top staff contains two chords: a dominant seventh chord in fourth inversion (V_4) marked *f* (forte) and a tonic triad (*i*) marked *mf* (mezzo-forte). These two chords are circled in orange. The bottom three staves show the bass line for these measures, with a *mf* dynamic marking. The second measure continues the progression with a *mp* (mezzo-piano) chord and a *p* (piano) chord.

Imagen 4. Acordes $V_4 - i - V_4$. Compases 6-7.
Acorde con 4^a

El compás 8 muestra una base armónica de Do mayor (I) y luego, un V

The image shows a musical score for measure 8. The top staff contains two chords: a C major triad (I) marked *f* (forte) and a dominant seventh chord (V) marked *mf* (mezzo-forte). A bracket on the right side of the score groups these two chords and is labeled "Do mayor" in green. The bottom two staves show the bass line for this measure, with a *f* dynamic marking.

Imagen 5. compás 8.

Los compases 9-10 giran en torno a Do menor, con el acorde V, seguido por un I y un i. Después, un compás en Do mayor y 2 compases en Do menor, desde el compás 5 hasta el compás 10.

Imagen 6. Acorde con novena, compases 9-10.

En los compases 11-14, una apreciable actividad rítmica acompaña la presentación de acordes anteriores. Estos gestos en el piano, que no llegan a desarrollarse motívicamente, deben su presencia a la necesidad de reforzar y variar los acordes sobre los que gira el fragmento, alrededor de la tónica de Do lidio con pasos a tónica menor: [v – vii/l – l₉ – vii/l].

Imagen 7. Acorde con novena, Compases 11-14.

Finalmente, en el compás 15, se retorna a la dualidad ya mencionada (Do mayor – Do Menor) y, en la articulación, se presenta por primera vez un *arpeggiato* entre el piano y el violonchelo que nos ayuda a establecer el primer período de la introducción entre los compases 1-30.

Arpeggiato

DoM- Dom

Primer Periodo (Introducción)

Imagen 8. Compás 15. I₇ - V

A partir del compás 16 y hasta el 30, encontramos el segundo ciclo de la introducción con una nueva variación rítmica que se observa en los compases 16-17-18.

2do Ciclo

Imagen 9. Compases 16-18.

Las armonías varían en forma más libre para establecer, en el compás 24, un centro tonal alrededor de Sol mayor. Los compases 25-26-27 presentan la misma estructura rítmica y motivica que anuncia que el fin de la introducción está por llegar. En él, varía la armonía de manera cada vez más libre, estableciéndose alrededor de Do lidio así: I_{9/7} - I_{9/7} - bIII/V

25 *p* *f* *mf* *f* EbM7

25 *f* *mf* *f*

Sol M Do M

Imagen 10. compases 25-27.

Igual estructura rítmica, que indica la cercanía del final de la sección introductoria.

En los compases 28-29 y 30, el ritmo se activa aún más. En el compás 29, hay un *accelerando* que busca situarnos un poco en el último tiempo y aparece el primer *gruppetto* de semicorcheas completo, el cual va a tener consecuencia en el siguiente compás como una anacrusa inmediatamente anterior a la entrada del tema.

Todas las cuerdas al aire del violonchelo

poco accel.

Allegro

1er grupo de semicorcheas

Fin de la Introducción

Imagen 11. Importante la aparición del primer grupo de semicorcheas. Compases 28-30.

El compás 30 es donde está la anacrusa del tema y, en este mismo, se destaca el cambio de métrica a 2/4. En este punto, aparece la primera *galopa* completa y el chelo presenta todas sus cuerdas al aire de manera melódica y con su última nota (LA), hace un *glissando* hacia un (Mi) del primer tiempo del 31, que es la nota en la que empieza el tema y la segunda sección de la obra.

Anacrusa del tema Tema, 2da Sección

N.P

Imagen 12. Compases 30-31.

A partir del compás 31 hasta el compás 164, se presenta una sección donde el tema se muestra entre los compases 31-34 y se desarrolla de diversas maneras, con la inclusión, por otra parte, de una sección adicional donde se ubica la “cadenza” del chelo, entre los compases 153- 163.

El tema se basa en un descenso escalístico desde la tercera de la tonalidad (Mi) hasta la quinta (Sol); posteriormente, se arpeggia el acorde fundamental de la tonalidad desde la quinta y luego se presenta una dominante que resolvería como si quisiera tonizar su quinto grado menor. Esta primera exposición variada del tema entre los compases 31-34, se presenta de la siguiente manera:

Desciende desde Mi natural hasta Sol natural en una escala diatónica de Do mayor con un paso ornamental por Si bemol.

Posteriormente, aparece un acorde (último tiempo, compás 31) mayor y luego, en el compás 32, hace la aparición de la “dominante” que busca tonizar a Sol menor; este mismo procedimiento se repite en los compases 33-34 con una variación

rítmica en la primera célula del compás 33, doblada a la octava por el piano; este recurso de doblar con el piano se presentará al unísono en tratamientos posteriores; el compás 34 corresponde al 32 pero con desplazamientos y variaciones rítmicas.

The image shows a musical score for measures 31-34, divided into two systems. The first system covers measures 31 and 32, and the second system covers measures 33 and 34. The score is written for guitar and piano.

Measure 31: The guitar part (top staff) starts with a dynamic of *f* and includes a blue arrow pointing to a note labeled "Sol m". The piano part (middle and bottom staves) starts with a dynamic of *f* and includes a yellow oval around a note. The tempo is marked as *♩ = ca. 68* and the guitar part is marked *pizz (sin plectro)*.

Measure 32: The guitar part continues with a dynamic of *mp* and includes a blue bracket above it labeled "Sol M". The piano part continues with a dynamic of *mp* and includes a red circle around a note. The dynamic for both parts changes to *cresc*.

Measure 33: The guitar part starts with a dynamic of *mf* and includes a blue bracket above it. The piano part starts with a dynamic of *mf* and includes a blue bracket above it. The dynamic for both parts changes to *decresc*.

Measure 34: The guitar part starts with a dynamic of *mp* and includes a blue bracket above it. The piano part starts with a dynamic of *mp* and includes a blue bracket above it. The dynamic for both parts changes to *mp*. The guitar part is marked *Arco*.

Imagen 13. Sección temática. Compases 31-34.

En el compás 35, el tema se presenta en el chelo en tonalidad de Sol mayor y, en el compás siguiente, se va tonalmente hasta la dominante pero en tonalidad de Re menor.

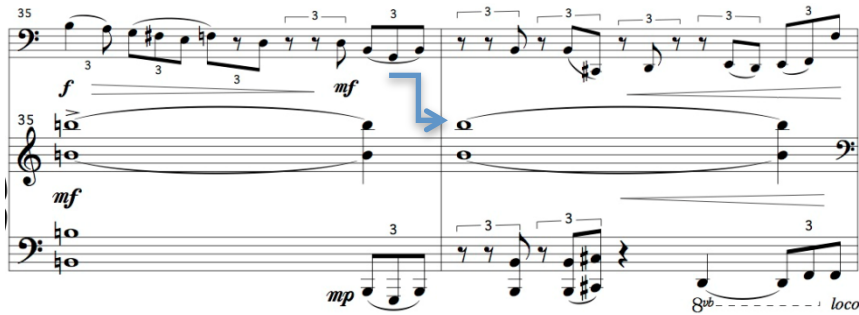


Imagen 14. Compases 35 y 36

En los compases 37 y 38, se repite el tratamiento anteriormente visto con el tema del chelo, acompañado por el piano y doblado al unísono:

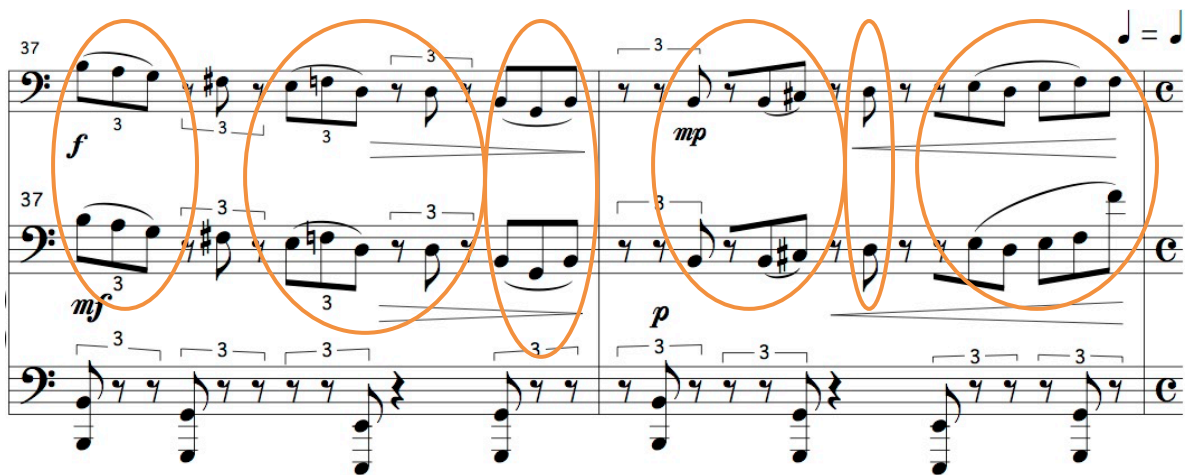


Imagen 15. Compases 37-38.

Unísono apoyado por el piano

En el compás 39, el tema se presenta de nuevo en transposición que sigue el círculo de quintas, esta vez en Re mayor; está variado rítmicamente por aumentación y se genera una nueva textura con la articulación rítmica; en el compás 40, se utiliza de nuevo el recurso de la quinta menor aunque se abandona la articulación rítmica del tresillo.

En el compás 41, sigue el tema en la misma tonalidad (Re mayor), con variación rítmica desplazada por tiempos, doblada a la octava por el piano y yendo a su quinta menor para seguir el procedimiento.

39 *pizz*
mf
mp
mf
mp
 Re M La m Re M

Imagen 16. Compases 39-41.

Compases 39 al 45 encontramos la imitación a la 5ta

En el compás 43 el tema aparece en La mayor en el chelo acompañado por el piano continuando con el tratamiento del círculo de quintas y yendo a su quinta menor correspondiente a (Mi menor) en el compás 44 y, en los compases 45-46 se repite el tratamiento pero ésta vez con tema al unísono entre el chelo y el piano

43 *f*
mp
 43 *mf*
p
mp Sub

La M Mi M

El tema siempre se trata al unísono

Imagen 17. Compases 43-46.

Tema al unísono

Terceras paralelas

En el compás 47, se presenta el tema en Mi mayor doblado al unísono entre el piano y el chelo. El piano introduce, esta vez, un acompañamiento distinto en terceras paralelas que se acompaña con el bajo en sus primeros tiempos.

Imagen 18. Terceras paralelas. Compás 47.

Negras en la mano izquierda del piano.

En el compás 48, se intuye el final de esta primera gran transformación modulante del tema. En él, el comportamiento de las voces comienza a variar, cambia la métrica y se rompe la secuencia armónica de ir al quinto grado menor. Aparece un paralelismo que va a Si bemol mayor en el segundo tiempo y a Si mayor en el tercer tiempo.



Imagen 19. Compás 48.

Cambio de métrica

En el compás 49, se presenta el tema por segunda vez en la misma tonalidad. Sin embargo, esta vez hay un acompañamiento por cuartas paralelas que introduce definitivamente un nuevo carácter en la pieza que conducirá la obra hasta el compás 52, donde se da el final del primer ciclo temático.

Cuartas paralelas

Último tiempo compás 49 *grupetto* de semicorcheas

Imagen 20. La anacrusa del compás 52 marca el clímax y la primera *fermata* del compás 52 ayuda al chelo para entrar con fuerza en esa nota en *ff*. Compases 49-52.

Cuerdas al aire

Fin del primer ciclo temático. *Lunga* se mantiene hasta el nuevo primer tiempo.

En el compás 50, el material melódico evita hacer la dominante del quinto (de acuerdo con las variaciones anteriores realizadas después de presentar el tema) y, en cambio, continúa con el acorde construido por cuartas.

El movimiento descrito se da octavado por el piano y, como la métrica ahora es 4/4, puede haber un *grupetto* de semicorcheas antes del último tiempo, también construido por cuartas como elemento de novedad en la presentación el tema en la métrica precedente.



Imagen 21. Compases 50 y 30.

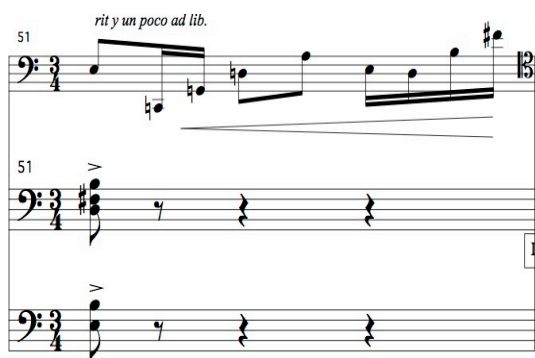


Imagen 22. Compás 51.

Los compases 50 y 51 cumplen la misma función de los compases 29 y 30: llegar a un objetivo o punto de quiebre. En el último tiempo del c. 51, se llega al Si menor sobre Mi que se esperaba en el compás 48.

The image displays two systems of musical notation. The top system covers measures 50 and 51, featuring a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The bottom system covers measures 29, 30, and 48, showing piano and harp parts. Key markings include 'Arco' for the harp, 'poco accel.' for the piano, and 'rit y un poco ad lib.' for the vocal line. Measure numbers 29, 51, and 51 are clearly visible at the start of their respective staves.

Imagen 23. Compases 50-51;29,30,48.

En el compás 52, ocurre un importante punto de ruptura. En esta sección se termina el primer ciclo temático y se introduce un recurso que no se había introducido antes: el *glissando* al interior del instrumento en el registro grave específicamente atacando el arpa del piano.

De la misma manera, esta es la primera vez en la pieza que se anuncia este recurso tímbrico en el piano, acentuadas en su duración por el calderón y la indicación de “*Lunga*”. Este lapso de tiempo suspendido crean un espacio que permite asimilar la información ya presentada y prepararse para el futuro desarrollo de la pieza.

A tpo

lunga

ff

lunga

Dentro del piano

*gliss fuerte con los dedos
sobre el registro grave del piano*

ff *Red.*

Imagen 24. Culminación ciclo temático. Compás 52.

Desde el compás 54 hasta el compás 58, el piano resume el material expuesto anteriormente; en esta ocasión, el chelo varía libremente sobre las armonías que presenta el piano; todo ello como preparación a nuevos tratamientos temáticos que derivan del material ya presentado en la introducción.

con nostalgia y muy flexible

mf *f* *p* *mf*

mf *f* *mp* *mf*

Imagen 25. Compás 54-55.

3ra sección, presenta variaciones del material derivado de los compases 1 al compás 8.

Entre los compases 59-60 se hace un tratamiento temático similar a los anteriores esta vez en Si bemol.

Imagen 26. Compases 59-60.

Entre los compases 62 y 64 se presentan, en movimientos de escalas descendentes en el piano, líneas que sugieren un arpeggio de Fa mayor en voces internas (Do, La, Fa); este tratamiento es derivado del tratamiento temático antes visto, el mismo que, sin ser riguroso, se acompaña por el chelo con texturas similares a las de la introducción.

En el compás 62, el chelo condensa, en su línea, dinámicas que resaltan las jerarquías de su línea melódica y reúne, en cuatro tiempos, el rango dinámico expresado durante secciones anteriores de la pieza.

Imagen 27. compases 62 -64.

Terceras paralelas

Entre los compases 64 y 74, se presenta un tema de forma libre; el principal motivo de desarrollo es el de la bordadura; el chelo utiliza sus cuerdas al aire, cantando, en la primera y segunda cuerda, material derivado de la introducción. A este motivo se opone otro igualmente breve, interpretado con el arco, para volver a retomar acordes por cuartas en el piano (compases 66-67-68-69).

Esta sección puede ser tomada como pre-climática de la obra y se dirige hacia el compás 75 a una llegada muy marcada, con isorritmia entre el chelo y el piano en los 2 primeros tiempos.

Imagen 28. Compases 64-74.

Entre los compases 77 y 79, se invierte la presentación del tema, esta vez en el chelo. Una escala cromática descendente desemboca en el compás 81, donde el tema se presenta de manera ascendente y partiendo desde la misma nota desde donde se inició el tema la primera vez (Mi). El acompañamiento, por su parte, complementa la línea del chelo con material de la sección anterior, con semicorcheas con silencios en el segundo y tercer tiempo, que dan paso a acordes arpegiados en corcheas en los compases 64-74.

En medio de la obra, en los compases 77 y 78, empieza un *acelerando* del chelo que llega a un cambio de *tempo*, esta vez más movido y danzante; éste es el punto más rápido de la obra.

Esa intención danzante y movida se llena de carácter con el tratamiento dinámico drástico que comienza en un *forte* y que, en el siguiente compás, pide *mezzo piano* súbito y *crescendo* en la mitad del siguiente; luego *Forte*, *mezzo piano* y luego *piano*. Un tercer ciclo se inicia inmediatamente después, en el tercer tiempo del compás 84, con *forte* que llega a un *diminuendo* hasta *mezzo forte* y, después, *crescendo* para llegar a un *fortissimo*.

Imagen 29. Compases 77-79.

Motivo temático por el chelo en escala ascendente

Imagen 30. Compases correspondientes. Compases 84-81.

Del compás 86 al 133, aparece otra gran sección de desarrollo libre, siendo ésta la sección climática de la obra. Al finalizar esta sección, el denominado “arco” que

describe toda la pieza comienza su descenso. Esta sección se caracteriza por su escritura más contrapuntística, que rompe con los diálogos y jerarquías de los apartes anteriores. El acompañamiento por cuartas en el piano hace una nueva aparición de manera más ocasional; en él se incluyen elementos de modificación tímbrica como los presentes en el compás 52.

132

$\text{♩} = \text{♩}$

132

ff

Imagen 31. Compases 132-133.

Compases 132 y 133 es el punto de cúspide de la obra.

92

Dentro del piano

mp cresc

mf

Golpeando las cuerdas con los nudillos de los dedos en alturas aproximadas

98

Dentro del piano

mf mp

idem. c. 91-92

110

Dentro del piano

ff mf

Dentro del piano

mp

Dentro del piano

mp cresc

Ped.

Imagen 32. Golpeteo con los nudillos en el arpa del piano. compases 91-92;98;106,110,114,125.

A partir de ahora, se agregan articulaciones nuevas para el chelo, como el *tenuto* del compás 84 hasta el 104 y el *stacatto* para ambos instrumentos en los compases 108 a 118.

The image shows a musical score for piano, measures 84-104. The score is in 9/8 time and features various dynamics and articulations. A blue arrow traces a path from measure 87 to measure 104. Green boxes highlight specific melodic lines in measures 87, 89, 100, and 104. Orange circles highlight specific notes in measures 89, 100, and 101. A star symbol is present in measure 89.

Imagen 33. Muestra del *tenuto* y *stacatto* en el piano. Compases 84-104.

Imitación de figuras rítmicas, en el chelo en el compás 87, piano compás 89, compás 100 y compás 104

Imagen 34. *Tenuto* en el chelo. Compases 108-118.

Nuevas articulaciones para ambos instrumentos. El *Staccato* como intención antes no presente.

Del compás 134 al 136, se prepara una nueva sección, todavía con elementos del tema y nos muestra una preparación con el cambio de métrica hacia compás binario y la equivalencia de pulsos.

Imagen 35. Compases 134-136.

A partir de este punto, comienza el descenso de la obra bajando la intensidad.

El fragmento entre los compases 137 y 140, se asemeja a la introducción por los gestos del chelo y la melodía es, en su primera cuerda, a modo de re- exposición de la sección inicial.

Meno mosso ♩ = ca. 84

137 *ff*

138 *mf*

139 *mf*

140 *mp* *mf*

Imagen 36. Compases 137-138-139-140.

Entre los compases 137 – 140, semejanzas con la introducción en la línea del violonchelo.

Los compases del 141 al 152 mezclan, de manera libre, elementos del tema y de la introducción.

El acompañamiento exhibe recursos ya conocidos en la pieza. Es de resaltar la recurrencia de una escritura más contrapuntística y el movimiento oblicuo entre los compases del 145 al 148.

El elemento del tema pero de manera más libre

141 *Arco espressivo*

141 *ff* *decresc* *mp* *sfz* *p* *mp*

141 *ff* *mf*

The image shows a musical score for three staves. The first system (measures 144-146) features a yellow box around a chord in the top staff marked 'pizz' and 'mf', and a triplet in the middle staff marked 'mf'. The second system (measures 147-149) has a yellow box around a chord in the top staff marked 'mp' and 'Arco', and a triplet in the middle staff marked 'f'. The third system (measures 150-152) includes a red oval around a chord in the top staff marked 'f', and an orange oval around a time signature change to 5/4 in the middle staff. Tempo markings include 'molto rit.' and 'Un poco meno mosso'.

Imagen 37. Compases 141-152.

Momentos de la Introducción, compases 145-146-147, tema en el compás 149

Este acorde marca el inicio de la *cadenza* del Chelo

En el compás 151 anticipa apartes del inicio de la *cadenza* del chelo: un acorde arpegiado y figuraciones rítmicas de síncopa en corchea y negra en el tercer y cuarto tiempo. Entre los compases 152 y 153 aparecen 2 elementos importantes que anuncian la nueva sección y que además establecen el carácter propicio para la *cadenza* del chelo que son:

1. **Molto Ritardando**
2. **Cambio de Tempo a 5/4**

Cadenza del Chelo



Imagen 38. Compases 151-152-153.

La *cadenza* del chelo comprende 10 compases que van desde el 153 al 163. El comienzo de la sección en *fortísimo* y *ad libitum* utiliza la síncope en movimientos melódicos como elemento distintivo, al que se oponen los acordes que rememoran los motivos *arpegiados* del principio de la obra. En ella se acentúan los cambios de dinámica con disminuciones y aumentos progresivos del tempo con indicaciones de *a tpo* y *rit.* El motivo en síncoas, que sugiere nuevamente el “aire de tango”, se varía en sus diferentes repeticiones modificando su dinámica.

Con la aparición de los tresillos en el compás 163, después de la indicación de *molto cresc.*, aparecen recuerdos de la sección iniciada en el compás 31, que inmediatamente se estabilizan en el compás 164, esta vez con un deliberado aumento de la dinámica -antes expuesta en *mp* y esta vez en *mf*. De esta manera, se refuerza la sensación de descenso del “arco” mencionado y se afianza la afirmación en la *cadenza* de elementos ya escuchados.



Imagen 39. Compás 163. Motivo en tresillos que recuerda en la *cadenza* material rítmico del compás 31.



Imagen 40. Compás 164. Repetición textual del inicio de la obra con diferente dinámica.

La *cadenza* termina en el compás 163; allí se unifican las dinámicas de ambos instrumentos en *fortissimo*. La *cadenza* concluye definitivamente para dar paso a anuncios breves que consisten en sutiles variaciones del tema inicial, con movimientos similares a los expresados en los compases 54 y siguientes.

A partir de este lugar (c.c. 164), el chelo retoma material melódico de la introducción, expuesto, tanto en su parte como en la del piano. El uso del arco y del *pizzicato* realza los acordes que se usaron en la introducción y las melodías con el arco imitan los movimientos iniciales de la línea del piano.

La obra termina con unos arpeggios del chelo como alejándose poco a poco, lo que es especialmente notable, a partir del compás 167, con el uso de silencios en los últimos tiempos del compás, pausas que dan a entender al oyente que esta disminución total de la dinámica (no hay sonido en el tercero y cuarto tiempo del compás 167) indica la finalización de la pieza.

La sección final comprende los compases 164 al 196; en relación con la dinámica, es importante realzar aquí cómo el compositor acentúa la sensación de cierre con la disminución progresiva de las dinámicas de *p* a *ppp*.

Descenso Final

The image displays a musical score for the 'Descenso Final' section, spanning measures 183 to 196. The score is written for three staves (bass, tenor, and bass clefs). Key dynamic markings and performance instructions are highlighted with blue circles and arrows:

- Measure 183:** *mp* (circled), *f sub* (circled), *mf*, *mp* (circled), *f* (circled), *mf*.
- Measure 187:** *f p* (circled), *pp* (circled), *mp*, *p*.
- Measure 192:** *pp* (circled), *ppp* (circled), *ppp* (circled).

Performance instructions include *accel.*, *A tpo*, *rit.*, *A tpo*, *pizz*, and *Arco*. A blue oval above measure 187 contains the text "alejándose poco a poco". Red arrows indicate the dynamic progression from *f p* to *pp*, and from *pp* to *ppp*.

Imagen 41. Compases 164-196. (Algunos compases del descenso final).

El cierre total de la obra se marca dinámicamente, iniciando desde un piano (*P*), pasando por un pianísimo (*PP*), hasta llegar al *pianisísimo* (*PPP*) final.

3. Sugerencias generales para la interpretación de la obra “Movimiento” para chelo y piano del compositor Andrés Posada Saldarriaga.

Las sugerencias que se plantean a continuación consideran dos tipos de factores: unos de tipo teórico, relacionado con la lectura de los signos puestos objetivamente por el compositor sobre la partitura, y otros referidos técnicamente a su ejecución en el chelo. De la misma manera, se fundamenta en secciones específicas del análisis propuesto en los apartes anteriores.

Ha sido de gran importancia recibir sugerencias del compositor, para poder ejecutar la pieza con mayor profundidad, interpretativamente, bajo los parámetros establecidos por él, abarcando así más conocimientos y opiniones que ayudan a su enriquecimiento y tener un poco más de seguridad en el momento de la ejecución.

La indicación que encabeza el comienzo de la pieza -“con aire de tango”- resume la intención general de toda la obra. La ejecución de los acordes iniciales con el uso del plectro o del *pizzicato*, puede producirse de manera satisfactoria pensando en la proyección de un buen sonido del instrumento, realizando estos primeros acordes con un poco de libertad, tomándose un poco más de tiempo en cada uno, para así darle más resonancia y poder sentir mejor el acorde; ello se puede realizar poniendo un énfasis cuidadoso en los movimientos del antebrazo derecho, deslizándolo diagonalmente por la cuerdas, ya que, si se hace de manera horizontal, puede producirse un sonido brusco en los *arpeggiatos*

Las notas en *pizzicato* deben realizarse con un énfasis determinado, siempre cuidando en no acelerar el pulso, con el objetivo de emitir la dinámica deseada y producir suficiente vibración sobre la cuerda; esto se logra gracias a una buena presión de los dedos de la mano izquierda sobre el diapasón y así lograr que la sonoridad del piano no opaque la del chelo.

La textura de la pieza, sostenida por ambos instrumentos, exige por parte del violonchelista una consciencia total de la parte del pianista, para así poder ser más consciente de la estructura total dialógica que comparten.

Uno de los criterios fundamentales para la ejecución interpretativa de la obra *Movimiento*, es el de los silencios; a veces, se pueden sentir como descansos luego de tener momentos de tensión y, en otras ocasiones, como preparación de ellos; usualmente en esta pieza, el compositor escribe, en cada compás, uno o varios silencios. Hablemos de la parte inicial de la obra. En el compás 1, se presenta el primer acorde en corchea de una manera tranquila, seguido por un silencio de corchea; esto brinda al intérprete un espacio moderado para hacer el acorde con tranquilidad y dejar resonar las tres notas y así poder sentir mucho más el efecto que produce el plectro, mientras que, en el segundo compás y a diferencia del primero, el primer acorde está en semicorchea seguido por un silencio de semicorchea, este último con una duración más corta; por lo tanto, el ataque con el plectro debe ser más ligero y seco; por eso, el compositor se apoya escribiendo una dinámica un grado más alto que la del compás anterior.

Otro de los elementos importantes en la pieza son los acentos, ya que éstos ayudan, tanto al chelista como al pianista, a mantener un pulso estable y marcar sus respectivas entradas, ya sean solos o en conjunto.

En los compases 39-42, se notan claramente los acentos marcados en el piano en la mano derecha, en las semicorcheas; gracias a esta indicación, el chelo puede tener más clara su entrada, ya que, en la mayoría de las veces, los tiempos fuertes están siendo apoyados por el piano.

A continuación, se harán sugerencias referidas, con especial énfasis, a la técnica violonchelista.

La primera intervención del chelo en la pieza, en los compases 1 y 2, consiste en la ejecución de notas en *arpeggiato*, lo que implica la necesidad de imprimir la misma energía en cada una de las cuerdas pulsadas con el fin de producir los tres sonidos *sol*, *re* y *do*. Se recomienda, especialmente, no producirlas muy suavemente para que no se vean opacadas ante la entrada del piano, dado que, en la primera intervención, éste tiene una dinámica de *mp*, mientras que el chelo tiene *p* y, naturalmente, el instrumento de teclado suena más potente que el chelo; por lo tanto, se debe incrementar la intensidad dinámica en éste.

The image shows a musical score for two instruments in 3/4 time, measures 1 and 2. The top staff is for the cello, showing an arpeggiated chord (G2, B1, D2) with dynamics *p* and *mp*. The middle staff is for the piano, showing rests in measure 1 and then notes with dynamics *mp* and *f*. The bottom staff is empty.

Imagen 42. *Arpeggiato* del chelo y dinámica propuesta por ambos instrumentos, Compases 1 y 2.

Dinámica que propone el chelo y respuesta del piano

Como factor adicional hay que agregar que las notas mencionadas anteriormente exigen, para su ejecución, el uso de un plectro; se sugiere utilizar una pajuela plástica de guitarra de regular grosor.

El plectro es un elemento muy común utilizado en diferentes tipos de música y utilizado en instrumentos populares como la guitarra, el tiple y la bandola colombianos, entre otros; para la obra que nos ocupa, el compositor quiso darle un toque diferente, para añadir otra sonoridad al chelo; ya antes se han realizado otros experimentos para buscar variadas sonoridades y se han utilizado elementos como alambre, cédulas, pajuelas de diferentes grosores, tapas de lapiceros, *clips* etc.

Es así como, en la grabación del CD *Signos*, donde se encuentra la obra *Movimiento* interpretada por el chelista Paulo Mahave Veglia (Chile), se realizaron varias pruebas para encontrar la sonoridad que quería el compositor; fue importante que el autor de la obra estuviera en dicha selección de elementos para poder sentirse a gusto con la sonoridad que estaba buscando para la pieza, se llegó a la conclusión de tocarlo con la tapa plástica de un lapicero *papermate*.

Igualmente es importante considerar que, durante la práctica, se debe preparar el rasgueo suavemente, primero con las cuerdas al aire, comenzando en la cuarta cuerda (DO) y finalizando en la primera cuerda (LA); después, armar el acorde y deslizar el plectro muy delicadamente para poder realizar la dinámica que el compositor requiere. De todas maneras, el compositor no aclara como debe ser el rasgueo en el violonchelo, ya que puede haber dos maneras de ejecutarlo: de abajo hacia arriba (desde la cuerda Do a la cuerda La) ó viceversa. Se sugiere comenzar desde la cuerda grave hacia la aguda ya que, en las versiones que se han hecho de esta obra, siempre los intérpretes lo realizan de la misma manera, es decir, de abajo hacia arriba, lo que, por otra parte, es una práctica más universal.

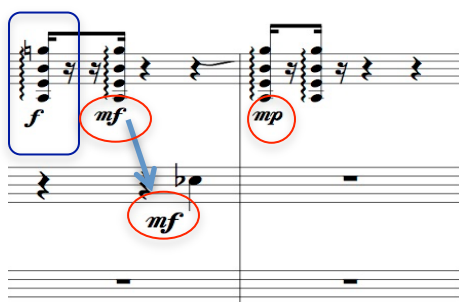


Imagen 43. Compases 3 y 4.

La ejecución de los primeros acordes del violonchelo en la introducción puede realizarse con tranquilidad, dejando sonar el rasgueo y aprovechando los silencios de corchea que lo preceden. Es importante que el pulso de las corcheas se mantenga, sin dejar caer el *tempo*.

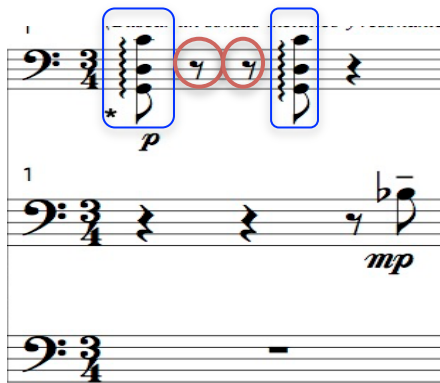


Imagen 44. Compás 1.

La primera sección de la obra alterna acordes de tres y cuatro notas y muestra un rango dinámico que va desde piano (*p*) en el compás 1 hasta *fortísimo* (*ff*) en el c. 18. Es importante, en esta sección, no acelerar el pulso ante la llegada del fortísimo; esto se menciona porque el piano viene, a partir del compás 12, aumentando la cantidad de sonidos e incrementando el ritmo y la melodía en la mano derecha. Este aumento se va construyendo paulatinamente y llega al compás 17, último tiempo, donde la sensación producida es la de un cambio de *tempo*, aunque no debe ser así. Éste debe mantenerse siempre estable, controlando la acumulación y, a su vez, comprendiendo que una dinámica fuerte no conlleva un pulso más acelerado.

Imagen 45. Aumento melódico en la mano derecha del piano. Compases 12-13-14; 17-18

En los compases 29 y 30, aparece la indicación *poco accel.* Aparte de que está escrito, el piano comienza a producir la sensación de aceleración aún mayor,

debida a las figuras rítmicas que tiene en la mano derecha; el chelo, que tiene su entrada en los tiempos segundo y tercero, utiliza acordes arpegiados. Dado que el ejecutante, en este punto, puede hacer resonar más estos arpeggios, puede generar una preparación para el cambio de métrica, teniendo en cuenta que el primer tiempo del chelo, en el compás 30, es un silencio, elemento importante para respirar y preparar el cambio entre el plectro y el arco.

The image shows a musical score for piano and cello. The piano part is written on two staves (treble and bass clefs). The cello part is on a single staff (bass clef). The score covers measures 29 and 30. In measure 29, the piano right hand has a melodic line with a 'poco accel.' annotation. The cello part has arpeggiated chords. In measure 30, the piano right hand continues with a melodic line, and the cello part has a whole rest in the first beat, followed by arpeggiated chords. A blue arrow labeled 'Respiración Chelo' points to the first beat of measure 30. A red box labeled 'Arco' with a note value of 3/4 is also present.

Imagen 46. Aumento melódico en la mano derecha del piano, *poco accel*, cambio de métrica. Compases 29-30

En este mismo punto, la indicación de cambio de métrica, de ternaria (3/4) a binaria (2/4), indica ya desde la anacrusa de semicorcheas en el piano, vista en el compás 29- el *poco accelerando*, indicando al chelista que viene un cambio de métrica. Pero eso no significa que se cambia el *tempo*; por el contrario, éste debe mantenerse con claridad.

Siguiendo con lo anterior, en el compás 30 se abandona el uso del plectro por completo en la obra y se comienzan a ejecutar los acordes en *pizzicato*. Es de gran ayuda apoyarse en el silencio del primer tiempo del compás 30 y no variar el ritmo de las notas que componen el acorde arpegiado del piano; generando así un cambio muy suave, donde no se note el cambio de color al empezar con el arco.

Esta segunda, que principia a partir del compás 31, debe medirse en relación con la negra como unidad general de tiempo y nó con la corchea de tresillo, con el objetivo de medir correctamente la duración del silencio de corchea con el que finaliza cada una de las frases de cada compás.

La correcta interpretación rítmica de las figuras resultantes entre el tresillo de corchea del chelo y la mano izquierda del piano, se facilita si se mantiene una constante subdivisión ternaria. La clave está en contar y respirar en los silencios mientras se escucha de manera atenta la melodía de la mano derecha del piano.

(♩ = ♩ de 3) ♩ = ca. 63 pizz (sin plectro)

31

31

31

Imagen 47. Tresillo de corchea, desplazados. Compás 31.

Cuando se retoma el arco en la anacrusa del compás 35, es necesario resaltar la melodía con el mismo énfasis con que se destacó por parte del piano en el compás 30, ya que el chelo viene de *pizzicato*, igual como lo venía haciendo en el compás 29. Este equilibrio logra dar uniformidad a la línea melódica del violonchelo.

La homofonía iniciada en el compás 37 unifica líneas que anteriormente se interpretaron de manera alternada, como se observan en los compases 33-34, esto requiere de especial atención por parte del violonchelista.

Imagen 48. Unificación de líneas melódicas. Compases 37-33-34.

Se sugiere que el chelo, en este lugar, se adapte al rango dinámico de la línea del piano, para que pueda hacer sentir la intensidad de las dinámicas que se le indican en los compases 37 y 38: *f/mf- mp/p*.

Logrando este contraste entre el chelo y el piano, será posible darle unidad al momento de unión de las dinámicas en el compás 39, en el que ambos comparten la misma intensidad y diferente línea melódica, el reto consiste en interpretar la misma dinámica, aunque el violonchelista ejecute su parte en *pizzicato*, el cual debe ser fuerte y reiterado para que no suene con menor intensidad que el de su acompañante.

39 *pizz*
mf
 39 *mf*
mf

Imagen 49. Unificación de dinámicas. Compás 39.

Existe un factor adicional por considerar en la ejecución de este pasaje, los reguladores de dinámica. Los *crescendi* en los compases 40 y 42 y *decrescendi* en los compases 39 y 43, deben concordar entre las dos líneas para que, en el compás 43, vuelvan a hacerse perceptibles mostrando así la disociación de dinámicas: *f*/*mf*- *mp*/*p*.

39 *pizz*
mf
 39 *mf*
mf
 43 *f*
 43 *mf*
mp

Imagen 50. Disociación de dinámicas. Compases 39 y 43.

La sección anterior se prolonga hasta el compás 52, donde el chelo llega al clímax de toda la tensión melódica en la blanca con calderón. El sonido correspondiente a esta nota debe ejecutarse con especial énfasis, sosteniendo durante toda su duración la misma intensidad y manteniendo la dinámica *fortissimo* (*ff*), lo que es

ayudado por un pedal sostenido en el piano; el silencio de corchea en el chelo es muy importante, porque permite al ejecutante tomarse un respiro para atacar la nota climática con la fuerza suficiente.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part (top staff) has a half note with a fermata, followed by a quarter rest, and then another half note with a fermata. The Piano part (bottom two staves) shows a glissando in the bass register. Annotations include 'ff' (fortissimo), 'lunga' (longa), 'Dentro del piano', and 'gliss fuerte con los dedos sobre el registro grave del piano'. A box at the bottom contains 'ff' and 'Ped.'.

Imagen 51. Zona climática de la obra. Compás 52.

Los *crescendi* y *decrescendi* de esta sección deben ejecutarse justo en el tiempo indicado para llegar a la dinámica sugerida por el compositor, haciendo énfasis en no tocarlas demasiado suavemente sino sosteniendo el rango entre *mf*, *f* y *sfz*. Esta sensación se prolonga hasta el compás 80 donde comienza una nueva impresión melódica y una métrica diferente de 9/8, sugerida por el *movido danzante* que se opone al de tipo nostálgico expresado en el compás 54.

con nostalgia y muy flexible

mf *f*

mf *f*

♩. = 108 movido y danzante

80 *f*

80

Imagen 52. Cambio de métrica, Compases 54 Y 80.

La nueva igualación rítmica del compás 80, ♩. = 108 , se logrará preparando el pulso con anticipación. Afianzando en la ejecución correctamente la corchea en esta frasee, se permite realizar con precisión los dosillos de los compases 83, 84 y siguientes.

♩. = 108 movido y danzante

80 *f*

80

Imagen 53. Compás 80.

83

mp

2

2

p *f*

83

f

p sub *cresc*

Imagen 54. Nueva figura de dosillos, cambio de métrica, c.c. 84 Compases 83 y 84.

Es necesario realizar con buen apoyo el *portato* sugerido realizado por el chelo (compás 92), con el objetivo de reforzar la poca resonancia de las notas interpretadas con los nudillos sobre el arpa del piano; estos golpes tienen una dinámica de *mf* y se sugiere entonces, al violonchelista, bajar un grado la dinámica para poder escuchar el efecto que se produce; se podría mantener en la misma dinámica que dejó y aumentar la intensidad en los últimos tres pulsos en el compás 92 y llegar al *fortísimo* (*ff*) en una nota con acento que se pide en el compás 93.

92

ff

Normal

mf

f

92

mf

f

Golpeando las cuerdas con los nudillos de los dedos en alturas aproximadas

Imagen 55. Compases 92 y 93.

Es necesario realizar con buen apoyo el *portato* sugerido en el compás 92 con el objetivo de reforzar la poca resonancia de las notas tocadas con los nudillos sobre el arpa del piano. En esta misma sección, es importante no unificar el fraseo del chelo con el de la línea del piano, ejecutando con extremo cuidado los *staccati* y las ligaduras, para sugerir así dos líneas bien diferenciadas que ejecutan el mismo ritmo de corcheas en grupos de tres.

Ante la diferencia de las líneas melódicas durante el pasaje anterior, se aconseja ubicar los puntos de homofonía como por ejemplo el compás 123, para allí afianzar de nuevo el ritmo y poder proseguir la pieza con igual seguridad y así ejecutar debidamente pasajes de desigualdad rítmica como el 130 permitiendo al oyente sentir de manera clara la síncopa.



The image shows a musical score for two measures, 123 and 130. In measure 123, the piano part (bottom staff) has a green box around the notes, and the chelo part (top staff) has a blue box around the notes. The piano part is marked 'mf' and 'cresc'. In measure 130, the piano part (bottom staff) has a blue box around the notes, and the chelo part (top staff) has a blue box around the notes. The piano part is marked 'laca'.

Imagen 56. Compases 123 y 130.

Los acordes arpegiados que aparecen en el piano en la sección del compás 134 en adelante, se pueden ejecutar de igual manera como se aconsejó en la sección inicial de la obra. Es importante tener presente que, a partir de este punto, comienza el descenso de la pieza. El chelo ayudará al piano bajando la intensidad de la dinámica, tocando ese *forte* un poco menos intenso y marcando el *molto ritardando* escrito en la partitura, compás 134; así el piano podrá denotar mejor su carácter más melódico en esta sección final.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part (top staff) features a dynamic marking *f* circled in purple and a *molto rit.* box above it. The Piano part (bottom staves) has a *molto rit.* box above the first staff and an *mf* dynamic marking below the second staff. A yellow box highlights the beginning of the Piano part.

Imagen 57. Compás 134.

La dinámica de Chelo sigue siendo *forte*, pero se recomienda ejecutarla mucho más suave, casi llegando al *mf*.

La llegada al *Larghetto*, compás 153, después de una prolongada sección, se marca como la *cadenza* del chelo, con la debida atención a lo que prescribe el autor en la partitura: *espressivo* y *ad lib*. En este punto, el chelo puede tomar su tiempo para desarrollar las frases a su gusto, siempre y cuando no rompa las dinámicas propuestas por el compositor; dentro de la *cadenza*, el chelo tiene diferentes cambios dinámicos como *crescendi*, *descrescendi*, *pizzicatos*, *ritardandi* y acentos, incluidos cambios de métrica y, al final de la *cadenza*, aparece un *molto crescendo* seguido por un *accelerando* que conduce al final de ella. Esto permitirá, tanto al oyente como al mismo chelista, poder sentir un mayor lirismo asociado con este pasaje solista.

Musical score for three staves in 3/4 time. The top staff is marked *pizz* and *mf*. The middle and bottom staves have rests. Two red circles highlight specific notes in the top staff.

Musical score for three staves in common time. The top staff is marked *Arco* and *f*. The middle and bottom staves are marked *f*, *mf*, and *mp*. A red circle highlights a note in the top staff.

Imagen 59. Compases 164 al 169

En el compás 173, cuando se retoma el arco, la dinámica juega un papel muy importante entre ambos instrumentos; el piano debe resaltar sus breves pasajes melódicos utilizando *crescendi* y *descrecendi*, conduciendo así la línea melódica hasta llegar a la entrada del acorde del chelo, con dinámicas *f*, *mf*, *mp* y *ff*; esta coincidencia de matices entre ambos instrumentos llega hasta el compás 185, donde se demarca un nuevo comienzo con un *A tempo* en la partitura.

The image displays three systems of musical notation, likely for a string quartet or similar ensemble, with various dynamic and performance markings.

- System 1 (Measures 173-178):**
 - Measure 173: *mf* (circled), *Arco* (circled).
 - Measure 174: *f* (circled), *pizz*, *mf* (circled), *Arco*, *f* (circled), *mf*, *mp* (circled), *p*.
 - Measure 175: *mf* (circled), *f* (circled), *mp* (circled), *f* (circled), *mp* (circled).
 - Measure 176: *f* (circled), *mp* (circled).
 - Measure 177: *f* (circled), *mp* (circled), *ff* (circled).
 - Measure 178: *mf* (circled), *ff* (circled), *pizz* (circled).
- System 2 (Measures 177-182):**
 - Measure 177: *f* (circled), *mf*, *Arco* (circled), *ff* (circled), *pizz* (circled).
 - Measure 178: *f* (circled), *ff* (circled).
 - Measure 179: *f* (circled), *ff* (circled).
 - Measure 180: *mf*, *mp* (circled), *cresc*.
 - Measure 181: *f* (circled), *A tpo* (circled).
 - Measure 182: *f* (circled), *mf*.
- System 3 (Measures 183-185):**
 - Measure 183: *mp* (circled), *f sub* (circled), *mp* (circled), *mp* (circled), *f sub* (circled), *mp* (circled).
 - Measure 184: *mp* (circled), *mp* (circled), *mp* (circled), *f* (circled).
 - Measure 185: *f* (circled), *mf*.

Additional markings include *Arco*, *pizz*, *accel.*, *A tpo*, and dynamic markings like *f*, *mf*, *mp*, *p*, *ff*, *f sub*, and *f*. Some markings are circled in red or purple, and some are underlined in orange.

Imagen 60. Juego de *cresc- descrec*, igualdad en dinámicas. Compases 173 al 178; 183 al 185.

A partir del compás 186 y hasta el compás 196, se logra el efecto final de disminución de la dinámica, teniendo en cuenta que ésta es la única parte donde encontramos compases completos en silencio entre ambos instrumentos, lo que no se había visto antes en toda la obra.

La dinámica comienza en un *mf*, compás 186 en el chelo, pasando por el último *fp* en el compás 187, seguido por un *mp* en el piano. En el compás 190, el chelo toca un *pp* hasta el penúltimo compás de la obra, compás 195; y en la entrada del último compás, entran ambos intérpretes tocando una corchea en *staccato* y con dinámica *ppp*, con la dinámica más suave y delicada de toda la pieza.

La obra culmina con un silencio de negra con calderón para ambos instrumentos; en ese punto, tanto el chelo como el piano deben quedarse estáticos para crear un ambiente de final “con reflexión”, podríamos decir.

The image shows a musical score for the final section of the work "Movimiento", measures 186 to 196. The score is divided into two systems. The first system (measures 186-191) features a trumpet part and a string section. The trumpet part starts with a *rit.* (ritardando) and *A tpo* (Alto Trompa) instruction. The string section begins at measure 187 with the instruction *alejándose poco a poco* (diminuendo). The dynamic markings for the trumpet are *mf*, *fp*, *pp*, and *p*. The string section has dynamic markings *mp* and *p*. The second system (measures 192-196) shows the trumpet part with *ppp* dynamics and the string section with *ppp* dynamics. The string section has two yellow ovals highlighting silent measures (measures 193 and 195). The trumpet part has a *pizz* (pizzicato) instruction in measure 192. Red circles highlight specific notes and dynamic markings, and blue arrows indicate the progression of dynamics. The score ends with a *Arco* (arco) instruction in measure 196.

Imagen 61. Sección final de la obra "Movimiento. Compases 186 al 196.

Disminución en las dinámicas y último silencio de la obra con calderón
 Compases 193 y 195 para ambos instrumentos en silencio.
 Primer silencio del último compás para respirar juntos para la entrada
 Conducción de dinámicas

CONCLUSIONES

La ejecución interpretativa en la música se compone esencialmente de tres factores: el primero, de tipo textual en relación con la lectura fidedigna de la partitura; el segundo, de tipo poético, que atiende a la intención del compositor en su entorno; y el tercero, de tipo estético, artístico, subjetivo, acerca de lo que implica para el ejecutante de la obra la recreación del material escrito por el autor, donde intervienen elementos gestuales, espaciales y acústicos que dan forma a una versión personal de la pieza.

Desde el punto de vista del autor, fue muy aportante abordar una obra del siglo XX, no sólo desde la perspectiva práctica del ejecutante intérprete sino desde la teoría, para profundizar en el análisis de su contenido musical y tener la oportunidad de contar con la asesoría y acompañamiento del compositor, maestro Posada, por la oportunidad de poder éste hacer sugerencias interpretativas al músico instrumentista. Este trabajo ha centrado su atención en un asunto en especial, la dinámica y su importancia dentro de la obra.

Aunque cada ejecución en vivo es nueva, por cuanto no reproduce de manera exacta las características de versiones anteriores, las sugerencias propuestas en este trabajo derivaron de la interpretación del ejecutante autor de este trabajo y se plantearon con el objetivo de que sus elementos principales puedan nutrir y enriquecer otras versiones individuales de la obra en manos de otros violonchelistas que deseen utilizar este documento como recurso investigativo o guía complementaria para su montaje.

BIBLIOGRAFÍA

ARNHEIM. R. Perceptual Dynamics in Musical Expression. *The Musical Quarterly*, Vol. 70, No. 3 (Verano de 1984), pp. 295-309.

BISHOP L., BAYLES, Freya y DEAN, Roger T. Performing Musical Dynamics: How Crucial are Musical Imaginery and Auditory Feedback for Expert Novice Musicians? En *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 32, No. 1 (Sept. 2014) pp. 51-66.

CARDONA, Erika (2011) *El movimiento de la música contemporánea en Medellín, 1988-2010*. (Tesis para obtener el título de licenciada en educación básica, énfasis música) Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Medellín.

JOHNSON, Christopher M. Effect of Adding Interpretive Elements to a Musical Performance on the Rhythmic and Dynamic Variations. En The 18th International Society for Music Education ISME Research Seminar. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*. 147, (2000), pp. 91-96.

MARCANO, German y OJEDA, Roberto. (2004) *Música Latinoamericana para violonchelo*. Caracas: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Fundación Vicente Emilio Sojo.

MORENO DE LA FUENTE, Jesús Mariano. (2006) *Las vibraciones de la música*. Alicante: Editorial Club universitario.

POSADA, Andrés, compositor. Entrevista por el autor, Medellín: Febrero de 2015.

SADIE, Stanley Ed. (1995) Dynamics, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York: Macmillan Publishers Limited, 1995. Vol. VII, pp. 820.

VINASCO GUZMÁN, Javier A. Los elementos secretos de la interpretación musical en: *Ricercare*. 1, (1) (2013). p. 60-72.

ZAMORA, Paulina (1997). *Signos. Andrés Posada: Música de cámara con piano*. [CD]. Bloomington, Indiana: Highland Records.

BIBLIOGRAFÍA VIRTUAL

<http://www.colegiocompositores-la.org/biografia.asp?id=51>

www.banrepcultural.org

<http://www.ccmc.com.co/>

<http://facartes.unal.edu.co/compositores/>

Anexo I

Partitura de la Obra “Movimiento” para Chelo y Piano del compositor Andrés Posada Saldarriaga (1954-)

Andrés Posada Saldarriaga

MOVIMIENTO

para violochelo y piano

ca. 11 mins

Medellín, Colombia, 1992

Obra comisionada por la
Fundación Arte de la Música, Bogotá

movimiento para cello y piano

Andrés Posada S. (1992)

Lento, ♩ = 52 Medido pero muy expresivo Con cierto aire arrabalero, con "aire de tango"
Con un plectro (pajuela o uña)
(Buscar un sonido metálico y resonante)

Cello
1
p
mp
f *mf*
mp

Piano
1
mp
f
mf

5
p
f *mf*
mp *p*
f *mf*

5
f
mf
f

Hacer énfasis en el contraste de dinámicas

Versión revisada: sept. 1993

9

9

mp *f* *p* *f* *mf*

f *mp* *mf* *f*

f *mp* *mf* *f*

13

13

mp *mf* *f* *mf* *mp*

mp < *mf* *f* *mf* < *f*

mp < *mf* *f* *mf* < *f*

17

17

f *ff* *mf* *mp* *f* *mf*

f *ff* *mf* *mp* *f* *mf*

f *ff* *mf* *mp* *f* *mf*

21

21

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

f *mp* *f*

25

25

p *f* *mf* *f*

f *mf* *f*

29

poco accel. *Arco* $\text{♩} = \text{♩} \text{ de } 8$

29

29

(♩ = *de 2*) ♩ = ca. 68 *pizz* (*sin plectro*)

31 *f* *mp* *cresc*

31 *f* *mp* *cresc*

33 *mf* *decrec* *mp* *Arco*

33 *mf* *decrec* *mp*

35 *f* *mf* *mp* *8vb* *loco*

35 *mf*

37 *f* *mp*

39 *mf* *mp* *pizz*

41 *mf* *mp* *Arco*

43

f *mp*

mf *p*

mp *Sub*

45

mf *mp*

mf *mp*

47

f *mp*

f *mp*

Sub

49 *pizz* *Arco*

f *f*

8^{va} 8^{va}

51 *rit y un poco ad lib.* *A tpo* *lunga*

ff *lunga*

ff *lunga*

Dentro del piano
glissé fuerte con los dedos
sobre el registro grave del piano

ff Rit.

(8^{va})

53 *con nostalgia y muy flexible*

f *mf* *f* *p* *mf*

f *mf* *f* *mp* *mf*

Normal

*

56

mp mf *pizz* f

59

mp f mf f *cresc* mp f mp

62

sfz f mp *cresc* f p mf

mf f mf

65 *Arco* *pizz*

f *mf* *f* *mf*

65 *f* *mf* *cresc*

8^{vb}

68 *rit. poco* *A tpo* *Arco*

f *ff* *mf*

68 *f* *ff* *mf*

72 *pizz* *V Arco*

ff *f* *decresc* *mp* *ff*

72 *ff* *mp* *pp* *ff*

f *mp*

77 *accel.*

f *mp* *cresc*

f *decresc* *mp* *f* *decresc*

$\text{♩} = 108$ *movido y danzante*

80

f *mp sub* *cresc* *f*

pp *mf*

83

mp *p* *f*

f *p sub* *cresc* *ff*

86

mf *ff*

Sub

89

f *cresc* *mp cresc* *mf*

Dentro del piano

mp *(8vb) loco*

92

ff *f*

Normal

* Golpeando las cuerdas con los nudillos de los dedos en alturas aproximadas

95

95

mp *mf* *f*

mf *f* *mp*

98

98

Dentro del piano Normal

mf *mp* *mf* *f*

mf

idem. c. 91-92

101

101

f *ff* *f*

104

mp *cresc* *f* *ff*

104 *cresc* *mf* *ff* *mf*

Dentro del piano

107

mp *p*

pizz *Arco*

107 *f* *mp* *f*

Normal

110

fsub *p*

pizz

110 *mf* *f* *fsub*

Dentro del piano Normal

113 *Arco*

fsub *cresc* *ff*

Dentro del piano

p *mp* Normal

fsub

116 *pizz* *Arco*

p *p* *f*

fsub

p

119

f

f

fsub *mp* *cresc*

122

mf cresc *f*

mp *f*

f *mf*

125

mp cresc *f* *cresc*

mp *cresc*

f *cresc*

ped. *

128

ff mpsub cresc

Sub ----- *loco*

132 $\text{♩} = \text{♩}$ *molto rit.*

132 *ff* *f* *mf*

135 *Meno mosso* $\text{♩} = \text{ca. } 84$

135 *cresc* *ff* *ff* *mf* *mf*

pizz *espressivo*

138

138 *f* *mp* *mp* *cresc* *mf* *cresc*

141 *Arco espressivo*

ff *decresc* *mp* *sfz* *p* *mp*

ff *mf*

144

mf *f* *mf* *mp* *pizz*

mf *f* *mf*

8^{va}

147

mp *f* *mp* *Arco* *molto rit.*

mp *cresc* *mf* *f* 3

(8^{va})

150 *Un poco meno mosso* *molto rit.* *Larghetto* ♩ = 56 *espressivo y ad lib.*

150 *mp* *f* *p* *ff*

8^{bb} - 1

154 *mp* *f* *mp* *cresc* *f* *mp* *pizz*

154 *mp* *f* *mp* *cresc* *f* *mp* *pizz*

158 *Arco* *mf* *rit.* *A tpo* *f* *decresc* *p* *f*

158 *Arco* *mf* *rit.* *A tpo* *f* *decresc* *p* *f*

162 *accel.* *p* *molto cresc* *3* *ff* *A tpo* *pizz* *mf* *mp*

166 *Arco* *f* *ff* *f* *mp* *f*

170 *V* *pizz* *Arco* *mp* *mf*

174

pizz *Arco* *pizz*

f *mf* *f* *mf* *mp* *p*

177

Arco *pizz*

f *mf* *ff* *f*

180

Arco *rit.* *A tpo*

sfz *mf* *f* *ff*

mp *f* *mf* *ff*

183 *mp* *f sub* *mf* *mp* *accel.* *cresc* *f* *rit.* *A tpo* *mf*

187 *f p* *alejándose poco a poco* *pizz* *pp* *Arco*

192 *pizz* *ppp* *pp* *ppp*

