

ESTUDIOS PARA VIOLONCHELO SOBRE MÚSICAS DE SUDAMÉRICA

ESTILO Y TÉCNICA

IVÀN RICARDO
TOVAR QUEVEDO

RAFAEL JULIO
DELGADO ESPINOZA



Ministerio de Cultura
Argentina



La cultura
es de todos

Mincultura



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL
Educadora de educadores



Licencia Creative Commons
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Atribución-NoComercial 4.0
Internacional .

ESTUDIOS PARA
VIOLONCHELO SOBRE
MÚSICAS DE SUDAMÉRICA
ESTILO Y TÉCNICA

IVÁN RICARDO TOVAR QUEVEDO
RAFAEL JULIO DELGADO ESPINOZA

COLOMBIA - ARGENTINA

2022

COORDINADORES DEL PROYECTO

Iván Ricardo Tovar Quevedo (Colombia)

Rafael Julio Delgado Espinoza (Argentina)

VIOLONCHELISTAS COLABORADORES

Adrián Borgarelli (Uruguay)

Rodrigo “Peje” Durán (Chile)

EDICIÓN DE PARTITURAS

Ángel Maher Esteban Pereira

TEXTOS, CORRECCIÓN DE ESTILO Y DIAGRAMACIÓN

Martha Cecilia Olave Zambrano

DISEÑO Y ELABORACIÓN DE PORTADA

Camila Salamanca Cuevas

Marco Róa

PROYECTO SELECCIONADO EN EL PROGRAMA DE AYUDAS AL SECTOR
MUSICAL MODALIDAD VIRTUAL DE IBERMÚSICAS



CONTENIDO

PRÓLOGO.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
¡A COMPÁS PARTÍO!	
(COLOMBIA).....	10
CHACARERA PARA LUZ	
(ARGENTINA).....	14
ESTUDIO DEL CANDOMBE N°1	
(URUGUAY).....	18
GABÁN	
(COLOMBIA - VENEZUELA).....	23
HUERQUEHUE	
(CHILE).....	26
KALAYWA	
(PERÚ).....	31
MARCHA EN CAMIÓN UN MILONGÓN	
(URUGUAY).....	34
NARIÑO	
(COLOMBIA).....	39
ÑAÑO CACHO	
(CHILE).....	44
¡OLE MANO!	
(COLOMBIA).....	49
QORI Q ´ ENTE	
(PERÚ).....	54
ZAMBA DE “LA INTRUSA”	
(ARGENTINA).....	58
BIOGRAFÍAS.....	62
BIBLIOGRAFÍA.....	66

PRÓLOGO

Dentro de nuestra experiencia como violonchelistas, docentes e investigadores, hemos encontrado que existe un escaso volumen de repertorio (piezas de estudio u obras) que erijan al violonchelo como propuesta solista dentro de las músicas de tradición folclórica y/o popular de Sudamérica. Esto ha hecho que, en gran parte de nuestra práctica profesional, tengamos que basar nuestras expectativas musicales y pedagógicas dentro de un ambiente académico tradicional...

La riqueza técnica, musical y la exploración e investigación que se ha generado en torno al violonchelo ampliando el espectro tímbrico e incluyendo elementos “percusivos” dentro de un ámbito de multiplicidad sonora, nos ha motivado a realizar una mixtura entre lo académico y lo popular, llevándonos a la creación de este libro titulado: **Estudios para violonchelo sobre músicas de Sudamérica** que, con la colaboración de dos amigos instrumentistas, intenta plasmar no solo nuestros intereses musicales y pedagógicos, sino también, la diversidad musical de nuestro continente de “La Patria Grande”, el cual sirva como un aporte cultural y/o académico para nuestras futuras generaciones de violonchelistas.

LOS AUTORES

INTRODUCCIÓN

Durante los últimos años, en Sudamérica, se vienen desarrollando diversas exploraciones alrededor de la utilización del violonchelo dentro de las músicas populares. Es así como se puede observar esta práctica en diversos formatos: solistas, duetos y/o conjuntos de cámara. Las características de este instrumento, definidas tanto por su registro como por sus posibilidades tímbricas, le otorgan la posibilidad de ser incluido dentro de algunas agrupaciones de músicas populares de forma “experimental” y/o “autodidacta”. Para abordar estas músicas “en estilo” los violonchelistas han tenido que recurrir, principal e inicialmente, a las herramientas aprendidas en las escuelas de música tradicional académica y de forma “intuitiva” y “empírica”, han tratado de “afrontar” las exigencias y los requerimientos propios de estos géneros musicales no muy comunes dentro del repertorio de formación de este instrumento. Los retos generados por las expectativas actuales y la búsqueda de nuevas sonoridades han llevado a que los músicos y maestros violonchelistas, sientan la importancia de generar un material didáctico que impulse el desarrollo académico de estas nuevas formas interpretativas, que giren alrededor de las necesidades que requieren tanto los instrumentistas, como los diversos géneros a explorar. Estas músicas, exigen un nivel de improvisación, lectura de “cifras” y un record de elementos técnico – musicales que, sumados al conocimiento que se debe tener del estilo propio de cada uno de estos géneros, condensan la versatilidad del violonchelo con los lenguajes musicales tradicionales para la creación de nuevas experiencias sonoras. Este contexto actual ha posibilitado la jerarquización académica de estos aprendizajes, llevando así a que hoy día existan, en Argentina por ejemplo, cuatro centros de enseñanza superior que contemplan al violonchelo dentro de las músicas populares, particularmente en el folclore y el tango argentino. Es de esperar que esta

tendencia continúe a lo largo de las distintas ciudades de Sudamérica, en la medida que se fomenten estas investigaciones no hegemónicas...

Estudios para violonchelo sobre músicas de Sudamérica, intenta ser el “pilar” de un nuevo repertorio de material didáctico para el estudio del violonchelo (ejercicios técnicos de nivel intermedio y avanzado) que reúna tanto los melodiosos de un género (influencias de las músicas populares de Sudamérica), como los recursos “efectos” técnicos y musicales creados para encontrar la sonoridad deseada. Fue creado por los maestros formadores de violonchelistas: Iván R. Tovar Quevedo, profesor de la Universidad Pedagógica Nacional (Colombia) y Rafael J. Delgado Espinoza, profesor del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla de Buenos Aires (Argentina) con la participación de dos maestros, también violonchelistas, de los países de Chile y Uruguay.

Estudios para violonchelo sobre músicas de Sudamérica es un compendio de doce obras y/o estudios técnicos y estilísticos, que abarcan algunos de los ritmos característicos de los países de Argentina, Chile, Colombia, Perú, Uruguay y Venezuela, tales como: la Chacarera y la Zamba (Arg); Aire de Cueca y Aire Mapuche (Cl); el Porro, el Torbellino y el Bambuco sureño (Co); el Huayno y el Landó (Pe); el Candombe y la Milonga Campera – Marcha Camión (Uy); y el Gabán – golpe de Joropo (Co y Ven). Cada estudio, viene acompañado por un texto explicativo que orienta al lector para la comprensión e interpretación de las obras, brindando la posibilidad de ser incluidos dentro de su repertorio de formación y/o interpretación musical. Los estudios fueron escritos, en su mayoría, bajo el formato “violonchelo solo”; sin embargo, algunos de ellos, incluyen “cifra” dentro de su composición los cuales pueden ser tocados bajo la modalidad “solista” o “solista con acompañamiento”; uno más, incluye otro violonchelo para tocar la obra a “dueto”. Las piezas contienen desarrollos ritmo – melódicos, retos técnico – musicales y un conjunto de “efectos” (de percusión y de arco), que se realizan a partir de la trayectoria musical y/o pedagógica de

los protagonistas de este libro; así como también, de las exigencias estilísticas particulares de cada obra.

Este material didáctico pretende ser un aporte cultural que destaque la diversidad musical de Sudamérica, que fomente la investigación de los recursos técnicos y musicales del violonchelo dentro de estas músicas populares generando una integración entre violonchelistas y el entorno de su lenguaje tradicional para resignificar la enseñanza – aprendizaje del repertorio académico sudamericano, para violonchelo, a partir del estudio de nuestras propias músicas populares.

ESTUDIOS PARA VIOLONCHELO SOBRE
MÚSICAS DE SUDAMÉRICA

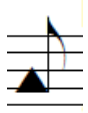
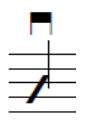
ESTILO Y TÉCNICA

¡A COMPÁS PARTÍO!
RITMO DE PORRO DE LA COSTA CARIBE COLOMBIANA
PARA VIOLONCHELO SOLO
IVÁN RICARDO TOVAR QUEVEDO (COLOMBIA)

El Porro, es uno de los ritmos de la costa caribe Colombiana. Es heredero de las músicas africanas que llegaron a Colombia durante la conquista; de carácter tradicional e interpretado en la gran mayoría del territorio colombiano. Su principal epicentro musical se cimenta en los departamentos de Córdoba, Bolívar, Atlántico y Sucre. Posee dos variantes que se sitúan como las importantes y conocidas dentro del lenguaje musical, que son: “el Porro Palitiao o Pelayero” y “el Porro Tapao o Sabanero”. Estos ritmos, son característicos del municipio de San Pelayo y de las Sabanas de Córdoba, respectivamente. Son interpretados, usualmente, por las Bandas Payeras (conjuntos o agrupaciones de música folclórica instrumental, conformadas por instrumentos de viento y percusión, que actúan en bailes y fiestas de la región). Su notación musical está escrita en un compás de 2/2, comúnmente llamado también “compás partido”.

¡A compás partío!, es una composición para violonchelo solo que usa elementos rítmico melódicos del porro dentro de una “estructura de forma libre”, que destaca el uso de síncopas y articulaciones creando un ambiente agógico característico dentro de este lenguaje musical. La composición en general contiene un manejo de voz melódica, un bajo y algunos efectos percutidos.

A continuación, se detalla la “símbología” elaborada para esta obra, que detalla los diferentes “efectos” requeridos para su interpretación:

Nombre	Símbolo	Descripción
Percusión mano derecha		Se produce cuando se apaga el sonido con la mano derecha, empuñada, y se da un golpe en el espacio comprendido entre el final del diapasón y el punto de contacto del arco (lugar ubicado entre el diapasón y el puente)
Golpe		Golpe suave, dado con la mano izquierda, sobre la tapa superior del violonchelo.
Chop		Es un pequeño “rasgueo”, producto del golpe de las cerdas contra la cuerda. Se hace en el talón del arco, cerca de la nuez. Produce un sonido “rascado”, percutido y no entonado.

Descripción	Símbolo
Cuerda A	I
Cuerda D	II
Cuerda G	III
Cuerda C	IV
Talón	T
Mitad	M

¡A COMPÁS PARTÍO!

RITMO DE PORRO DE LA COSTA CARIBE COLOMBIANA
PARA VIOLONCHELO SOLO

Moderato (♩ = 90)

IVÁN RICARDO TOVAR QUEVEDO

pizz corto al final del diapasón

mp

5

10

mf

arco

M

14

1. 2.

I.....

T

M

18

T

M

22

M

T.....

27

31

1. 1.

36

II.....

40

p

45

f Al con repeticiones

50

f

54

f

58

f

63

f

67

Normal hacia el ponticello

fz

CHACARERA PARA LUZ

RAFAEL JULIO DELGADO ESPINOZA (ARGENTINA-PERÚ)

Al igual que varios géneros musicales de Sudamérica en la **Chacarera**, conviven el pulso ternario de 3/4 y el binario de 6/8. Su base rítmica está a cargo del bombo legüero (membranófono del folclore argentino), el cual desarrolla un patrón rítmico que consiste en dos golpes agudos en las corcheas primera y cuarta, sobre el aro de madera, y dos golpes graves en las corcheas tercera y quinta, sobre el parche central.



Este patrón se puede asimilar al ejecutar, con el arco del violonchelo, las corcheas primera y cuarta en cuerdas agudas y las corcheas tercera y quinta (ubicadas en el bajo del acorde) en cuerdas graves. También se puede aprovechar las posibilidades técnicas del pizzicato, el rasgueo (rasguido) y el punteo de acordes; así como también, el toque “percutivo” del arco en la técnica del chop.



Cabe destacar que este modelo de acompañamiento, es además compartido con otras especies del folclore argentino como: el gato (con diferente estructura) o el bailecito (con variantes).

La estructura de la chacarera, está asociada a la coreografía del baile y cada sección tiene una cantidad determinada de compases. Dichas secciones, intercalan “intros” o “interludios” con estrofas; la vuelta, se cierra con un estribillo. Antes de hacer la vuelta completa (*repetición*) puede haber un interludio corto.

Estructura de la Chacarera para Luz

En esta composición, se ha usado la letra A para referirse a cada estrofa.

II: Intro 1 (6 cc.) | A1 (8 cc.) | Intro 2 | A2 | Intro 3 | A3 | Estribillo (8 cc.) :||

Una de las características rítmicas de la obra, tanto en el acompañamiento como en la melodía, es el uso de cuatrillos sobre tres corcheas. Aunque la escritura en arreglos suele ser de “cuatrillo” la ejecución no debe ser balanceada. Las tres primeras corcheas deben interpretarse ligeramente más rápidas (cortas), que la cuarta corchea (más larga); para ello, se escribe un tresillo de corcheas en el primer tiempo (en un compás de $\frac{3}{4}$), seguido por una corchea en la primera parte del segundo tiempo; o en un compás de $\frac{6}{8}$, el tresillo de corcheas ocupa el espacio correspondiente a las dos primeras corcheas del primer tiempo, seguido por la corchea que completa el primer tiempo de dicho compás. (Este tipo de figuración, fue el elegido para este tema).



CHACARERA PARA LUZ

RAFAEL DELGADO

♩. = 110

Intro 1/ Intro 4

arco Gm 0V 1 0V 4 D7(b9) 4 Dm7(b5) 0V 1 V

4 G7(#9)/B 0 1 1 V Cm7 V D7(b13) 4 V

A1/ A4

7 Gm6 2 Ebmaj9 V Bb9 3 E9 3 1

11 F7(#4) 3 1 G7(b9) 1 3 3 Am7(b5) 4 2 D7(#5) 4V 2 Gm

Intro 2/ Intro 5

15 Gm 2 0V 1 0V 4 D7(b9) V 4 Gm 0V Fm V

18 G7 0 1 1 V Cm7 V /C# D7(b13) 4 V

A2/ A5

21 Gm6 2 Ebmaj9/G 4 Ab6 V Em7(b5) 3 3 4

25 A9/C# 1V B7/D# 1V E7(b9) 1V Am7(b5) 4 2 D7(b9) 4V Gm

5

Intro 3/ Intro 6

29 Gm/D D7(b9) Gm⁹ Dm7(b5) +

pizz. rasgueo

32 arco G⁷ Cm⁷ /C# D7(b13)

A3/ A6

35 C⁶/G Ebmaj⁹/G Gm⁶(add2) G¹³(b9) /F#

39 B⁷/F# F⁷(b5) E⁷(b13)/F E⁷ Em⁷(b5) A⁷ D7(⁹_{b5})

Estribillo 1/ Estribillo 2

43 Ebmaj⁹ Abmaj⁹ Dm7(b5) G⁷(b9)

47 Cm⁹ F⁹ Bbmaj⁹ Ebmaj⁹ A⁷(b9) D7(b9) 1. Gm

Interludio

51 2⁰ pizz. 0 0 + + + + + + + + + + 2. Gm (arco) 3¹

ESTUDIO DEL CANDOMBE N°1

PARA VIOLONCHELO SOLO
ADRIÁN BORGARELLI (URUGUAY)

El Candombe, es una expresión sociocultural producto del mestizaje entre la música, la danza y la religión que se originó en la época de la colonia a la llegada de los esclavos africanos a las regiones de Uruguay y Argentina. Este discurso musical, aunque continúa presente en los dos países, presenta varias diferencias entre sí las cuáles radican en su instrumentación, la socialización de su lenguaje y su ejecución. En cuanto al Candombe uruguayo se identifica por ser de carácter instrumental, socialmente visible, difundido y tocado por tres tambores de distintas dimensiones y entonaciones. Fue catalogado por la UNESCO como “Patrimonio Cultural de la Humanidad” en Uruguay.

El Estudio del Candombe N° 1 para Violonchelo Solo, es el primero de una serie de estudios que el compositor visualiza crear a partir de la exploración de los recursos técnicos y tímbricos musicales del instrumento, como los que se definen a continuación.

Notas fantasmas: Se representan en la obra con una “x” bajo la denominación de “Ghost”. La “x” reemplaza el punto de la nota sin perder el valor de la misma. Esta figuración se toca en el registro escrito, con el dedo de la mano izquierda correspondiente y ligeramente puesto sobre la cuerda para que el efecto que se produzca sea el de un sonido más seco “percutivo”. La mano derecha toca en pizzicato y la afinación de la nota se debe distinguir, pese al efecto.

Tapa y Tasto: se describe en la partitura como T y T. Este efecto es puramente percutivo; como su nombre lo indica, trata de recrear la percusión de los tambores, del Candombe, en la Tapa y en la Tastiera del violonchelo. La escritura está adaptada para “simular” el timbre de los tres tambores característicos de este lenguaje; por tanto, el sonido más grave, que corresponde al Tambor Piano del Candombe, se percute en la Tapa del violonchelo

tratando de lograr un sonido más bajo. La entonación más aguda, y que corresponde a los tambores Chico y Repique, se debe encontrar al percutir el Tasto del instrumento; para lograrlo, se debe apagar las cuerdas para que no queden resonando.

Slap: es una técnica utilizada comúnmente por los instrumentistas de Bajo Eléctrico y desarrollada principalmente dentro del género Funk. Este efecto se logra golpeando con el pulgar de la mano derecha, la cuerda sobre la Tastiera. Se representa con el símbolo “x” (el cual reemplaza el punto de la figura) y la nota que le sigue, al slap, se engancha con el dedo índice o medio de la misma mano (como si fuera un gancho), produciendo un efecto que suena casi como el Pizzicato Bartok.

Rasguco Apagado: Se representa con unos triángulos negros que reemplazan el punto de las notas, conservando su respectivo valor. Este efecto se logra al rasgar las cuerdas del violonchelo con la mano derecha, como si fuera una guitarra, pero con el sonido apagado por la mano izquierda.

m.i. Simboliza la mano izquierda

m.d. Simboliza la mano derecha

ESTUDIO DEL CANDOMBE N° 1

PARA VIOLONCHELO SOLO

ADRIÁN BORGARELLI

Allegro (♩ = 120)

pizz Am⁷ ghost Am⁷

4 Am⁷ Am⁹ Am⁷

8 Am⁹ Dm⁹ Dm⁷

11 Dm⁹ Dm⁷ Dm¹¹
III I

14 Dm¹¹

17 *tasto* *tasto* *tapa* T y T m.i. m.d.

21

24 T y T m.i. m.d.

28

T y T m.d
m.i

32

Ghost



35

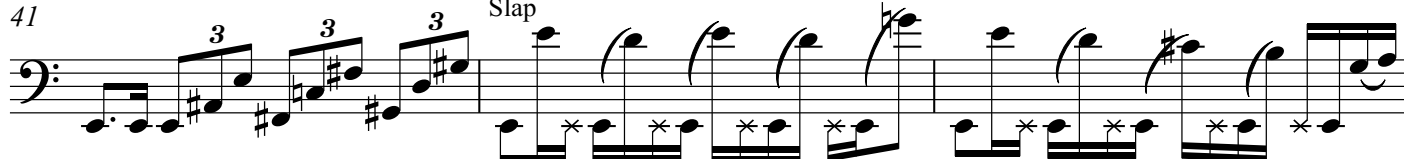


38



41

Slap



44



47

Tasto

Rasgueo apagado



51

Tasto



54

Tasto



GABÁN

JOROPO, RITMO DE LOS LLANOS DE COLOMBIA Y VENEZUELA

PARA VIOLONCHELO SOLO

IVÁN RICARDO TOVAR QUEVEDO (COLOMBIA)

El Joropo, es una de las expresiones musicales autóctonas y representativas más importantes de la zona de los llanos orientales (en Colombia) y de los llanos centrales (en Venezuela). Es un ritmo que se encuentra en ambos países y que es compartido por su similitud instrumental, rítmica, melódica y armónica. La riqueza musical del Joropo se expone en sus diferentes variaciones conocidas como “sub géneros” o “golpes”, que engrandecen su multiplicidad sonora (característica en los dos países).

El Gabán, es una variante del Joropo cuya característica se fundamenta en lo “recio” (fuerte, animado o vigoroso). Posee una estructura armónica simple (I – V7) y se escribe dentro de una métrica de $\frac{3}{4}$. Cabe resaltar que éste, como muchos de los otros “golpes llaneros”, recibe su denominación por parte de los campesinos e indígenas de la región, como un “homenaje” a la fauna y flora del territorio en el cual habitan.

La obra para violonchelo solo titulada Gabán, recibe su nombre en favor a un animal que habita la zona de los llanos; consiste en un tipo de ave conocido como “Garza” y que en la zona la nombran como “Cigüeña del llano”. Esta pieza presenta algunos retos importantes a estudiar, como son: la posición de pulgar, los cambios de posición, los cambios de cuerda rápidos y el uso del arco corto y ágil. Todas estas técnicas, combinadas con los temas melódicos creados a partir de “Melotipos” de este “subgénero”, generan unas dificultades particulares en el violonchelo que se vinculan con los propios de la música llanera; todo ello, en pro de lograr sonoridades que se acerquen a las que producen la Bandola Llanera, el Arpa y/o el Cuatro (instrumentos tradicionales característicos en la ejecución del Gabán).

GABÁN

JOROPO, RITMO DE LOS LLANOS DE COLOMBIA Y VENEZUELA
PARA VIOLONCHELO SOLO

IVÁN RICARDO TOVAR QUEVEDO

Presto (♩ = 190 - 205)

mp

7

mf

p

mf

14

1.

2.

f

3

II

21

1.

2.

3.

4.

1.

0.

2.

3.

4.

1.

0.

3

3

26

1

31

f

39

2.

mf

46

f

51

1.

2.

0

4

1

0

4

2

1

4

2

HUERQUEHUE

AIRE MAPUCHE

RODRIGO "PEJE" DURÁN (CHILE)

Huerquehue en mapudungun significa "lugar de mensajeros".

Actualmente es un Parque Nacional localizado en la Cordillera de los Andes, en la Región de la Araucanía de Chile.

En la cultura **mapuche** la Música está estrechamente ligada a su cosmovisión, es decir, el mapuche como parte del todo; así, la Música está presente en: ceremonias religiosas, rogativas de sanación, canciones de amor, canciones de cuna, canciones a la tierra y al hogar.

En el caso de esta composición, se usan algunos elementos característicos de manera libre tales como: patrones rítmicos en 6/8 y la serie de armónicos naturales de una cuerda que coincide con los armónicos de un tubo de aire, como la trutruka (instrumento musical de viento).

Se interpreta en: Tempo de negra con punto igual a 80.

Los patrones rítmicos utilizados, son:



Armónicos: Se usa la siguiente serie de armónicos naturales en la tercera cuerda (sol), imitando el sonido de la trutruka, las pífilkas (flauta rústica corta) y los piloilos (instrumento aerófono fabricado en piedra)



En la obra, se hace uso de apoyaturas, acentos, glissandos y ligados, para lograr la agógica y el fraseo requerido.

En el pasaje de Pizzicato, debido a la velocidad, conviene usar los dedos pulgar (p), índice (i) y medio (m) de modo “guitarrístico”.

A continuación, aparece un pasaje en el que se usa la IV cuerda (do) como pedal y se rememoran algunos motivos ya expuestos, en otra tonalidad y con un carácter más tranquilo.

HUERQUEHUE

AIRE MAPUCHE

RODRIGO "PEJE" DURÁN

$\text{♩} = 80$

III *p* *mp*

8 4 3 3 2 2 1 3 2 *mf*

14 4 4 3 3 2 2 1 2

20 2 1 *p* *mp* II

28 1 3 0 3 2

35 1 3 1 2 *f*

41 3 *p* *f* 3

48 1 2 0 3 4 0 3 4 1 2 3 0 2 *p* *pizz.* *mp* *mf*

55 3 4 3 4 2 1 0 3 4 0 *mf*

61 *mf* *f*²

67 *p* *rit.* *arco* III *mp*

74 *mf*

83 *f*

93 *rit.* *a tempo* *mf*

103

109 *f*

115 *mf* *mp*

121 *rit.*

KALAYWA

LANDÓ

RAFAEL JULIO DELGADO ESPINOZA (ARGENTINA-PERÚ)

El **Landó**, es un género de la música afroperuana que puede ser escrito en dos compases de 6/8 o en uno de 12/8; el ritmo armónico es asimétrico y se presenta en las corcheas cinco y siete (en un compás de 12/8). A la anticipación de la acentuación rítmica de la sexta corchea, en dicho compás, se asocia la anticipación del cambio armónico:



En la pieza **Kalaywa**, se explora este desbalance rítmico destacando el cambio del bajo armónico en la sexta corchea del primer compás y aprovechando las posibilidades pseudo polifónicas del violonchelo.

Algunos pasajes están pensados con el pizzicato “muteado” cerca del puente:



Otros pasajes utilizan dobles cuerdas y variantes de articulaciones con el arco:



Finalmente, algunos pasajes combinan las posibilidades del pizzicato, el arco y los armónicos naturales (menos estudiados tradicionalmente), como el armónico 1/8 que suena tres octavas por encima de la fundamental:



40 $Bb7(b9sus4)$ **B1** Gm^7 pizz. mute Cm^7 Gm^7 Cm^7 Gm^7 Cm^7

47 $Abmaj7$ **B2** $D7/F\#$ Gm^7 Cm^7 Gm^7 Cm^7 Gm^7

54 Cm^7 $Abmaj7$ **B3** $D7/F\#$ Gm^7 Cm^7 Gm^7

60 Cm^7 Gm^7 Cm^7 $Abmaj7$ Gm^7

67 **Inter 2**

72 **D.S. al Coda**

77 **Coda** Cm/Eb D^+ Cm/Eb D^+

82 p f

MARCHA EN CAMIÓN UN MILONGÓN

ADRIÁN BORGARELLI (URUGUAY)

Esta obra, para dos chelos, es un híbrido entre Milonga Campera y Marcha Camión de Murga. **La Milonga**, es un género musical que se generó como producto de la simbiosis entre las culturas europeas, africanas y sudamericanas. El constante vaivén de este género, concebido por las travesías colonizadoras, fundamentaron su característica rítmica y melódica brindando, con el tiempo, elementos al tango y generando a su vez dos subgéneros: La Milonga Campera y la Ciudadana. **La Milonga Campera**, es un tipo de Milonga que tiene gran influencia rítmica – melódica sureña y del arraigo campesino de las pampas. Se concibe dentro de un compás binario.

La Marcha Camión, hace parte del stand de ritmos utilizados dentro de la puesta en escena, músico-teatral, conocida como “murga”. Esta performance se socializaba principalmente dentro del Carnaval del Uruguay. La banda de músicos que acompañaban a dicho desfile, por las calles, se transportaba en un “camión”; de allí, obtuvo su nombre.

La obra titulada **Marcha en Camión un Milongón**, posee algunos efectos parecidos al del Estudio del Candombe No.1 para violonchelo solo; como por ejemplo, las “**Notas Fantasma**” o “**Ghost Notes**”. Tanto la ejecución de la mano izquierda como el resultado del efecto, es el mismo; su principal diferencia radica en que en el Milongón, este efecto se toca con el arco.

Chop: es una técnica utilizada recientemente por los instrumentos de cuerda; surgió alrededor de los años 60 aproximadamente. Consiste en un sonido seco y rítmico que se produce al golpear y soltar la base de las cerdas del arco contra las cuerdas. El arco se

“agarra” con firmeza para tener control sobre la producción sonora. Es una técnica que busca explorar en el violonchelo “efectos de percusión”.

Como nota aclaratoria cabe la pena subrayar, que el motivo rítmico presente en la Milonga (específicamente hablando de los compases 45 y 46 de la parte del primer violonchelo), evoca el golpe del “Buzz” o “Rulo” que se emplea como técnica en el redoblante (uno de los instrumentos característicos utilizados para la ejecución de la Marcha en Camión) y que consiste en un efecto producto de una serie de golpes repetitivos y constantes que se usan en dicho instrumento de percusión.

MARCHA EN CAMIÓN UN MILONGÓN

PARA 2 VIOLONCHELOS

ADRIÁN BORGARELLI

Moderato $\text{♩} = 90$

Violonchelo I

Violonchelo II

mf

Vc. I

Vc. II

7

12

17

23

Dm

A⁷

Dm

Chop

Gm

Dm

A⁷

Dm⁷

28 Gm Dm A7 Dm Dm

Vc. I

Vc. II

*conservar posición

Chop

3

33 Dm(maj7)

Vc. I

Vc. II

Chop

III II

3

39 Dm C D7

Vc. I

Vc. II

Simile...

4

44

Vc. I

Vc. II

Chop

47

Vc. I

Vc. II

4 4 3

NARIÑO

BAMBUCO SUREÑO PARA VIOLONCHELO SOLO

IVÁN RICARDO TOVAR QUEVEDO (COLOMBIA)

El **Bambuco**, es uno de los ritmos representativos de la región andina colombiana. Presenta ciertas variaciones sonoras según el departamento o la zona geográfica en la que se interprete: Cundinamarca, Santander, Nariño, Antioquia, el Eje cafetero, Tolima o Huila. El ritmo de **Bambuco** mantiene una misma estructura rítmica que varía entre la métrica de 6/8 y 3/4, de acuerdo a la sonoridad cultural que se erija en cada territorio haciéndola distintiva y contrastante de las demás.

La composición titulada **NARIÑO** es un homenaje a la sonoridad del **Bambuco** que se interpreta en el Sur de Colombia, específicamente en el Departamento de Nariño que, al colindar con el Ecuador, permite abrir una puerta a las sonoridades pentatónicas y modales de la música andina del sur del continente: Perú, Bolivia y Ecuador, entre otros. Esta pieza para violonchelo solo, busca acercarse a la sonoridad que producen las cuerdas pulsadas (tiple y guitarra) instrumentos usados en esta región para la interpretación del **Bambuco**. Es propuesta como recurso metodológico para el estudio de acordes y cuerdas dobles; también utiliza técnicas “no convencionales” del violonchelo para la interpretación de este ritmo, las cuales se pueden visualizar en la partitura, a partir de unos símbolos específicos creados para este fin. La obra permite el uso de varios recursos técnicos y musicales que requiere de “nomenclaturas”, detalladamente marcadas en la partitura, para su interpretación. Varían entre: el uso de cada dedo de la mano derecha (en forma de pizzicato), el manejo de “efectos” producidos por la mano derecha y la ejecución del violonchelo en forma de “guitarra” para lograr reproducir la sonoridad estilística característica de este instrumento.

Nomenclatura para el uso de la mano derecha del arco en forma de pizzicato

- ❖ Cada uno de los dedos de la mano derecha, son representados con un símbolo característico dentro de la partitura, así:

Pulgar	
Dedo Índice	i
Dedo Medio	ii
Dedo Anular	iii

- ❖ En la música popular los instrumentos de cuerda pulsada, como la guitarra, utilizan usualmente las técnicas del “arpegiado” y el “apagado” para la ejecución de la mano derecha. Dichos elementos se consideran dentro de la obra NARIÑO, como recursos tímbricos sonoros, y aparecen especificados de la siguiente forma:

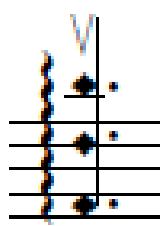
Nombre	Símbolo	Descripción
Arpegiado rápido		Desplazamiento del pulgar por las cuerdas del violonchelo. Inicia en la cuarta o tercera cuerda y termina en la primera.
Apagado		Apagar el sonido de las cuerdas con la mano derecha, a través de un golpe suave dado sobre el diapasón del instrumento.

- ❖ Una de las sonoridades importantes que se presenta en esta pieza es el “rasgueo” o “rasgueado” (técnica utilizada por el tiple y la guitarra para la ejecución del Bambuco sureño). Se entiende como el uso de los dedos de la mano derecha, en forma de “abanico”, sobre las cuerdas. Para producir un sonido simultáneo, se debe utilizar la parte plana de las uñas de cada dedo y pasarlas rápidamente sobre las cuerdas del violonchelo.

Se utiliza la nomenclatura de arco arriba (↗) y arco abajo (↘) como recurso para simbolizar la dirección del rasgueo.

Nombre	Símbolo	Descripción
Rasgueo o rasgueado hacia Arriba		Se ejecuta realizando un “abanicado” con la parte plana de las uñas, de los dedos de la mano derecha, hacia el lado izquierdo.
Rasgueo o rasgueado hacia Abajo		Se ejecuta desplazando el dedo índice de la mano derecha, con una sonoridad simultánea, hacia el lado derecho.

- ❖ Como recurso sonoro mixto se utilizan dos, de las tres, técnicas anteriores y se combinan para producir un efecto tímbrico característico en los instrumentos de cuerda pulsada; así:

Nombre	Símbolo	Descripción
Aplatillado		Este símbolo, representa la mezcla entre el sonido “apagado y el “rasgueo”. Para hacerlo, se debe empuñar la mano derecha y pasarla sobre las cuerdas de tal forma que el sonido se apague sutilmente, pero sin disipar la vibración total de las mismas. Este efecto da una sonoridad percutida, como la que produce “el platillo”.

NARIÑO

BAMBUCO SUREÑO PARA VIOLONCHELO SOLO

Moderato (♩. = 90 - 95)

IVÁN RICARDO TOVAR QUEVEDO

pizz.
ii

f

7

f ii i ii etc....

13

i ii i ii i ii etc....

17

1. 2. i ii iii ii i ii etc...

21

i ii i ii i ii i ii i

25

i ii i ii i ii i ii i

29

i ii i ii i ii i ii i

33

TO CODA ϕ

36

40

44

2. Rasgueo.....

48

52

56

61

⊕ CODA

D.C. al y luego a coda

p

68

Rasgueado.

ÑAÑO CACHO

AIRE DE CUECA

RODRIGO "PEJE" DURÁN (CHILE)

Ñaño Cacho, es un cerro de la localidad de Santa Cruz de Cuca (lugar de origen del abuelo del "Peje" Durán). Dicha localidad está cerca de la ciudad de Chillán, la cual está ubicada en la zona central de Chile, en la Región de Ñuble (Cuna de la cantautora chilena Violeta Parra, quien fue una reconocida artista, compositora del tema "Gracias a la vida").

En Chile la **Cueca** está presente de norte a sur, en el campo y en la ciudad, y en cada lugar adquiere características particulares; por ejemplo, la cueca urbana está generalmente en tono menor, tiene influencia del tango y/o del jazz y usa armonías más complejas. La cueca campesina, casi siempre está en tono mayor y emplea solo dos o tres acordes que descansan en un pedal armónico debido a la afinación de la guitarra traspuesta.

Ñaño Cacho es una composición para violonchelo solo, que usa los elementos de la Cueca de manera libre. En ese sentido, es más bien una tonada.

Está creada para ser tocada en Tempo de Negra con punto, igual a 78.

Para su interpretación, utiliza los siguientes recursos técnico – musicales:

Tamborileo: Se realiza percutiendo el arco en "la pata del puente" y los dedos en la tapa de la caja.

Arpegiado: Se toca en pizzicato. Es conveniente usar los dedos pulgar (p), índice (i) y medio (m) para lograr la velocidad y el fraseo "similar" al que hace la guitarra.

Armónicos naturales: Se usan, solamente, como un adorno y/o descanso de la melodía.

Dobles cuerdas: Armonizan la melodía y crean acordes para "rasguear con el arco".

Rasgueo: Se imitan los patrones rítmicos del rasgueo de la guitarra, pero con el arco.

Es importante recalcar, que la interpretación del patrón rítmico debe ser relajada (intermedio entre lo escrito y lo sugerido).

The image displays two staves of musical notation in 8/8 time, comparing a written pattern with its interpretation. The first staff is labeled 'escritura' (written) and the second 'interpretación (acercarse a)' (interpretation). Both staves show a sequence of eighth notes with accents (>) and a final measure with a fermata. The interpretation staff shows a more relaxed, slightly slower version of the written pattern, indicated by the 'acercarse a' (approach to) label.

escritura

interpretación
(acercarse a)

4

ÑAÑO CACHO

AIRE DE CUECA

$\text{♩} = 78$

Col legno en la pata del puente
(apagar cuerdas con el cuello)

RODRIGO "PEJE" DURÁN

mp tapa con los dedos

7 *pizz.*

13 *arco*

19

25

31 *p*

37

42

47 *p* *f* 2

51

55

59

63

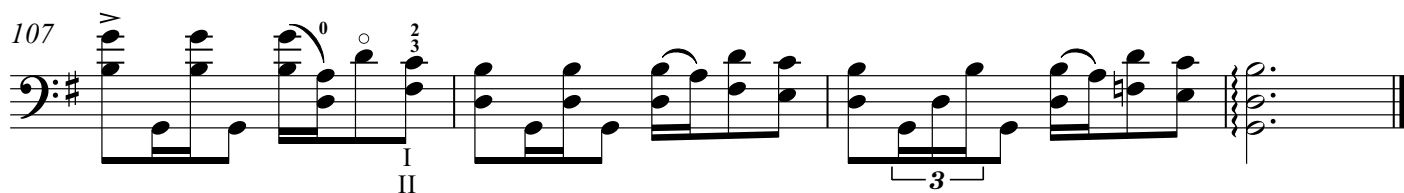
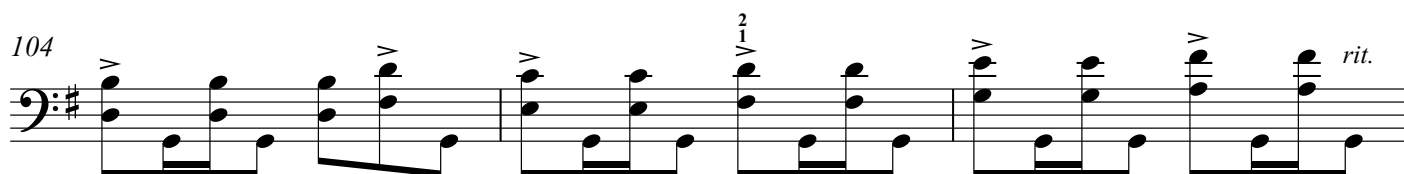
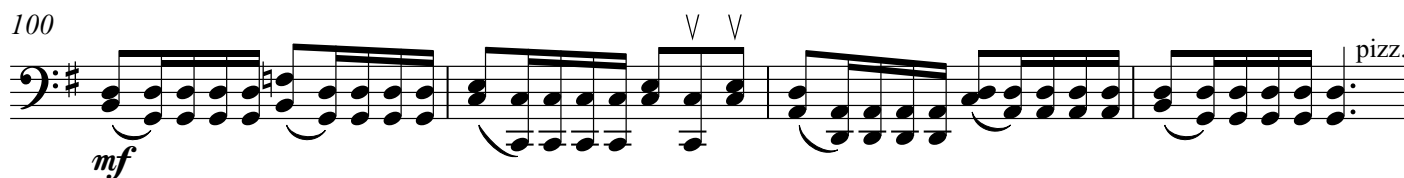
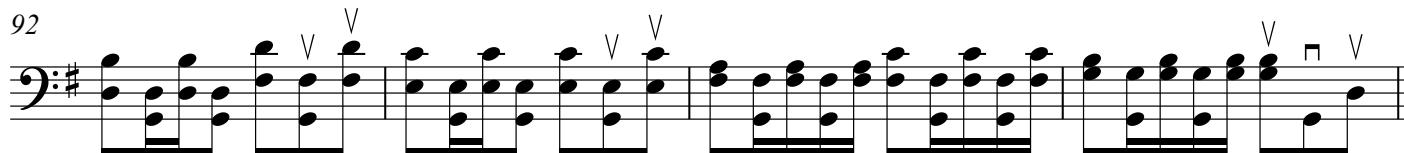
67

72

78

84

88



¡OLE MANO!
RITMO DE TORBELLINO
PARA VIOLONCHELO SOLO
IVÁN RICARDO TOVAR QUEVEDO (COLOMBIA)

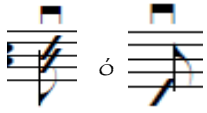
El Torbellino, es un ritmo que pertenece a la zona centro - oriental colombiana. Se interpreta principalmente en los departamentos de Santander, Boyacá y parte Norte de Cundinamarca. Es de origen y tradición campesina; mantiene una estructura rítmica en 3/4 y su armonía fluctúa dentro las funciones de tónica, subdominante y dominante (I-IV-V); para su interpretación es tradicional el uso de instrumentos pulsados, tales como: el Tiple colombiano, el Tiple requinto, la bandola colombiana y la Guitarra.

¡Ole Mano! Es una composición de carácter alegre y festivo, que busca acercar a los violonchelistas a este estilo de música colombiana (el torbellino), muy conocido dentro del ambiente cultural nacional pero poco difundido a nivel internacional. El nombre de la obra, evoca una expresión utilizada por los santandereanos (oriundos del departamento de Santander-Colombia), que utilizan esta “jerga popular” para llamar la atención de alguien o llamar para saludarlo.

La pieza emplea terceras y sextas, las cuales son características dentro de este tipo de música; el uso de articulaciones cortas y semi-cortas en el arco, acercándose al estilo interpretado a través del tiple requinto; las notas pedal, también muy comunes en los solos de Torbellino; por otra parte, se destaca el uso de las cuerdas dobles (desde los bajos) para elaborar la base armónica realizada por el tiple y la guitarra.

En cuanto a los efectos empleados, se involucra el “chop” como técnica “no convencional” dentro de este ritmo, para dar un efecto “percusivo”.

Para la interpretación y entendimiento del torbellino, se diseñó la siguiente “nomenclatura”:

Nombre	Símbolo	Descripción
Chop		Es un pequeño “rasgueo”, producto del golpe de las cerdas contra la cuerda. Se hace en el talón del arco, cerca de la nuez. Produce un sonido “rascado”, percutido y no entonado.
Pizzicato Mano Izquierda		Es una técnica producida por el “enganche” de una cuerda del violonchelo, por uno de los dedos de la mano izquierda. Se realiza de la siguiente forma: se digita la nota que indica la partitura y para hacerla sonar, se “engancha” o se “hala” de la cuerda con un dedo diferente al que ya está puesto. La nota sobre la que debe suceder el pizzicato, se encuentra señalada con el símbolo (+).

Descripción	Símbolo
Cuerda A	I
Cuerda D	II
Cuerda G	III
Cuerda C	IV

¡ OLE MANO !

RITMO DE TORBELLINO
PARA VIOLONCHELO SOLO

Lento (♩ = 55)

IVÁN RICARDO TOVAR QUEVEDO

1 *a piacere*

7 **Vivace** (♩ = 150)

13 *col legno*.....

19 *col legno*.....

25 *mf*

31

37

42

47

f *ff*

52

p

57

63

mf

68

73

f

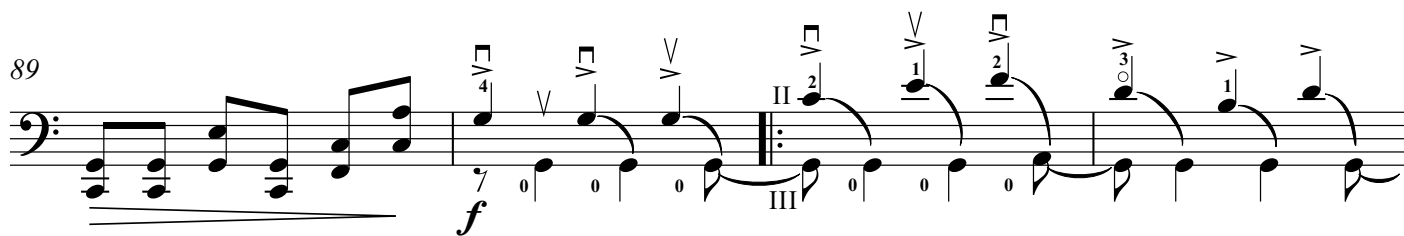
77

81

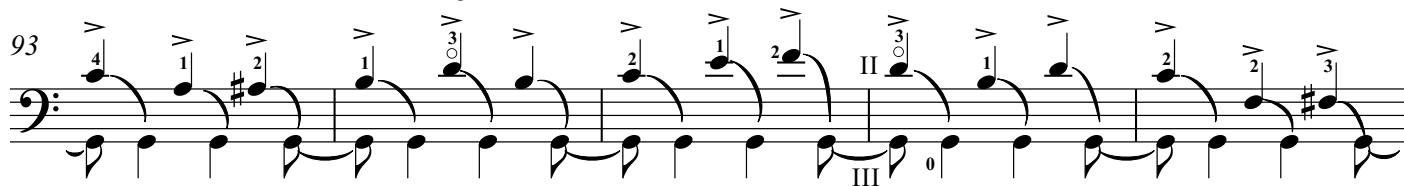
85

ff x 3

89



93



98



103



rall.....

QORI Q'ENTE

HUAYNO

RAFAEL JULIO DELGADO ESPINOZA (ARGENTINA-PERÚ)

La composición titulada **Qorí Q'ente**, explora varios géneros andinos tales como: el huayno, el huaylas y la fuga, que están escritos en un compás de 2/4 y agrupan sucesiones completas e incompletas de semicorcheas (con galope o síncopa).

La obra, en la introducción, utiliza variantes del doble chop (el cual se realiza hacia el puente y hacia la tastiera).



También explora los adornos como: mordentes diatónicos, mordentes de terceras (como en la quena), las apoyaturas descendentes diatónicas, las apoyaturas ascendentes cromáticas y los glissandos.



Finalmente, en algunos pasajes desarrolla las escalas diatónicas y parcialmente diatónicas con ornamentación



QORI Q'ENTE

HUAYNO

RAFAEL DELGADO

♩ = 80

Intro

0 2 1 V C 4 0 1 4 3 2 1 V Am V

9 G7 C Bm B/D# E7 Am

17 G7 C E7 Am G7

22 C E7 Am

Huayno

27 [A1] G7 C G7 C

31 E7 Am E7 Am

35 [A2] G7 C G7 C

39 E7 Am E7 Am

Inter 1

43 G7 C E7 1. Am 2. 1 2 1 0 1 1 4

48 **B** Dm G C Bm^{7(b5)} E⁷ Am

52 Dm ricochet 5 3 V V C 3 V V Bm^{7(b5)} 3 V E⁷ Am

56 **A3** G⁷ C G⁷ C

60 E⁷ Am E⁷ Am $\text{♩} = 90$

64 **Inter 2**

68

Huaylas

72 **C1** 4 2 1 0 3 1 4 V V 1. V V 1 1 3/4

76 2. V V 1 0 3 1 2 0 4 V V V V V V 2 3/4

80 1. 1 2 0 4 2. 1 2 0 4 **C2** 5 3/4

84 1. V V 2. V V 1 2/4

88

92 C3

96

99 *molto rall*

ZAMBA DE “LA INTRUSA”

RAFAEL JULIO DELGADO ESPINOZA (ARGENTINA-PERÚ)

La Zamba comparte su origen con la zamacueca o marinera peruana y con los diferentes tipos de cuecas (chilena, cuyana o nortea), siendo característicos su “tempo” más lento y sus melodías ligadas; además mientras la base rítmico armónica marca el pulso en 3/4, la melodía suele estar en pulso de 6/8.

Su base rítmica está a cargo del bombo legüero que, al intercambiar toques entre el aro (que produce un sonido agudo) y el parche (responsable del sonido grave), produce variantes derivadas del siguiente patrón. Se puede encontrar el modelo rítmico en cualquiera de las dos formas, como se muestra a continuación:



Este patrón rítmico puede desarrollarse con el pizzicato, el rasgueo (rasguído) y el punteo de acordes; así como también de forma percutida, dando un leve golpe con la palma abierta de la mano sobre “la faja”, “costado” o “lateral” del violonchelo (para producir los golpes agudos) y con las yemas de los dedos, agrupados, en el centro de la tapa (para simular los golpes graves).



Las melodías se interpretan con arcos ligados, balanceados o desbalanceados, que combinan grupos de tres corcheas con corcheas con punto, corcheas con semicorcheas, así como también agrupaciones de varias semicorcheas consecutivas.

En casos en los cuales el tema posea letra, se hace útil asociar la unidad de las palabras con la ligadura del arco.



Estructura de la Zamba

Al igual que la chacarera, la estructura de la Zamba está asociada a la coreografía del baile y cada sección tiene una cantidad determinada de compases. Es habitual que, en la repetición, la “intro” sea reemplazada por un interludio.

||: Intro (6-8 cc.) | A1 (12 cc.) | A2 (12 cc.) | B (12 cc.) :||

Cada sección (A y B), a su vez, tienen la siguiente estructura:

||: Antecedente (4 cc.) | 1er Consecuente (4 cc.) | 2do Consecuente (4 cc.) :||

Al uso del patrón rítmico de la Zamba que no conserve esta estructura de compases, se le denomina “Aire de Zamba”.

ZAMBA DE "LA INTRUSA"

RAFAEL DELGADO

Intro $\text{♩} = 42$

Chords: C#°7, Dm7, Bm7(b5), Em7(b5), A7(b9)

Measures: 1-5

Measures: 6-10

A1/A3

Chords: Am7 arco, D7, Gm7, Bb7, C7, G7, F6

Measures: 10-13

Measures: 14-17

Chords: Dm7, Dm/C, Bbmaj9(#4), Em7(b5), A7, Dm11

Measures: 18-21

A2/A4

Chords: Am7 arco, D7, Gm7, Bb7, C7, G7, F6

Measures: 22-25

Measures: 26-29

Chords: Dm7, Dm/C, Bbmaj9(#4), Em7(b5), A7, Dm11

Measures: 30-33

Chords: Dm7, Dm/C, E7/B, Em7(b5), A7, Dm

Measures: 34-37

B1/B2

34 Dm(maj7) G^7 C^7 F A^7 III

38 Dm Dm(maj7) $\text{E}^7(\text{b}5)$ $\text{Gm}^7(\text{b}5)$ $\text{C}^7(\text{b}9)$ F A^7 Dm

42 Dm^7 Dm/C E^7/B $\text{Em}^7(\text{b}5)$ A^7 Dm^6 F/C $\text{Bm}^7(\text{b}5)$ F(sus4)/Bb

Inter

48 Dm^7 $\text{Bm}^7(\text{b}5)$ $\text{Em}^7(\text{b}5)$ $\text{A}^7(\text{b}9)$ 0 *mp* *pizz.* *Slap*

52 Dm^7 $\text{Bm}^7(\text{b}5)$ $\text{Em}^7(\text{b}5)$ A^7

56 Dm Dm(maj7) $\text{E}^7(\text{b}5)$ $\text{Gm}^7(\text{b}5)$ $\text{C}^7(\text{b}9)$ F A^7 Dm *arco* *f*

60 Dm^7 Dm/C E^7/B $\text{Em}^7(\text{b}5)$ A^7 Dm

IVÁN RICARDO TOVAR QUEVEDO

(COLOMBIA)



Violonchelista egresado del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia (UNAL). Actuó como Solista en la Orquesta Filarmónica de Cundinamarca, Orquesta Sinfónica de Música de la UNAL y Orquesta Universidad de los Andes. Asistente principal de violonchelos de la Orquesta Filarmónica de Cundinamarca y Violonchelo tutti de la Orquesta Sinfónica Nacional. Violonchelista y Arreglista del quinteto de música colombiana “Camaradería” con quién ganó el Gran premio Mono Núñez 2003. Finalista en el XX Festival Hatoviejo Cotrafa con “Mestizajes”. Ganador de los concursos “Jóvenes Intérpretes” (Luis Ángel Arango), “Jóvenes Talentos” (Alianza Col. Francesa), “Ciclos de Conciertos” (IDCT) y del Proyecto “Esto se compone 2020”. Participó en diferentes producciones discográficas “Ojos de Oriente” (2004), “Camaradería música de cámara colombiana” (2004), “Viaje Musical por Colombia Vol. 1” (Orq. Sinfónica Nacional Colombia, 2005), “Maíz Lunar” (2007), “Producción discográfica de la Alianza Col. Francesa” (Mestizajes, 2007) y “Cantapalabra” (2020). Finalista con la obra inédita Instrumental “Joropito” (Fest. Hato viejo Cotrafa, Bello Antioquia 2008). Músico Invitado por “Kraken” al concierto 30 años. Actualmente es Maestro de la Universidad Pedagógica Nacional y de la UPTC, Compositor, Arreglista y Violonchelista de la agrupación “Latinoamerican Piano Trío” con el cual fueron seleccionados para participar en la “Temporada de Conciertos 2021” del Conservatorio del Tolima, el “VIII Festival Artístico Internacional, 2021” y el “Festival Sonamos Latinoamérica Perú, 2021”. Con la misma agrupación, obtuvo el Premio Filarmónico Grupos de Cámara del Programa Distrital de Estímulos, 2022 de la Orq. Filarmónica de Bogotá y fueron seleccionados para la VII versión del Festival Internacional de Música CIMa 2022 en la ciudad de Manizales.

RAFAEL JULIO DELGADO ESPINOZA

(ARGENTINA - PERÚ)



Rafael Delgado, es un violonchelista Argentino-Peruano que desde hace varios años se ha posicionado como uno de los más activos exploradores y difusores del violonchelo en las músicas populares latinoamericanas. Ha participado en proyectos de folclore, tango, música afroperuana, pop y rock, siendo sesionista en más de cincuenta producciones discográficas, entre los que se destacan: Quinteto de Tango La Grela, Hernán Crespo Sexteto, Grupo Vuela Chiringa, Georgina Hassan Trio. En el 2017 editó su disco solista “Rafael Delgado, Chelfie 1 - Territorios” con canciones propias y de compositores latinoamericanos contemporáneos. Actualmente está produciendo su próximo disco en formato de sexteto. Es profesor titular de las Cátedras de Violonchelo Tango y Violonchelo Folclore en la carrera de Música Popular Argentina del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”, así como en la Escuela de Arte “Leopoldo Marechal”. Desde el 2021 dirige el “Festival Puntal, el violonchelo en las músicas populares”.

RODRIGO “PEJE” DURÁN

(CHILE)



Violonchelista y compositor chileno titulado en la Universidad de Chile, Santiago.

Desde 1994 integra la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción.

Violonchelista y compositor del grupo ENTRAMA desde 1997, con quienes grabó cinco discos, numeroso material audiovisual y realizó giras en Canadá, Perú, Argentina, Colombia y Chile.

En 2015 escribió los arreglos de cámara para el cd/dvd y conciertos “Manuel García-Pánico 10 años”, Teatro Caupolicán, Santiago, Viña del Mar y Concepción.

En 2015 publicó el libro “La Vicuña Roja, 12 piezas de raíz popular para Orquesta Juvenil-infantil”.

Profesor en el Conservatorio de la Universidad del BíoBío, Orquesta Regional FOJ y numerosos proyectos en la 8° Región.

Ha realizado obras en diversos formatos, desde violonchelo solo, guitarra, ensambles latinoamericanos, Orquesta de cámara y sinfónica. Sus composiciones han sido premiadas en Brasil, Austria, SCD Chile, Premios Ceres 8° región.

ADRIAN BORGARELLI

(URUGUAY)



Violonchelista Uruguayo. Comienza sus estudios de música en el Conservatorio de la ciudad de Durazno con la Profesora Raquel Fort en Piano y Matilde Fernández en Violonchelo. Posteriormente estudia con el violonchelista Fernando Rodríguez en la Escuela Universitaria de Música de la UDELAR, para luego continuar sus estudios en Buenos Aires con la violonchelista Myriam Santucci. Integra la Orquesta Sinfónica Nacional del SODRE y la Orquesta Filarmónica de Montevideo desde el 2005 y brinda varios conciertos como solista con la Filarmónica de Montevideo recorriendo varios escenarios de la ciudad. En 2019 comienza estudios de Chelo Popular, Improvisación y Arreglos con Ramiro Zárate (Argentina), Rafael Delgado (Perú-Argentina) y Yaniel Matos (Cuba-Brasil). Su trayectoria como músico sesiónista lo lleva a compartir trabajos discográficos, audiovisuales y conciertos con artistas como Pablo Milanés, No te va a Gustar, Spuntone y Mendaro, Malena Muyala, Daniel Drexler, Eté y los Problems, Socio, Bajo Fondo, Luciano Supervielle, Jaques Morelenbaum, Hugo Fattoruso, Annabelle Chvostek (Canadá), entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

Calderón, J., & Pardo Herrera, R. D. (2019). Boletín divulgativo de resultado de investigación - creación. Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga. [https://cedim.unab.edu.co/cedim2016/images/PDFs/Boletin_Nov_2019/Boletin_divulgativo - Proyecto Blas Emilio.pdf](https://cedim.unab.edu.co/cedim2016/images/PDFs/Boletin_Nov_2019/Boletin_divulgativo_-_Proyecto_Blas_Emilio.pdf)

Contreras, H., & Marcano, G. (2018). El catálogo de obras de violonchelo latinoamericano de Sphinx. Obtenido de <http://www.sphinxmusic.org/the-sphinx-catalog-of-latin-american-cello-works/>

Herrador Pino, F. (2014). Carlo Alfredo Piatti: Aportación Metodológica para el estudio del violonchelo (1) 12 Caprichos para violonchelos. Temas para la Educación, 1-14. Obtenido de <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd11901.pdf>

Londoño, K. L. (2013). Primera y segunda suite para cello, solo de César Zambrano: análisis formal y contextualización dentro del panorama musical colombiano. Medellín: Eafit. Obtenido de <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/2791>

Lopez-Cano, R., & San Cristóbal Opaso, Ú. (2014). Investigación artística en música (primera ed.). Barcelona, Catalunya, España: ESMUC. Obtenido de <http://rlopezcano.blogspot.com/2014/04/investigacion-artistica-en-musica.html>

Romero Ottonello, J. (2019). Análisis interpretativo de la Sonata para cello solo, op. 8 de Zoltán Kodály. Una sistematización propioceptiva. ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 3(1). <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/67>

Saenz Abarzuza, J. (2017). Pau Cassals y el redescubrimiento de las Suites para Violonchelo Solo de J.S Bach. *El Artista* (14), 83-93. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87451466006>

sistemasmusicalescinco. (04 de Diciembre de 2016). Música Latinoamericana. Música Latinoamericana. Obtenido de <http://sistemasmusicalescinco.blogspot.com/2016/>

Vassílev, L. N. (S.F). <https://udearroba.udea.edu.co/>. (Universidad de Antioquia) Obtenido de El Violonchelo y la música Colombiana: <https://udearroba.udea.edu.co/internos/course/view.php?id=2968>

