



Universidad Nacional Autónoma de México  
Programa de Maestría y Doctorado en Música

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

***Concierto para violonchelo y orquesta de Enrique Santos:***  
**una aproximación a la interpretación instrumental como proceso creativo**

Tesis  
que, para optar por el grado de  
Maestro en Música  
en el campo de  
Interpretación Musical

presenta  
Daniel Alejandro Colorado Cervera

Tutor:  
Dr. Gustavo Martín Márquez Facultad de Música

Ciudad de México. Enero 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

*Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de las obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.*

## Jurado

Dra. María del Consuelo Granillo González, presidente.  
Facultad de Música - UNAM

Dr. Samuel Pascoe Aguilar, secretario.  
Facultad de Música - UNAM

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

Mtro. Elías Morales Cariño, vocal.  
Facultad de Música - UNAM

Mtro. Edgardo Espinosa Hernández, vocal.  
Facultad de Música - UNAM

**A mis padres y hermano**  
por su gran amor e infinito apoyo

## Agradecimientos

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a mi familia, especialmente a mis padres por ser un eterno ejemplo de dedicación y trabajo. Por su gran amor y por demostrarme siempre su apoyo absoluto e incondicional. Gracias por creer en mí cuando decidí que el violonchelo acompañaría mi camino. A mi hermano por estar siempre a mi lado y ser mi gran compañero y cómplice. Por todas las risas y buenos momentos que atesoro en mi corazón. Gracias por motivarme a dar siempre lo mejor de mí.

Todo mi agradecimiento al Dr. Gustavo Martín por su atenta y dedicada lectura. Por todas las horas que pasamos discutiendo las ideas planteadas en esta tesis. Por sus valiosas aportaciones y por todo el apoyo brindado para lograr que este trabajo llegara buen fin. Gracias por nunca dudar en compartir conmigo sus conocimientos y experiencia, por ser siempre un gran ejemplo, un excelente profesor y sobre todo gracias por brindarme su amistad.

Gracias a todos los profesores que fueron parte fundamental durante mis estudios en este posgrado: Dr. Alejandro Escuer, Dr. Alfredo Bringas, Dr. Diego Morábito, Dr. Rubén López Cano, Dra. Lizette A. Alegre y Mtro. Diego A. Tinajero, gracias por permitirme aprender de ustedes. A la Dra. Edith Ruíz, gracias por compartir conmigo la música y por ser un gran ejemplo de compromiso. Quiero agradecer especialmente al Dr. Roberto Kolb, quien estuvo pendiente de este trabajo desde el principio. Gracias por sus valiosas aportaciones, por su atenta lectura, por todos los comentarios y sobre todo por demostrar siempre un gran interés.

A mis colegas y compañeros de estudios durante este posgrado: Pilar Flores y Abraham Parra. Por compartir tantas experiencias, por aprender juntos y por permitirme también aprender de ustedes. Sobre todo, gracias por compartir la música conmigo.

Toda mi gratitud a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Música por haberme dado la oportunidad de formarme como violonchelista.

Este trabajo se realizó con el apoyo del proyecto PAPIIT: *El violonchelo en México. Un estudio panorámico del repertorio para violonchelo y sus intérpretes en el último siglo en México* (clave: IN405019) ante la DGAPA-UNAM, dirigido por el Dr. Gustavo Martín, con el cuál he colaborado desde su comienzo. La edición musical presente en este trabajo formará parte del segmento editorial del mencionado proyecto.

***Concierto para violonchelo y orquesta de Enrique Santos:  
una aproximación a la interpretación instrumental como proceso creativo***

<b>Introducción</b>	1
<b>1. La interpretación instrumental como proceso creativo</b>	
1.1 Entre el intérprete y la interpretación	4
1.2 Sobre el diálogo entre intérpretes y compositores	14
<b>2. Proponer a partir de la práctica interpretativa: dos modelos de interpretación</b>	
2.1 Interpretación instrumental pasiva	20
2.2 Interpretación instrumental activa	29
2.3 La edición musical como una forma de propuesta interpretativa	38
<b>3. Enrique Santos: <i>Concierto para violonchelo y orquesta</i> (1988)</b>	
<b>Edición comentada</b>	
3.1 Nota biográfica	48
3.2 Una obra de Enrique Santos dentro del repertorio concertante para violonchelo en México	53
3.3 <i>Concierto para violonchelo y orquesta</i>	55
3.4 Instrumentación	59
3.5 Nota crítica	60
3.6 Separata anotada de la parte de violonchelo solista	66
3.7 Partitura	75
<b>Conclusiones</b>	116
<b>Fuentes</b>	120
<b>Anexo 1:</b>	
Listado de la obra completa de Enrique Santos	126
<b>Anexo 2:</b>	
Listado de obras para violonchelo solista y orquesta sinfónica en México	136

## Introducción

Este trabajo y los planteamientos aquí presentados giran en torno a la práctica interpretativa de la música académica occidental o “música de concierto”, que ha sido generada y preservada a lo largo de la historia en mayor proporción a través de la tradición escrita, a partir de textos musicales. En el ámbito de la interpretación instrumental, en correspondencia con la disciplina de composición musical, es decir, entre intérpretes y compositores, resulta frecuente asumir una suerte de roles que están marcados principalmente por el sentido práctico de ambas actividades. Este sentido práctico se refiere al proceso mediante el cual una obra musical puede llegar a ser escuchada; los compositores son los encargados de crear la música y plasmarla a partir de una codificación gráfica (partituras), que a su vez es el medio a través del cual los intérpretes deben acceder al imaginario sonoro del compositor, que presumiblemente está fielmente plasmado en dicha codificación.

Es frecuente escuchar, con palabras más o palabras menos, que es tarea del intérprete “hacer que la voz del compositor sea escuchada”, esta idea acerca de la función del intérprete está basada en la subvaloración de la influencia que el intérprete como individuo tiene sobre la música. La premisa de esta investigación es que la práctica interpretativa aporta muchos más elementos al resultado final de la música, que simplemente el de servir como un reproductor de sonidos previamente delimitados. Además de que el intérprete puede (y de hecho lo hace inevitablemente) influir de manera particular sobre el resultado musical, independientemente de la perspectiva con la que éste ejerza su práctica instrumental.

Este trabajo propone hacer una lectura del concepto de interpretación instrumental como un proceso creativo, sin embargo, el concepto de creatividad está fuertemente vinculado con las disciplinas de “creación artística”, como la composición musical, y a su vez muy dissociado de las disciplinas de arte performativo, como la interpretación instrumental. Por esta razón es necesario hacer una revisión del concepto de creatividad como un elemento constitutivo de la práctica interpretativa instrumental.

Al margen del tema de la improvisación instrumental en el Jazz o en ciertas vanguardias musicales, dentro de la vasta literatura que podemos encontrar acerca de



la interpretación instrumental en la música de concierto, predomina, aunque siempre con diferentes matices, el sentido de roles antes mencionado. Sin embargo, recientemente Oxford University Press realizó una serie de publicaciones de *AHRC Research Center for Musical Performance as Creative Practice* (CMPCP) con base en University of Cambridge, en torno a (como lo manifiesta el nombre del centro de investigación) la interpretación como una práctica creativa: *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*, *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, *Music and Shape*, *Global Perspectives on Orchestras: Collective Creativity and Social Agency* y *Music as Creative Practice*. Estas publicaciones significan un esfuerzo enorme por promover una revaloración del papel que tienen los intérpretes en la práctica musical, sin embargo, considero que aún hace falta mucha reflexión acerca de la práctica interpretativa, incluso por parte de los mismos intérpretes, para considerar a la creatividad un elemento indisoluble de la interpretación instrumental.

Esta investigación, a partir de una reflexión en torno a la práctica instrumental que considera, entre otros aspectos, la edición musical como un medio de exposición de una propuesta interpretativa, deriva en la primera edición del *Concierto para violonchelo y orquesta* del compositor mexicano Enrique Santos Mazal, obra que a la fecha de iniciado este proyecto se encontraba inédita y sin estrenar. Una de las aportaciones de este trabajo consiste precisamente en facilitar la accesibilidad a este concierto, que hasta ahora era prácticamente nula, como desafortunadamente pasa con un gran porcentaje del repertorio mexicano de música de concierto para violonchelo. El repertorio mexicano para violonchelo es actualmente muy amplio, sin embargo, aún existen pocos documentos académicos e investigaciones que nos permitan tener una visión clara de la dimensión del repertorio escrito para este instrumento en México. En este contexto considero necesario mejorar la cantidad de ejecuciones públicas, la variedad de enfoques interpretativos y la determinación de compartir dichos enfoques mediante un registro fonográfico o un estudio debidamente documentado, por ejemplo, en ediciones críticas. Hace falta entonces preservar, editar y publicar las obras compuestas, motivar la iniciativa por parte de estudiantes y académicos de abordar este

repertorio dentro de las instituciones de educación musical y fomentar el interés por el repertorio mexicano para violonchelo.

En suma, a partir de la discusión planteada aquí acerca de la práctica interpretativa y la edición de esta obra, que se suma al repertorio concertante para violonchelo en México, el propósito de este trabajo es promover la reflexión en torno a la interpretación instrumental, principalmente entre quienes ejercemos esta disciplina, asumiendo que se trata de un acto de creatividad.

La primera sección de este trabajo consiste en una discusión alrededor del concepto de interpretación instrumental y la significación que como músicos e intérpretes le damos al mismo, formado desde el ámbito académico hasta el ejercicio profesional. La intención de esta sección es proponer una lectura del concepto que no deje de tomar en cuenta los elementos que provienen de la individualidad del intérprete, más allá del desempeño físico y mecánico propio de tocar un instrumento. Más adelante propongo la integración del concepto de creatividad, como un elemento constitutivo de la interpretación instrumental. Posteriormente hago una breve revisión de la relación que existe entre la práctica interpretativa y la composición musical (entre intérpretes y compositores), en los términos de la perspectiva planteada anteriormente acerca de la interpretación instrumental como un acto creativo. La reflexión acerca de las distintas aproximaciones al tema deriva en el planteamiento de los conceptos de *interpretación instrumental pasiva* e *interpretación instrumental activa*, presentes en las dos secciones siguientes. Finalmente, la última sección de este trabajo gira en torno a la edición musical y cómo ésta puede ser un vehículo para comunicar una gran variedad de enfoques interpretativos. Es a partir de esta idea que propongo la edición del *Concierto para violonchelo y orquesta* de Enrique Santos, presente en las páginas subsecuentes, como el resultado de mi aproximación instrumental y un medio de exposición de mi propuesta interpretativa de este concierto.

Además, uno de los anexos de este trabajo es un listado de las obras para violonchelo solista y orquesta o ensamble instrumental del repertorio mexicano. Mi intención es que esta sección sea una referencia para acercarse al repertorio concertante para violonchelo en México. Todo esto con la finalidad de brindar un marco contextual en el que se inserta la obra objeto de la edición presente en este trabajo.

# 1. La interpretación instrumental como proceso creativo

## 1.1 Entre el intérprete y la interpretación

En el entendimiento común entre músicos y no músicos, al hablar de interpretación instrumental<sup>1</sup> resulta frecuente referirnos erróneamente sólo a uno de los aspectos que involucra: la ejecución instrumental, asumida sólo como la reproducción,<sup>2</sup> en términos mecánicos, de una partitura creada por otra entidad (el compositor). De acuerdo con esto el desempeño de un intérprete es valorado en muchas ocasiones en términos físicos y mecánicos, como si se tratara de un deporte de alto rendimiento y no de una actividad que surge de la necesidad humana de expresar y comunicar emociones. Esta visión limitada o incompleta resta importancia a la capacidad propositiva que un individuo con inventiva e intenciones propias puede ejercer en la interpretación instrumental. Esto se vuelve un problema cuando son los mismos intérpretes quienes ejercen esta postura, ya que la ausencia de una amplia comprensión de las implicaciones que conlleva la interpretación instrumental provoca que la práctica del intérprete sea pasiva, intentando copiar modelos preestablecidos como si se tratara de un proceso de reproducción. Resulta insuficiente pensar en la interpretación instrumental solamente como ejecución en términos prácticos y mecánicos; desde luego dichos aspectos están involucrados, pero no se limita únicamente a éstos.

Mi propuesta es hacer una lectura del concepto de interpretación instrumental entendida como un proceso creativo complejo que requiere de la participación del intérprete más allá de su desempeño físico, con el fin de reivindicar la cualidad creativa

---

<sup>1</sup> Haré uso del término “interpretación instrumental” para mantener una adecuada correspondencia con los ejemplos y planteamientos discutidos a lo largo del texto. Sin embargo, considero importante destacar que, en términos generales, la problemática en torno a la interpretación instrumental es aplicable de igual manera a la práctica vocal.

<sup>2</sup> El *Diccionario de la lengua española* de la RAE define “reproducción” como: 1. Acción y efecto de reproducir o reproducirse. 2. Cosa que reproduce o copia un original. <https://dle.rae.es/reproduccion>

del intérprete y su papel activo dentro de la construcción de una propuesta musical. En este sentido resulta importante hacer una revisión, en términos musicales, del significado de la palabra “interpretar” a partir de las definiciones propuestas por la *Real Academia Española* y el *Grove Dictionary of Music*. Esto con la finalidad de crear una lectura particular del concepto de interpretación o interpretación instrumental, normalmente vinculado únicamente a la práctica musical como “ejecución”, y dar un sentido más amplio al uso de éste a lo largo del texto. De igual manera será necesario revisar el concepto de creatividad, en los mismos términos, con el fin de establecer la diferencia y función de esta cualidad entre la interpretación instrumental y la creación musical.

Interpretar:<sup>3</sup>

1. “Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente de un texto.”

Esta definición nos remite principalmente a un ámbito específico del estudio de la música: la musicología. En este sentido y de acuerdo con esta definición haré uso del concepto de interpretación musicológica. Especialmente cuando se aborde el tema del trabajo editorial de música será necesario realizar una distinción entre la práctica interpretativa de carácter musicológico y la interpretación instrumental. En consecuencia, el mismo uso y consideraciones deberán tomarse en cuenta para la lectura de la palabra intérprete.

2. “Traducir algo de una lengua a otra, sobre todo cuando se hace oralmente.”

Al mencionar la palabra traducir tenemos que entender que se trata de una apropiación del significado y no de una reproducción de éste. El paso entre una lengua y otra puede entenderse como el traslado de esta apropiación de los significados de la partitura a la intuición, la corporalidad, la emoción, la no racionalidad y subjetividad propias de la interpretación instrumental. La segunda parte de esta definición hace énfasis en la oralidad como cauce de esta significación. De acuerdo con esto la oralidad podría ser equiparable, para este fin, con la cualidad sonora de la interpretación instrumental.

---

<sup>3</sup> Consultado en *Diccionario de la lengua española* de la RAE, <https://dle.rae.es/interpretar>

### 3. “Concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad.”

Esta definición propone algunos conceptos interesantes que considero relevantes para explicar la cualidad creativa y subjetiva de la interpretación, con el fin de contextualizar esta definición en el ámbito de la interpretación instrumental.

En este sentido resaltan las palabras concebir y expresar. De acuerdo con dos de las definiciones que propone la RAE, concebir es: “formar una idea o un designio en la mente” o “formar la idea de algo en la mente”, este concepto alude a la capacidad de creación individual de una persona. Así mismo, la palabra expresar es definida de la siguiente manera: “manifestar con palabras, miradas o gestos lo que se quiere dar a entender”, además, “dicho de un artista: manifestar con viveza y exactitud los afectos propios del caso”. Estos dos conceptos, aplicados al ámbito musical, apoyan la propuesta de hacer una lectura de la interpretación instrumental como un proceso individual en donde la concepción de una idea o propuesta musical particular del intérprete se manifiesta a través de la interpretación instrumental.

Por otro lado, la palabra ordenar es definida como: “colocar algo o a alguien de acuerdo con un plan o modo conveniente” o “encaminar y dirigir algo a un fin”. Este concepto, por el contrario, nos remite al sentido tradicional en el que se entiende la interpretación instrumental, en donde el intérprete es el responsable de ordenar el material dado por el compositor, para poder manifestar o expresar lo que el compositor quería comunicar. Sin embargo, los tres conceptos planteados en esta definición pasan por el filtro de la individualidad al mencionar que su aplicación es “de un modo personal”. Por último, hay una referencia a la realidad, que en este contexto bien podría corresponder con un agente externo al intérprete que es representado por las obras musicales, o en un sentido más práctico: las partituras. Éstas corresponden al punto de partida del cual el intérprete genera una idea personal y particular de la música.

4. “Representar<sup>4</sup> una obra teatral, cinematográfica, etc.”

En el ámbito de la representación están presentes las dos posturas con las que convive el concepto de interpretación instrumental. Por un lado, refiere a la ejecución o al acto de “informar” algo desde una perspectiva impersonal, únicamente como mediador. Una de las definiciones más claras en este sentido dice que representar es: “ser imagen o símbolo de algo, o imitarlos perfectamente”. Sin embargo, una de las definiciones más interesantes que contradice esta lectura y sustenta la cualidad individual de la interpretación instrumental expone que representar, “dicho de una persona:” es “manifestar el afecto de que está poseída.”

5. “Ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos.”

Esta definición confirma de alguna manera el problema señalado anteriormente; haciendo énfasis en la palabra ejecutar, nos invita a entender la interpretación instrumental solamente como la actividad física de tocar un instrumento musical. La interpretación instrumental implica desde luego la ejecución instrumental, pero debe de entenderse en un contexto mucho más amplio, sin dejar de tomar en cuenta que quien realiza esta acción es un individuo con intenciones particulares y sujetas a su propia subjetividad.

6. “Ejecutar un baile con propósito artístico y siguiendo pautas coreográficas.”

Esta definición, aunque explicada a partir de la danza, convive con la anterior en el sentido que se refiere nuevamente al acto de ejecutar. Sin embargo, agrega el texto: “siguiendo pautas coreográficas”. Si trasladamos dichas pautas al ámbito musical, podemos fácilmente sustituirlas por estímulos externos al intérprete como: partituras, instrucciones musicales e incluso intenciones musicales del compositor. Esta idea nos

---

<sup>4</sup> El *Diccionario de la lengua española* de la RAE define “representar” como: 1. Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene. 2. Informar, declara o referir. 3. Dicho de una persona: Manifestar el afecto de que está poseída. 4. Recitar o ejecutar en público una obra dramática. 5. Interpretar el papel de una obra dramática. 6. Sustituir a alguien o hacer sus veces, desempeñar su función o la de una entidad, empresa, etc. 7. Ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo perfectamente. 8. Dicho de una persona: Aparentar determinada edad. 9. Presentar. 10. Dicho de una persona o de una cosa: Importar mucho o poco. <https://dle.rae.es/representar>

remite nuevamente a un concepto de interpretación regido por la obediencia y la ausencia de creatividad y subjetividad.

De acuerdo con la definición expuesta en *Grove Music Online*, interpretación es el “[...] término utilizado en el lenguaje musical con referencia a la comprensión de una pieza de música.”<sup>5</sup> Esta definición “[...] considera el uso más general del término, en particular la comprensión de una pieza musical manifestada en la forma en que ésta es realizada”. Al respecto de esto, la definición citada en *Grove Music Online* continúa exponiendo que:

Este concepto de interpretación toma como punto de partida la relevante definición en *Oxford English Dictionary*, ‘la representación de una composición musical de acuerdo con la concepción de la idea del autor’. Sin embargo puede, y normalmente lo hace, extenderse más allá de la concepción del intérprete acerca de la idea del autor y representar, más bien, la propia idea del intérprete acerca de la música [...]

Dado el amplio uso y aplicaciones de las palabras interpretar e interpretación en el ámbito musical, propongo utilizar el concepto de *interpretación instrumental pasiva* al referirme a la práctica donde el intérprete parte únicamente de la información que supone de la partitura, pretendiendo la ejecución o reproducción obediente de un acto creativo ajeno. En este sentido la interpretación instrumental pasiva es definida por una perspectiva exclusivamente mecánica y ejecutiva de la música. De igual manera haré uso del concepto de *interpretación instrumental activa* para referirme a la interpretación que parte de la apropiación de un estímulo previo transformado y expresado desde una perspectiva personal y crítica por parte del intérprete. De modo que, la lectura del concepto de interpretación instrumental activa que propongo contempla, además del aspecto performativo, la construcción particular de una idea

---

<sup>5</sup> Davies, Stephen y Stanley Sadie, “Interpretation”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13863> (Todas las traducciones de textos originales en inglés son mías)

musical por parte del intérprete, que surge de su propia identidad emocional y subjetividad, independiente de la idea musical del compositor. Una de las ideas fundamentales al proponer la lectura del concepto de interpretación instrumental como un proceso creativo tiene que ver directamente con la distinción entre la propuesta musical del compositor y la del intérprete.

La RAE define la creatividad como “la facultad de crear” o “capacidad de creación”.<sup>6</sup> Con base en esta definición podríamos creer que emitir un juicio sobre la cualidad creativa de un individuo es un asunto simple. Sin embargo, intentar definir el concepto de creatividad, y pensar que podemos hablar de un significado absoluto aplicable a cualquier individuo, podría significar una tarea tan exhaustiva y problemática como intentar hacer lo mismo con el concepto de “inteligencia”, debido a la enorme cantidad de variables y circunstancias en que son usados y entendidos dichos conceptos. Considero que resulta más pertinente y provechoso proponer una discusión en torno a la posibilidad de vincular la creatividad con la interpretación instrumental y la manera en que puede ser entendida en este ámbito específico. En palabras de Nicholas Cook, “hay una cierta lógica en decir que en un mundo ideal no tendríamos una palabra para la creatividad, sería sólo la forma en que trabajamos [...] pero no vivimos en un mundo ideal [...]”.<sup>7</sup>

A partir de una connotación divina, la creatividad ha estado siempre vinculada al acto de crear algo nuevo, de poner en el mundo algo que antes no estaba. “Según el *Oxford English Dictionary*”, reporta Cook, “la palabra '*creativity*' data de 1805, pero, aparte de las referencias a Dios y al casi divino Shakespeare, el término moderno estándar, '*creativity*', no se remonta más allá del siglo XX.”<sup>8</sup> Al respecto de la creatividad como objeto de estudio, Cook anota que: “como un campo de estudio coherente se puede decir que surgió en la segunda mitad del siglo XX, pero eso no quiere decir que los eruditos no se involucraron con cuestiones de creatividad antes de entonces. La música es un ejemplo temprano.”<sup>9</sup> Tradicionalmente se ha vinculado la creatividad a los procesos de creación artística o, mejor dicho, de obra artística. En el

---

<sup>6</sup> Consultado en *Diccionario de la lengua española* de la RAE, <https://dle.rae.es/creatividad>

<sup>7</sup> Cook, *Music as Creative Practice*, p. 212.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 2.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 3.



ámbito musical, la creatividad es vista sólo como una cualidad propia de compositores, quienes son los creadores de las obras musicales. Resulta aún controversial atribuir una cualidad creativa a una práctica como la interpretación instrumental, que no genera un producto “material” o cuantificable considerado como obra artística. En este sentido, las grabaciones podrían considerarse dentro de los criterios de productos materiales, sin embargo, atribuirles una cualidad creativa resulta poco común en tanto son valoradas como el registro de la reproducción de dichas obras. Esta incongruencia se recarga en el hecho de que la interpretación instrumental se genera a partir de una obra previa, una obra que ya fue creada, y entonces resulta más común vincular a la interpretación instrumental con la reproducción, o en un mejor sentido, pero aún parcial, con la representación de la obra.

La creatividad en la interpretación instrumental puede manifestarse de muchas maneras; la inventiva en la propuesta de soluciones prácticas para volver el estudio más eficiente, por ejemplo, podría considerarse como un acto creativo, al igual que el desarrollo de nuevas herramientas y “técnicas” instrumentales. Pienso por ejemplo en la introducción del uso de la espiga en el violonchelo o la propuesta de modificación que Paul Tortelier (1914-1990) hiciera de ésta algunos años después. Para Cook, la creatividad puede aludir, entre otros aspectos, a “la imaginación, nuevas ideas [y a la] adaptación de viejas ideas [...]”.<sup>10</sup>

En este sentido podemos decir que, en el ámbito musical, la creatividad no debe de entenderse como una cualidad rígida que se limita únicamente a la producción de obras musicales. Sino que además es una cualidad inherente a los procesos a través de los cuáles se construye la interpretación instrumental de dichas obras. Así, la interpretación instrumental como un proceso creativo puede tener distintas facetas, que van desde la toma de decisiones mecánicas de ejecución hasta la construcción de una perspectiva interpretativa individual de la música. En mi opinión, asumir de manera consciente que las posibilidades de aplicación de la creatividad en la práctica instrumental son mucho más grandes de lo que solemos pensar, es al mismo tiempo una manera de reivindicar la importancia de la participación del intérprete y el valor de su contribución individual a la interpretación instrumental.

---

<sup>10</sup> *Idem*, p. 211.

De acuerdo con esto, la creatividad en la interpretación instrumental reside inevitablemente en la aportación del intérprete como individuo a partir de la reflexión y la intuición, de lo premeditado y lo espontáneo, de la subjetividad y las intenciones conscientes, del pensamiento y la acción corporal, además de su capacidad expresiva y emotiva.

La idea de la música como vehículo para la expresión y comunicación de emociones recae frecuentemente en las obras musicales. Sin embargo, la audición del resultado expresivo de esa música es producto de la influencia del intérprete y su participación creativa en la interpretación instrumental. A este respecto, Darla Crispin y Stefan Östersjö señalan que: “una interpretación 'expresiva', [...] es aquella con cualidades que la distinguen de una interpretación que simplemente reproduce las propiedades físicas de la obra impartidas a través de la partitura [...]. 'La expresión' es a menudo vista como una faceta de la individualidad de un intérprete y, en general, se considera un atributo positivo y animador.”<sup>11</sup>

Más vinculada al ámbito de la creación musical, la improvisación es probablemente la práctica instrumental más asociada con la creatividad, la cual es definida “en términos del material musical fundamentalmente nuevo”<sup>12</sup>. Sin embargo, al hablar de creatividad no me refiero necesariamente al proceso de creación de una obra musical o a la generación de material musical nuevo mediante la improvisación; me interesa abordar la creatividad desde la perspectiva de la interpretación instrumental: no como parte del “proceso creador” de una obra musical, sino como parte del “proceso creativo” en la construcción de una propuesta interpretativa y un discurso musical particular, que surge de la subjetividad e individualidad del intérprete.

[...] los procesos de creatividad en la interpretación musical han sido poco explorados por los investigadores. Desde el punto de vista de la investigación, la interpretación de la música clásica occidental parece verse menos en términos de la aportación creativa del intérprete y más como una cuestión de reproducción [...], ya sea de las intenciones de los

---

<sup>11</sup> Crispin y Östersjö, “Musical expression from conception to reception”, p. 289.

<sup>12</sup> Rink, Gaunt y Williamon, *Musicians in the Making*, p. xxiii.

compositores o de los dictados de partituras dadas o de la interpretación de tradiciones. Tales limitaciones no tienen el potencial de mejorar, sino de obstaculizar los resultados creativos [...].<sup>13</sup>

Al margen de la improvisación, pensar en la interpretación instrumental de una obra previamente escrita como una práctica creativa, parece contradecir la idea de que la creatividad, en la práctica artística, genera un producto único, “nuevo”. La interpretación instrumental, como normalmente se entiende, está siempre vinculada a la reproducción de obras musicales previamente creadas, cuyo vehículo material es la partitura. En este sentido resulta contradictorio afirmar que la interpretación, vista como un proceso creativo, pueda generar un producto artístico único que no sea valorado sólo como la reproducción de una obra “original”.

De acuerdo con esta valoración, en muchos casos la partitura cobra tal importancia que frecuentemente es vista, no sólo como una representación gráfica de la obra, sino como la obra misma, asignándole incluso una jerarquía superior a la práctica interpretativa, que será la que finalmente la haga audible. El problema está justamente en la subvaloración de la interpretación instrumental en función de la jerarquía asignada de facto por esta perspectiva. En palabras de Cook, “la música clásica y modernista occidental es una tradición escrita en la medida en que las personas—compositores, intérpretes, críticos—la construyen como texto, es decir en la forma de un objeto simbólico que existe en el espacio de la página escrita, y en el tiempo durante la interpretación; este es el dominio en el que la música se configura como una serie de innovaciones. Pero es al mismo tiempo una tradición auditiva.”<sup>14</sup> Esta tradición auditiva es justamente el resultado de la interpretación instrumental.

La idea de innovar vista como una característica inamovible de la creatividad, y en este sentido más relacionada con la creación de obras musicales o, en el caso de la improvisación, de material musical nuevo a partir de la interpretación instrumental, impide valorar como creativa la práctica instrumental que parte de la música escrita. Sostener una perspectiva limitada acerca de las implicaciones de la creatividad en la

---

<sup>13</sup> *Ibid*, p. xxiii.

<sup>14</sup> Cook, *Music*, p. 199.

interpretación instrumental provoca que incluso los mismos intérpretes asuman que la interpretación instrumental es una actividad no creativa.<sup>15</sup> Para Cook, pensar que “[...] los intérpretes son 'creativos de una manera diferente' no sólo abre la posibilidad de pensar en la interpretación como una práctica creativa sin distorsionar su naturaleza, sino que también crea resonancias con otros contextos culturales”.<sup>16</sup>

Investigaciones recientes alrededor de la creatividad musical y de los procesos creativos han privilegiado un enfoque social, tanto en la creación musical (composición) como en la interpretación instrumental, en el sentido performativo. Esto resulta una consecuencia natural de observar a la música como un fenómeno que se nutre de las interacciones sociales. Si bien, la propuesta que aquí presento parte de observar la práctica individual de la interpretación instrumental, doy por hecho que mi observación está dirigida a un ámbito de la música que forma parte de una estructura mucho más amplia, que pertenece a una construcción social compleja.

Los procesos creativos no se limitan en modo alguno a los individuos: en los últimos años, la investigación también ha tenido en cuenta los tipos de creatividad logrados en la colaboración con otros. [...] la creatividad grupal también se reconoce como esencial a la hora de interpretar la música notada. [...] Esto refleja un enfoque más general en la literatura más amplia que ve la creatividad como un fenómeno socialmente emergente [...]<sup>17</sup>

La tendencia a dirigir la reflexión en torno a la creatividad hacia el aspecto social de la música, al igual que en otros ámbitos como la ciencia, es una consecuencia crítica de la preservación de ideas falsas o “mitos” alrededor de la imagen del creador como un ente aislado que genera de la nada una obra o una idea a partir de la cual sucede dicha obra, ignorando o negando que la influencia de la estructura social en que ocurre la creación está en el origen y los procesos de la obra misma.

---

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 199.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 199.

<sup>17</sup> Rink, Gaunt y Williamon, *Musicians*, p. xxiv.

El supuesto momento de inspiración en el que se revela toda una obra, [...] se encuentra detrás de los intentos a veces casi obsesivos de los analistas de demostrar la unidad orgánica de las obras musicales, y de los editores para quitar las acumulaciones de la historia posterior con el fin de recuperar la visión original del compositor. También se encuentra detrás del énfasis en la autenticidad histórica en la interpretación, y el sesgo contra las adaptaciones hechas por alguien que no sea el compositor [...]<sup>18</sup>

La relación que existe entre el compositor y el intérprete, o más concretamente entre la obra musical y la interpretación instrumental, a través de la partitura, sucede a partir del diálogo que cada uno sostiene con referentes musicales comunes, además de las circunstancias específicas de cada individuo. En este sentido, la creación musical o la composición es en sí misma un acto interpretativo creativo, que parte de emociones muy personales que al mismo tiempo dialogan con un contexto; el entorno musical inmediato, la cultura musical adquirida, afinidad estética, entorno social, así como el contexto histórico y geográfico, por nombrar sólo algunos. El resultado de esta mezcla toma forma en el imaginario sonoro del compositor y esto es lo que procura plasmar gráficamente en una partitura. Es generalmente a partir de este registro gráfico que el intérprete accede a dicho imaginario sonoro, que como dije antes, ya fue interpretado y codificado por el mismo compositor. Al pasar por un proceso similar, en dónde el intérprete “filtra” la partitura a través de su propio contexto es que comienza otro acto de interpretación creativa, la interpretación instrumental.

## **1.2 Sobre el diálogo entre intérpretes y compositores**

Tanto la labor del intérprete como la del compositor requieren del uso de procesos creativos, o son en sí mismos procesos creativos, si asumimos el resultado de ambos como una creación. A este respecto, considero importante puntualizar que, en este texto, debido a la versatilidad de la aplicación de algunos conceptos y a la naturaleza

---

<sup>18</sup> Cook, *Music*, p. 7.

de la música misma en distintas culturas a lo largo de la historia, me voy a referir mayormente a la construcción y práctica instrumental de la música académica occidental o “música de concierto”. A pesar de que tanto el intérprete como el compositor comparten referentes musicales comunes, es a partir del resultado que generan que podemos hacer una distinción entre estas dos prácticas, entendidas como procesos continuos que pretenden exponer un discurso musical. Esta secuencia inicia con el deseo del compositor de expresar una idea musical que puede originarse por distintas razones, lo más común es que éstas respondan a una intención estética. El resultado de este proceso de creación musical es codificado, frecuentemente en un texto musical, con la finalidad de expresar los parámetros en los que la elaboración de la idea musical tendría que desarrollarse. A lo largo de la historia de la música se ha desarrollado, casi ininterrumpidamente, la forma de expresión gráfica de ésta, y no me refiero tanto a la elaboración de los signos musicales como a la utilización de éstos por los compositores. Sin embargo, la sola expresión gráfica o codificación de la música presenta una limitante obvia: ésta no puede ser escuchada mientras no suceda una realización de la misma a través de un medio sonoro. En este sentido podemos pensar en la creación del compositor como el resultado de un proceso en el cual una idea musical es elaborada y representada a través de una codificación gráfica. En este punto en que el proceso creativo del compositor es concluido, el resultado de éste, la obra musical, se convierte en el objeto a partir del cual se origina la práctica interpretativa.

La relación entre intérpretes y compositores se ha teorizado desde diversas perspectivas. En algunos casos la interpretación instrumental resulta inseparable del proceso de creación de una obra musical, sin embargo, es más común que dichas actividades se consideren independientes entre sí. Esto depende de múltiples circunstancias, y desde luego cada caso requiere consideraciones muy particulares. Actualmente resulta interesante observar que desde la perspectiva de intérpretes y compositores podemos encontrar apreciaciones muy distintas e incluso opuestas con respecto a la relación implícita entre estas dos actividades. Históricamente las disciplinas de la interpretación y la composición se han enriquecido una de la otra y en muchos casos eran practicadas por una misma persona, situación que resulta cada vez menos común.

En el ámbito del violonchelo hay algunos ejemplos de compositores/intérpretes o intérpretes/compositores, según la preponderancia de una actividad sobre otra, que promovieron el desarrollo del repertorio violonchelístico a través de su obra. Provocando, además, que otros compositores se interesaran en explotar las posibilidades del instrumento, generando así un efecto de ida y vuelta en el desarrollo de ambos campos: la interpretación y la composición. Tal es el caso de Luigi Boccherini (1740-1805), destacado violonchelista italiano que escribió un poco más de cuatrocientas obras que incluyen “137 quintetos de cuerda con dos violonchelos, casi cien cuartetos, quintetos con flauta, oboe con clavecín, 12 cuartetos con guitarra, sonatas para violín, dos violines, tríos de cuerda, sextetos, octetos, conciertos para violonchelo y multitud de obras para teatro e iglesia, sin subestimar sus sinfonías, oratorios y cantatas.”<sup>19</sup> Por otro lado, podríamos hablar de los violonchelistas y compositores Bernhard Romberg (1767-1841), Friedrich Dotzauer (1783-1860), Carlo Alfredo Piatti (1822-1901), Karl Davidov (1838-1889) y David Popper (1843-1913), por mencionar sólo algunos, cuya obra ha influido mayormente en el ámbito académico y formativo del repertorio violonchelístico. De igual manera, resulta relevante mencionar al violonchelista mexicano Rubén Montiel (1892-1985), quién además de haber sido un extraordinario violonchelista, como compositor hizo contribuciones significativas al repertorio violonchelístico mexicano; es autor de algunas obras para violonchelo y piano, un concierto para violonchelo y orquesta, varias canciones e incluso un himno a su ciudad natal, Xalapa, Veracruz. En épocas más recientes destaca el violonchelista italiano Giovanni Sollima (1962) quien es, además, un prolífico compositor cuyo catálogo reúne un poco más de cien obras que abarca desde música para violonchelo solo hasta la ópera y el ballet. A pesar de esto, esta dualidad se ha desvanecido gradualmente, en gran medida, debido a la especialización de ambas disciplinas promovida por instituciones de educación musical superior como conservatorios y universidades, desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días. Al respecto, Crispin y Östersjö citan a Lydia Goehr, quien comenta que “la 'interpretación', como descriptor aplicado al acto de interpretación musical, no tenía moneda de cambio antes de 1800 y entró en comunicación sólo durante el siglo XIX,

---

<sup>19</sup> Arizcuren, *El violonchelo. Sus escuelas a través de los siglos*, p. 30.

ya que los papeles de compositor e intérprete se separaron y se especializaron en paralelo con el surgimiento del 'concepto de obra'.<sup>20</sup> Hoy día tendemos a hablar de intérpretes y compositores como individuos que practican sólo una de estas dos disciplinas.

Por otro lado, resulta cada vez más común que algunos compositores propongan que la práctica interpretativa adquiriera una cualidad creativa mezclándose con los límites planteados de una obra musical, dejando que el intérprete tome decisiones que afecten en mayor o menor medida a la música, llegando incluso a influir en la estructura formal de la obra. Este tipo de colaboración entre intérpretes y compositores tiene una presencia importante en la creación de música nueva y en el desarrollo de algunas vanguardias musicales. Sin embargo, esto no significa una innovación en el terreno de la práctica musical occidental; a lo largo de la historia podemos encontrar algunos ejemplos en donde el compositor cede al intérprete la responsabilidad de tomar ciertas decisiones de orden formal sobre la obra al momento de interpretarla públicamente. Tal es el caso de la obra *Musikalisches Würfelspiel* (*Juego de dados musical*), atribuida a Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) o la obra *Würfel-Menuet* (*Minueto de dados*) del compositor Johann Philipp Krinberger (1721-1783), obras en las que el orden y la selección de los pasajes musicales que serán interpretados son seleccionados al azar por medio de un juego de dados.

Un ejemplo de intervención creativa en las obras por parte de los intérpretes lo podemos encontrar en las *cadenzas* del género de concierto clásico para solista y orquesta, en donde el compositor simplemente daba pie para que el intérprete pudiera contribuir creativamente con la obra, improvisando la *cadenza* con base en el material musical expuesto, en muchos casos focalizando la atención en el virtuosismo de la ejecución. Esta particularidad del género concierto pone de manifiesto que el compositor estaba reconociendo la capacidad creativa del intérprete; creatividad que, en este caso, era manifestada en la creación de un material musical nuevo que debía corresponder con el material propuesto por el propio compositor. Esta práctica se ha transformado con el paso del tiempo, al punto que es común encontrar ediciones o grabaciones de algunas obras en donde las *cadenzas* son ahora escritas por los mismos

---

<sup>20</sup> Crispin y Östersjö, "Musical expression", p. 290.



intérpretes, y en algunos casos estas contribuciones toman relevancia al grado de parecer indisolubles de la obra misma.

Pienso, por ejemplo, en el caso de la *cadenza* que escribió el violonchelista Milos Sadlo (1912-2003) para el *Concierto para violonchelo y orquesta No. 1* en Do mayor Hob. VIIB/1 de Franz Joseph Haydn<sup>21</sup> (1732-1809), compuesto entre 1761 y 1765, descubierto en 1961 y ejecutado por primera vez en 1962, después de que por mucho tiempo se consideró perdido.<sup>22</sup> La aportación de Sadlo a la obra de Haydn ha adquirido tanta relevancia que probablemente sea la *cadenza* de este concierto más ejecutada y estudiada en el ámbito académico. A este respecto, considero importante hacer énfasis en la actual exclusión de la práctica de improvisación en las *cadenzas* de este género, ya que el desarrollo de ambas disciplinas ha provocado que esta práctica caiga en desuso. Si bien, el hecho de improvisar la *cadenza* constituía en sí mismo una intervención creativa, la decisión de un intérprete de abordar una *cadenza* de otro intérprete no debería considerarse como falta de creatividad, de la misma forma que no consideramos valorar como falta de creatividad elegir tal o cual obra para interpretar, ya que en este caso la creatividad, o ausencia de ésta, reside en la aproximación del intérprete al material musical y cómo lo realiza.

Este ejemplo resulta interesante, por tratarse de una obra con un lugar muy importante dentro del repertorio violonchelístico tradicional que, a pesar de pertenecer al periodo clásico, no había construido su propia “tradicón interpretativa” a través del tiempo. Esta obra se comenzó a tocar después de la segunda mitad del siglo XX, a diferencia del *Concierto para violonchelo y orquesta No. 2* en Re mayor Hob. VIIB/2, que sí se ha ejecutado regularmente desde su creación en 1783, y muy probablemente fue gracias a la noción de “estilo”, las grabaciones y ediciones musicales, que ha construido en relativamente poco tiempo una tradición interpretativa muy sólida.

---

<sup>21</sup> Haydn, Joseph, *Concerto in C – Hob. VIIB, n.I For Cello and Piano*. Milos Sadlo y Mstislav Rostropovich (ed.) Nueva York, International Music Company, 1967. 10017.

<sup>22</sup> Van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Parte 1, p. 529. La fuente original de esta obra no es el manuscrito autógrafa del compositor, sino una copia manuscrita de la misma época, realizada por un copista anónimo. La autenticidad del concierto, aunque frecuentemente es discutida, se avala del catálogo que el propio compositor realizó de su obra en donde aparece mencionado el concierto junto a la escritura del tema principal de éste.

En mi opinión, los modelos derivados de una tradición interpretativa fuertemente arraigada, como pueden ser los ejemplos antes mencionados, parten de, y provocan al mismo tiempo, una actitud obediente por parte del intérprete, en detrimento de las propuestas que puedan surgir del mismo. Lograr en la interpretación instrumental una aprobación con base en los criterios de la tradición, es consecuencia de lo que aquí denomino interpretación instrumental pasiva. En este sentido, la tradición interpretativa, así como los modelos que parten de la misma, tienden a ser considerados como algo que el intérprete “tiene que aprender”. En consecuencia, el desempeño del intérprete será mejor valorado en tanto pueda reproducir con exactitud el modelo legitimado por la tradición.

## 2. Proponer a partir de la práctica interpretativa: dos modelos de interpretación

### 2.1 Interpretación instrumental pasiva

El musicólogo estadounidense Richard Taruskin, en su ensayo “On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance”,<sup>23</sup> menciona que la mayoría de las veces pensar que es tarea de los intérpretes dejar que la música “hable por sí misma”, como sugiere el título de su ensayo, denota un grado de “hostilidad, desprecio o por lo menos desconfianza” hacia los intérpretes o, en todo caso, hacia la posibilidad de que la interpretación instrumental tenga algún papel en la transmisión del contenido musical más allá de sólo reproducirlo. Esta postura parte de la idea de que las obras musicales son “autónomas”, y que la ejecución de éstas debe de limitarse a buscar reproducir “las intenciones del compositor”. Como ya he mencionado, de acuerdo con los planteamientos aquí expuestos, la asunción de esta postura por parte del intérprete en la práctica corresponde a una interpretación instrumental pasiva, dado que ésta se construye con base en reproducciones acríticas de una misma idea musical.

Para tener una visión más amplia sobre lo que comúnmente es entendido por “intenciones del compositor”, en el artículo “The Composer's Intentions. An Examination of Their Relevance for Performance”,<sup>24</sup> Randall R. Dipert hace una clasificación en tres niveles de dichas intenciones por parte de los compositores al crear una obra: “*low-level, middle-level and high-level*”. En la clasificación del nivel bajo Dipert anota que podemos encontrar “el tipo de instrumento, digitación, etc.”, es decir, “la información más básica necesaria para la ejecución de la obra”. Esta información, según el autor, además resulta ser la más inmediata y de fácil acceso. En el nivel medio

---

<sup>23</sup> Taruskin, “On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance”, pp. 338-349.

<sup>24</sup> Dipert, “The Composer's Intentions. An Examination of Their Relevance for Performance”, pp. 205-218.

el autor coloca “la intención sonora, como puede ser el temperamento, timbre, ataque, afinación y vibrato”. En el nivel alto Dipert coloca “los efectos que el compositor intenta producir en el oyente”; según esta clasificación, es aquí donde se localiza la construcción estética de la obra por parte del compositor y el contenido emocional que pretende comunicar o provocar en el escucha. Para Dipert este último nivel es el más importante, ya que aquí es donde está el “propósito final” del compositor. Podemos apreciar en esta clasificación que el nivel de accesibilidad, por parte del intérprete a la información que proporciona el compositor acerca de la obra, también se vuelve más complejo. En esta clasificación, que considero algo forzada, encuentro una tendencia a generalizar los recursos y la información vertida en la partitura por parte del compositor. Por ejemplo, de acuerdo con los criterios de esta clasificación, para el caso de las cuerdas frotadas, la digitación podría corresponder también con el segundo nivel que se ocupa de la “intención sonora”, ya que, a pesar de que el autor la considere como sólo una sugerencia mecánica instrumental, en el caso de las cuerdas frotadas influye directamente en la producción tímbrica. Incluso desde este ámbito es posible comenzar a hablar de las particularidades de una interpretación instrumental única y personal, ya que utilizar una misma digitación nunca va a garantizar que el resultado tímbrico sea idéntico en cada intérprete, y considerando los planteamientos del primer nivel que expone el autor, utilizar una única digitación tampoco puede garantizar la eficiencia de la ejecución en todos los intérpretes.

Intentar explicar las “intenciones del compositor”, o por lo menos parte de éstas mediante una clasificación de recursos instrumentales a través de los cuales deberán ser manifestadas, resulta algo contradictorio, y en mi opinión subraya indirectamente la relevancia de la interacción del intérprete con la partitura. El resultado de esta interacción inevitablemente será siempre único, irreplicable y personal, considerando que esto corresponde con la naturaleza de la intervención de un individuo (el intérprete). Sin embargo, resulta innegable que las obras sean creadas con propósitos e intenciones específicas; en el ámbito de la interpretación instrumental resulta común convivir con la idea de que la función del intérprete es únicamente transmitir o representar con éxito dichas intenciones. De otro modo la interpretación no será “correcta”. Esta postura con respecto a la función del intérprete instrumental, que ha

sido ampliamente promovida por musicólogos, compositores e incluso intérpretes, en palabras de Cook, “lo convierte, en el mejor de los casos en un intermediario [...] y en el peor un “middleman” (vendedor): alguien que se pone al margen del producto sin aportar nada a él, y quien en consecuencia debe de ser apartado como sea posible [...]”<sup>25</sup> En este sentido, pretender atender a las intenciones del compositor, cualquiera que estas puedan ser, en correspondencia con la interpretación instrumental pasiva contribuye, entre otras cosas, a fortalecer la tendencia de asignar a la partitura la cualidad de obra musical y fuente única y exclusiva de contenido, ante la cual los intérpretes ocupan una posición por demás subordinada y obediente.

Una postura con respecto a las intenciones del compositor a partir de la interpretación instrumental pasiva implica negar la evidente aportación de la individualidad del intérprete y su papel en la construcción del resultado sonoro de una obra musical. Al respecto de dichas intenciones, Crispin y Östersjö cuestionan que: “cuando la gente hace declaraciones sobre las intenciones de los compositores, ¿qué es lo que están tratando de decir? Después de todo, algo en la partitura debe valer la pena como para serle fiel. Y, si no hay verdad interpretativa en tal devoción para intentar una realización fiel de la partitura, entonces ¿dónde está?”.<sup>26</sup> Es a partir de esta revaloración de la relación que existe entre el compositor, la partitura (asumida como la obra musical) y el intérprete instrumental, que podemos empezar a cuestionar y desarticular la noción jerárquica que tradicionalmente ha colocado al intérprete al servicio de la partitura, y empezar a asumir que el intérprete es parte de un proceso interpretativo creativo en donde “la partitura es una invitación a la expresión y una fuente de materia prima para ella, en lugar de ser la fuente única de todo lo que se debe expresar.”<sup>27</sup>

La música es un arte inmaterial, que sucede en el tiempo y se percibe en la misma dimensión, consecuencia de los procesos de interpretación creativa, tanto del intérprete instrumental como del compositor. En este sentido, pensar que la música

---

<sup>25</sup> Cook, “Between Process and Product: Music and/as Performance”, *The Online Journal of the Society for Music Theory*, <https://mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>

<sup>26</sup> Crispin y Östersjö, “Musicians”, p. 294.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 294.

puede ocupar un espacio a través de la materialidad, como pudiera ser el caso de artes visuales como la pintura y la escultura, a todas luces parece contradictorio. Sin embargo, un fuerte arraigamiento de la tendencia a valorar el texto musical como si fuera la obra musical misma, y no una representación gráfica de ésta, ha provocado que los intérpretes asuman una postura pasiva inhibiendo así sus capacidades propositivas, asumiendo que su papel interpretativo debe limitarse únicamente al ámbito de la ejecución.

Esta valoración de la práctica interpretativa instrumental con respecto a las partituras (asumidas como las obras musicales) ha provocado el desarrollo de conceptos como el de *Werktreue* (fidelidad a la obra), a partir de los planteamientos realizados por Ernst Theodor Amadeus (Wilhelm) Hoffman, que implica la aspiración del intérprete de realizar una ejecución perfecta de la partitura, perfección que es valorada en tanto se ejecuten con precisión los símbolos presentes en la misma. Según esta idea, mientras más cerca estemos de la ejecución perfecta de dichos símbolos, más cerca estaremos de lo que el compositor quería decir, de las intenciones del compositor.

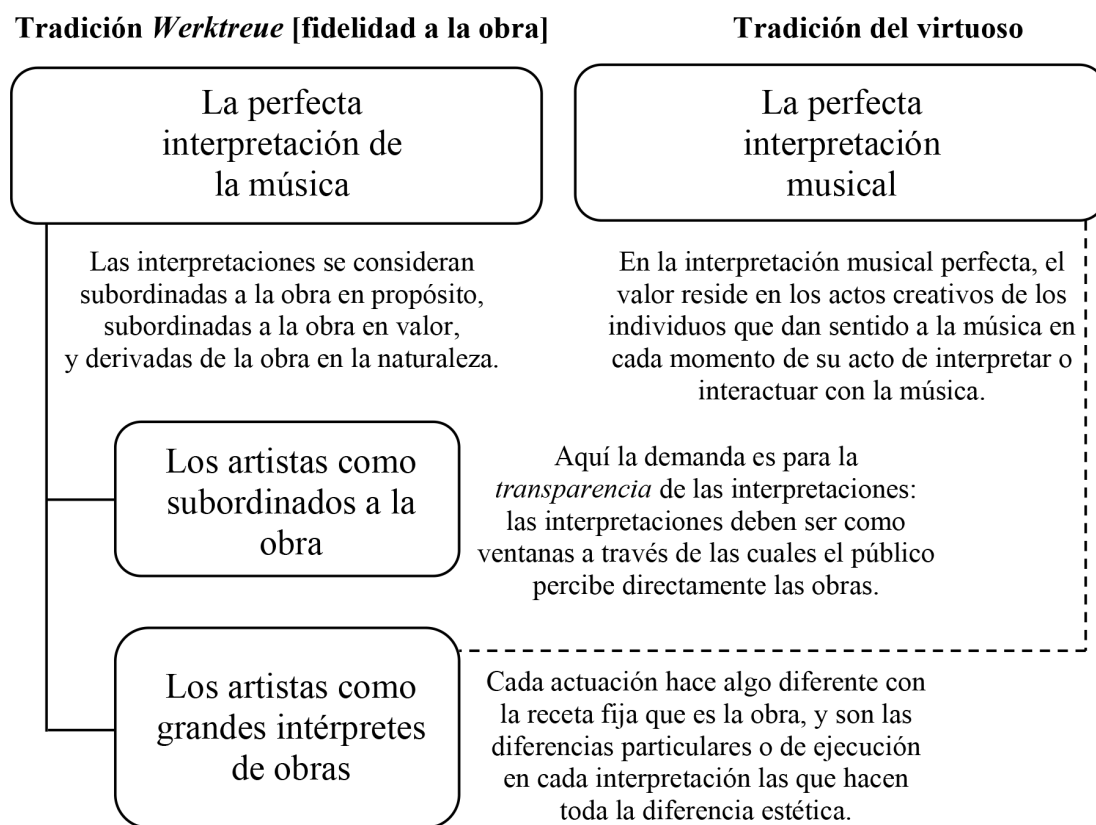
El objetivo de realizar una partitura impresa como una 'interpretación perfecta de la música' [...] encapsulado en el concepto de *Werktreue* ha formado parte fundamental de la base de la formación musical conservatoriana, a pesar de que se puede decir que la priorización del texto musical tiene su énfasis central en disciplinas como la musicología y el análisis musical. Ambos han tendido a enfatizar la primacía de la partitura, aunque, más recientemente, el giro hacia la práctica [interpretación instrumental] ha provocado modificaciones a este enfoque.<sup>28</sup>

Para Crispin y Östersjö, a partir de la lectura del concepto de *Werktreue* planteada por Goehr, la tendencia a querer asignar una jerarquía que delimite el nivel de importancia de una actividad sobre otra, puede valorarse en el desarrollo de dos perspectivas con respecto a la interpretación instrumental que se contraponen entre sí,

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 290.

“en la primera, el artista intérprete o ejecutante sigue siendo invisiblemente subordinado a la obra, mientras que en el otro, el intérprete desempeña el papel mediador, pero se pone en primer plano a través de ello [...]”<sup>29</sup> Al respecto de esta distinción considero que, a pesar de que el segundo planteamiento implica algunas de las características que se contraponen directamente a la interpretación instrumental pasiva, mientras se continúe valorando a la partitura como directriz única de contenido y sentido musical, directa o indirectamente, la noción del intérprete como mediador seguirá estando presente. Estas dos perspectivas son definidas por Crispin y Östersjö como *The Werktreue tradition* y *The Virtuoso tradition*, que los autores exponen en el siguiente cuadro:<sup>30</sup>



De acuerdo con Crispin y Östersjö, “poniendo énfasis en la partitura [...], los intérpretes son relegados a una posición secundaria. Su papel era servir a la partitura a

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 291.

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 292.

través de la supuesta abnegación de la expresión personal narcisista en favor de un intento serio de 'difundir' el significado de la partitura [...]”<sup>31</sup> La tendencia tradicional de ver a la partitura como fuente única y obligada del sentido artístico pone al intérprete en el papel de expositor de un discurso ajeno, ignorando que, de modo consciente o inconsciente, inevitablemente es él mismo quien está modelando y provocando dicho discurso a partir del diálogo con la propuesta del compositor plasmada en la partitura. Es decir, el resultado de este diálogo, la música, no puede ser de ninguna manera definitivo, y mucho menos debería de ser objeto de la asignación de una jerarquía, ya que es consecuencia de la participación de ambos procesos creativos: la interpretación instrumental y la composición musical. En este sentido, la grafía musical, por precisa que ésta pueda ser, no es capaz de garantizar una interpretación única, debido a que la interpretación instrumental es afectada también por elementos propios de la individualidad del intérprete, como la subjetividad emocional, valoración estética personal de la obra y la implementación de la técnica instrumental del intérprete, entre otras cualidades.

En su libro *El diálogo musical*, Nikolaus Harnoncourt anota al respecto de la tradición interpretativa que: “[...] se entiende como una forma de perfeccionamiento, de cristalización de lo definitivo”.<sup>32</sup> Este carácter definitivo de la idea de una interpretación “correcta” es frecuentemente utilizado, sobre todo en música anterior a la segunda mitad del siglo XX y es a partir de esta idea que se forma la noción de “estilo” en torno a un repertorio. Resulta que mientras más nueva sea la música es más difícil hablar en términos estrictos de una forma “correcta” de interpretar, aunque esto no quiere decir que la música más reciente no se encuentre también dentro del proceso de formación de su propia tradición interpretativa, desafortunadamente hasta ahora este proceso ha sido una constante en el desarrollo de la “música de concierto”. Harnoncourt señala que:

A lo largo de las décadas y los siglos, toda pieza musical experimenta mediante su repetida interpretación un modelado

---

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 290.

<sup>32</sup> Harnoncourt, *El diálogo musical*, p. 63.



que con el tiempo recibe casi la condición de definitivo. Las numerosas interpretaciones se copian en cierto modo unas a otras, se suman hasta configurar una forma «válida» que ya no puede eludirse en las interpretaciones más recientes.<sup>33</sup>

Resulta imposible negar la existencia de la formación de una tradición en la interpretación instrumental del repertorio, y es en muchos casos a través de este proceso que se establecen los conceptos y las nociones de contenido alrededor de una obra con el paso del tiempo. Es decir, la interpretación constante de las obras, y los contextos en que ocurren, aportan un significado a las mismas, independiente de la información proporcionada por el compositor, además de pasar por alto la relación de la interacción personal y subjetiva del intérprete con la partitura. Al hablar de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, Cook comenta que:

Partituras e interpretaciones, con sus diferentes patrones de lo determinado e indeterminado, de aquello que se supone como esencial o no esencial para la identidad de la sinfonía, están vinculadas entre sí sólo en función de actos de interpretación [...] En otras palabras, la obra no existe “por encima” del campo de sus instancias, pero es simplemente colindante con su totalidad, lo cual, por supuesto, es la razón que explica que la *Novena Sinfonía* continúe evolucionando.<sup>34</sup>

Un ejemplo de esto podemos encontrarlo, como en muchas otras obras, en la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. En palabras de Christopher Small:

El significado de interpretar una obra musical específica puede cambiarse a medida que pasa el tiempo. Por ejemplo, cuando fue interpretada las primeras veces [...] la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, esas interpretaciones eran, como fue la intención, unos acontecimientos revolucionarios poderosos cuyas

---

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 63.

<sup>34</sup> Cook, “Between”.

relaciones sónicas formaban una metáfora para la transformación de las relaciones sociales. A algunos les entusiasmaron y a otros les dieron un susto padre. Hoy en día tales interpretaciones no dan susto a nadie, y no pueden hacerlo. [...] Hagamos lo que hagamos, no podemos devolver a la obra su vida revolucionaria. Pertenece, si quieren, a las autoridades, ya no a los que quieren cambiar la sociedad.<sup>35</sup>

El registro sonoro de una obra musical, así como las ediciones musicales, han tenido un papel importante en la consolidación de la tradición interpretativa de la misma y al mismo tiempo es un medio para establecer y comunicar una propuesta interpretativa y una perspectiva específica. En este sentido, podemos pensar en dos procesos casi simultáneos: la tradición interpretativa se forma en buena medida a partir de estas reproducciones, y al mismo tiempo, éstas son elaboradas como resultado de una tradición ya establecida.

La legitimación de la tradición interpretativa ha provocado cierta desconfianza hacia la cualidad propositiva de la interpretación instrumental, y es promovida, en algunos casos, por los mismos intérpretes. Taruskin señala que una idea común entre los intérpretes es pensar que una interpretación “original”, entendida como la que ha pasado por un proceso de legitimación a través de los compositores, intérpretes considerados autoridades en su campo, los tratados o manuales de interpretación históricos o la tradición misma, es una referencia inamovible y que sólo si logramos replicar las condiciones y características de dicha referencia estaremos logrando una interpretación “correcta”, o en todo caso una que transmita fielmente lo que la música o “la voz del compositor” quieren decir. Esto podría generar la falsa idea de que el diálogo directo con el compositor genera una perspectiva definitiva de una obra.

A lo largo de la historia de la música, algunos compositores cultivaron una línea de pensamiento que negaba la importancia de la capacidad creativa de la interpretación instrumental. Tal es el caso de Igor Stravinsky (1882-1971), quién en repetidas

---

<sup>35</sup> Small, “El Musicar: Un ritual en el Espacio Social”, en *Revista Transcultural de Música*, <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>

ocasiones declaró una abierta postura en contra del ejercicio interpretativo de su música. En una entrevista realizada por Robert Craft comentó:

Muchas veces he dicho que mi música es para ser “leída”, para ser “ejecutada”, pero no para ser “interpretada”. Lo seguiré diciendo, porque no veo en ella nada que requiera interpretación (estoy tratando de sonar inmodesto, no modesto). Pero tú vas a protestar, las cuestiones estilísticas en mi música no están indicadas conclusivamente por la notación; mi estilo requiere interpretación. Eso es verdad y también es por eso que yo recomiendo mis grabaciones como un suplemento indispensable para la música impresa.<sup>36</sup>

Con esta declaración, Stravinsky manifiesta una postura completamente coincidente al planteamiento de la interpretación instrumental pasiva, que genera una aproximación siempre complaciente y poco propositiva por parte de los intérpretes. Al declarar que su música debe de ser “ejecutada” reprueba por completo cualquier intención de interacción personal con la partitura, subrayando además de forma directa la necesidad de una actitud obediente por parte del intérprete que toque su música. Para él resulta muy claro que el contenido de su música está absolutamente plasmado en la partitura y no necesita de ningún tipo de interpretación. En un punto de la declaración parece suavizar su postura, diciendo que, si bien se podría objetar que las “cuestiones estilísticas” podrían no estar plenamente plasmadas en la partitura, son sus propias grabaciones las que compensarán dicha ausencia en la notación. Es decir, nuevamente cierra la posibilidad de interactuar a partir de la subjetividad de otros intérpretes con sus partituras. Sin embargo, el resultado de esto, aun cuando el intérprete asuma con absoluta obediencia la postura del compositor, va a ser de todas formas distinto al suyo. Con esto quiero decir que la característica fundamental de la interpretación instrumental pasiva no es la completa ausencia de la individualidad del intérprete, aunque ésta sea manifestada de forma accidental, sino la aproximación acrítica del

---

<sup>36</sup> Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, p. 135.

intérprete a la partitura. En este sentido, resulta imposible que dos interpretaciones realizadas por distintos intérpretes o incluso por el mismo, aunque éste sea el propio compositor, sean completamente idénticas, considerando que son el resultado de una actividad humana que tiene lugar en un espacio temporal finito. Esta idea anula por completo el potencial propositivo de la interpretación instrumental al asumir que existe solamente una posible ruta interpretativa y es obligación del intérprete adherirse a ella; bastaría con una correcta ejecución mecánica para que la obra del compositor pueda ser apreciada en su totalidad.

En el mismo orden de ideas, al respecto de la postura que el intérprete instrumental asume y la valoración del papel de su participación en la práctica musical, Crispin y Östersjö señalan que “en los debates pasados y actuales sobre la autenticidad, las prácticas interpretativas y la recepción de la obra, ha habido una oportunidad relativamente limitada para que los intérpretes hagan una contribución activa.”<sup>37</sup>

## **2.2 Interpretación instrumental activa**

Considero que a partir de un proceso creativo en la interpretación instrumental activa surge la posibilidad de generar variedad en las posibles rutas interpretativas, ya que estamos apelando a la imaginación, la subjetividad y la inventiva de una persona con motivaciones y experiencias vivenciales únicas. Como ya he mencionado, una de las cualidades que hace de la interpretación instrumental un proceso creativo es la capacidad expresiva y emotiva de cada individuo. Expresión que, en palabras de Crispin y Östersjö, “por un lado, [...] es evocada por nuestra relación con imágenes concretas o narrativas que se encuentran en el mundo físico; por otro, la expresión musical puede considerarse como la articulación de ideas y conceptos abstractos.”<sup>38</sup>

La expresión musical, al ser una de las cualidades creativas de la interpretación instrumental, radica en la manera única y personal en que un intérprete asimila y posteriormente realiza el material musical expuesto en la partitura. En otras palabras, el detonante de la expresión musical en la interpretación instrumental es la codificación del imaginario sonoro del compositor vertido en la partitura, a través de la grafía

---

<sup>37</sup> Crispin y Östersjö, “Musicians”, p. 293.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 294.

musical. La apropiación personal de esta grafía por el intérprete es entonces, el origen de la expresión musical. Los mismos autores reportan que “en los estudios del siglo XX sobre la psicología de la música, la "expresión en la música" se describía a menudo—en términos muy empíricos—por la forma en que los practicantes se *desvían* de la partitura, es decir, implicando que la expresión equivale a la desviación”.<sup>39</sup> Dicha desviación está vinculada a “los límites de frases, la organización métrica, las agrupaciones rítmicas de las notas en varios niveles y la forma melódica. Aquí las señales expresivas que el intérprete utiliza en esencia comunican al oyente una particular «interpretación conceptual de la composición musical» [...]”<sup>40</sup>

En este sentido resulta interesante observar algunos ejemplos sobresalientes de compositores que, en concordancia con la premisa de la interpretación instrumental activa, procuraron la libertad interpretativa de su propia música, incluso participando de ella como intérpretes. Pienso en la *Sonata para violonchelo y piano en Re menor Op. 40* del compositor ruso Dimitri Shostakovich (1906-1975), obra que dedicó al violonchelista Viktor Kubatsky, con quien además la estrenó en 1934, año en que fue compuesta. Dicha sonata era tocada habitualmente por el mismo Shostakovich al piano con distintos violonchelistas, entre los cuales se encontraban Daniil Shafran y Mstislav Rostropovich. De la colaboración de Shostakovich, como intérprete, con estos dos violonchelistas resultaron dos grabaciones que presentan grandes diferencias en términos de tempo, agógica, dinámica e incluso de articulación.<sup>41</sup> Estas diferencias manifestadas en el resultado audible de la música, implican una aproximación particular de ambos intérpretes en una circunstancia específica, que corresponde con una propuesta creativa que parte de la interacción subjetiva individual entre los intérpretes y el contenido de la partitura, propios de la interpretación instrumental activa. Personalmente creo que Shostakovich manifiesta una abierta flexibilidad y capacidad receptiva y de adaptación como pianista a la manera en que era entendida su

---

<sup>39</sup> *Ibid*, p. 296.

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 296.

<sup>41</sup> *Sonatas for Cello and Piano. Rachmaninov, Shostakovich*. Daniil Shafran, vc.; Dimitri Shostakovich, pno. The Classical Russian Revelation, 1996. RV 10017.  
*Rostropovich plays Shostakovich*, Mstislav Rostropovich, vc.; Dimitri Shostakovich, pno. Supraphon, 2013. SU 4101-2.

música por dos personas diferentes. En este caso no hay forma de encontrar una referencia “original” de la obra remitiéndonos a las grabaciones del mismo compositor, puesto que estas dos fuentes resultan tan diferentes entre sí. Esto me hace pensar que la postura de Shostakovich ante la interpretación instrumental era a favor del intercambio creativo y propositivo entre intérprete y compositor.

La interpretación concreta de una pieza musical casi nunca corresponde a los valores nominales de la notación. En todas las interpretaciones, hay desviaciones o variaciones sistemáticas de lo que parece ser prescrito por la notación. [...] Algunas de éstas surgen de una inevitable falta de control técnico por parte de los intérpretes; otras son propensas a ser conscientes o inconscientemente intencionales. Pero en cierta medida, el interés por las desviaciones en la interpretación también ha apuntado hacia el lado “concreto” del modelo [...] que supone que las emociones humanas básicas se asumen como una fuente de expresión musical, o más bien, que considera que las emociones del intérprete tienen un efecto en las cualidades expresivas de una interpretación.<sup>42</sup>

Pensar en la interpretación instrumental activa como un proceso creativo a partir de una perspectiva crítica que permita expresar una idea musical, nos abre la posibilidad de aproximarnos a la técnica instrumental como un proceso de articulación del discurso musical que, además de ser única en cada intérprete, corresponde específicamente con cada obra. Es decir, resultaría insuficiente que un conjunto de soluciones técnicas instrumentales fuera aplicado indiscriminadamente a cualquier obra sin realizar un planteamiento previo; este planteamiento tiene que ver con la construcción de una propuesta interpretativa de un discurso musical particular. En este sentido, el desempeño técnico instrumental, en relación con la obra y la aproximación que tenga el intérprete a ésta, influye en el desarrollo de dicho discurso.

---

<sup>42</sup> Crispin y Östersjö, “Musicians”, p. 296.

De acuerdo con una de las definiciones de la palabra “técnica” del *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE, citada por Luca Chiantore en su libro *Historia de la técnica pianística*, como el “conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte”,<sup>43</sup> podemos inferir que la técnica instrumental es construida a partir de procedimientos y recursos mecánicos que son ejecutados con un fin musical. Este fin corresponde a un discurso musical específico, que no puede ser generalizado, puesto que es creado a partir de la interacción de un individuo (intérprete) con la música; de manera que, la técnica instrumental es construida específicamente para sostener dicho discurso musical particular.

Considero importante marcar una diferencia entre técnica instrumental y realización mecánica, conceptos que frecuentemente son entendidos como equivalentes. Al momento de elaborar una propuesta interpretativa, preguntarnos cómo quiero que suene la música que toco, nos lleva directamente a la pregunta: ¿qué debo de hacer para que esto suceda? Esto nos sitúa en el ámbito de la realización mecánica; movimientos y recursos que podemos entender como herramientas aisladas que, al servicio de un fin musical particular y personal, pueden derivar en la construcción de una técnica instrumental. Al respecto de la técnica instrumental, el pianista y pedagogo estadounidense Leon Fleisher, comenta lo siguiente:

Pienso que la técnica es la habilidad de producir lo que quieres. La presuposición es que quieres algo, entonces antes de ir al piano y practicar entrenando tus músculos (lo cual es una pérdida de tiempo porque no está en los músculos, está en el cerebro, está en el oído interno) tú tienes que escuchar [...] antes de tocar, si tú tocas antes de escuchar [...] es un accidente y todo estará construido sobre un accidente [...]<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Chiantore, *Historia de la técnica pianística*, p. 19.

<sup>44</sup> *Hear It Before you Play It: Leon Fleisher Workshop*, en el canal de YouTube: Carnegie Hall, [https://www.youtube.com/watch?v=mAsA9EZc08c&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=mAsA9EZc08c&feature=emb_logo)

Asumir la interpretación instrumental activa como un proceso creativo inherente a la obra musical, nos invita a cuestionar si la interpretación, por medio de la práctica instrumental, procura la “correcta” comunicación del contenido imaginado de la obra o genera dicho contenido. Al respecto de la comunicación de las intenciones o ideas previas acerca de una obra musical a través de la interpretación instrumental, Chiantore comenta que:

La moderna tendencia a escindir *técnica* y *arte* denuncia una de las peculiaridades de nuestra cultura: la separación entre significado interior y forma exterior de una acción. Pero la actividad artística nos pone diariamente ante la necesidad de trascender semejante dualidad. En el caso de la música, la íntima unidad entre intención y realización es decisiva, y lo es aún más para los intérpretes que para los compositores. En el momento de la ejecución, todo lo que hayamos aprendido, pensado o imaginado acerca de la obra pasa por el filtro de la «materialidad» de nuestra acción y de nuestra capacidad de sintonía con el instrumento. Y sin un dominio técnico a la altura de nuestra fantasía, las mejores intenciones nunca llegarán a concretarse.<sup>45</sup>

El “filtro de la «materialidad» de nuestra acción y nuestra capacidad de sintonía con el instrumento” que refiere Chiantore, está directamente vinculado a la corporalidad, como otro de los elementos que vuelven a la interpretación instrumental un proceso creativo. Dicha corporalidad, expuesta a través del desenvolvimiento gestual en la interacción del intérprete con el instrumento, es también consecuencia de la lectura individual del material musical de la partitura. Para Crispin y Östersjö, “los elementos gestuales de las interpretaciones pueden servir a una gama de funciones expresivas y no son meros subproductos inevitables de cantar o tocar instrumentos, ni distracciones posiblemente indeseables.” Considero que el enfoque que prioriza el aspecto sonoro de la interpretación instrumental, subestimando la importancia de la

---

<sup>45</sup> Chiantore, *Historia*, p. 20.



interacción corporal con el instrumento, deja de lado que el sonido es en este caso consecuencia del movimiento corporal y es por lo tanto modelado a partir de dicha corporalidad. De acuerdo con esto, podemos valorar la corporalidad como el vehículo del discurso y expresión musical en la interpretación instrumental. De igual manera, dicha corporalidad es también resultado de la construcción y empleo de la técnica instrumental.

Al hablar del dominio técnico como refiere Chiantore, lo podemos entender como la competencia instrumental en términos de capacidad de adaptabilidad y versatilidad instrumental. Sin embargo, al referirnos al dominio técnico instrumental, el concepto de virtuosismo y la noción del intérprete instrumental virtuoso resaltan inmediatamente. El virtuosismo, entendido como el desarrollo y empleo de capacidades mecánicas instrumentales en un nivel de rendimiento muy alto y poco común, ha sido utilizado por intérpretes y compositores para destacar la interpretación instrumental de las obras musicales en términos de exposición mecánica instrumental. Sin embargo, en el virtuosismo también se manifiesta fuertemente la corporalidad, que pone en primer plano al intérprete y coloca a la música como el vehículo que detona dicha corporalidad. En este sentido, en el ámbito del género concierto, el virtuosismo tradicionalmente ha sido ocupado como estrategia para focalizar el rol del solista frente a la orquesta. Por esta razón, el virtuosismo ha sido parte importante del diálogo entre los procesos creativos de compositores e intérpretes en la creación de algunas obras, en donde sobresalen obras que pertenecen a dicho género musical.

En torno a la discusión acerca del virtuosismo, en el ámbito del repertorio concertante para violonchelo sobresale el caso del *Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor Op. 104* de Antonín Dvořák (1841-1905). Durante el proceso de composición de esta obra, escrita en 1895, Dvořák estuvo muy interesado en mantener un diálogo activo con algunos violonchelistas, entre los cuales se encontraba Hanuš Wihan (1855-1920), a quien está dedicada la obra. Durante las muchas revisiones que Wihan hizo al concierto, realizó algunas sugerencias y modificaciones importantes en la parte del violonchelo solista, procurando un mayor lucimiento de algunos pasajes a partir del virtuosismo. Algunas de estas sugerencias fueron bien recibidas por Dvořák. A este respecto, Jan Smaczny reporta que:

Una de las sugerencias más llamativas de Wihan se refería al acompañamiento del violonchelo solista en la sección de transición de la exposición del primer movimiento. (compases 158-165) [...] Aunque es mucho más atrevido que el primer pensamiento de Dvořák, crea formidables problemas de entonación para el solista.<sup>46</sup>

[Allegro]

Wind [pp]

Solo cello [mp] fz

Solo cello [mp]

Ej. 1. Antonin Dvořák, *Concierto para violonchelo y orquesta* en Si menor Op. 104. primeras dos versiones del pasaje escritas por el compositor. Compases 158-159.<sup>47</sup>

[Allegro]

Fl. I & Cl. I  
Ob. I pp

Bsn. I & II pp

Viola pizz.

Cello pp

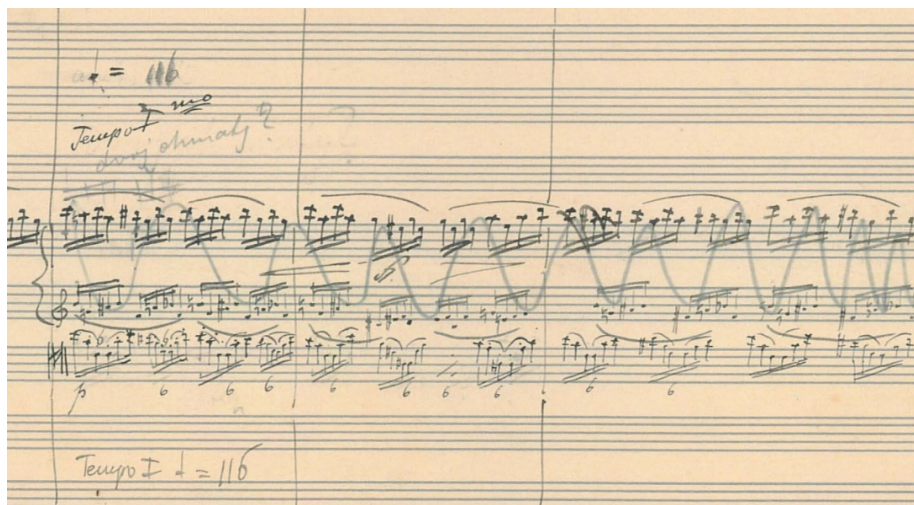
Solo cello [mp]

Ej. 2. Antonin Dvořák, *Concierto para violonchelo y orquesta* en Si menor Op. 104. Versión final, sugerencia de Wihan. Compases 158-159.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Smaczny, *Dvořák. Cello Concerto*, p. 87.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 70.



Ej. 3. Antonin Dvořák, *Concierto para violonchelo y orquesta* en Si menor Op. 104. Manuscrito del concierto con las tres versiones del mismo pasaje.<sup>49</sup>

Sin embargo, no todas las sugerencias de modificaciones que realizó Wihan fueron bien recibidas por Dvořák. Al respecto de la siguiente sección en la parte del violonchelo solista, Smaczny continúa relatando que:

El primer pensamiento de Dvořák para la melodía en Fa mayor que emerge en el compás 166 del primer movimiento fue originalmente una extensión de las oscilaciones del episodio anterior [...]. La sugerencia de Wihan para este pasaje habría hecho que la línea de violonchelo fuera mucho más sonora, pero finalmente fue rechazada por Dvořák en favor de una alternativa más genuinamente lírica.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Dvořák, Antonin. *Cello Concerto, Op. 104*. Manuscrito, 1984-1985, en IMSLP, Petrucci Music Library

[https://imslp.org/wiki/Cello\\_Concerto%2C\\_Op.104\\_\(Dvořák%2C\\_Antonin\)](https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto%2C_Op.104_(Dvořák%2C_Antonin))

<sup>50</sup> Smaczny, *Dvořák*, p. 87.

The image shows a musical score for three parts: Clarinet, Solo cello (Dvořák's First version), and Solo cello (Wihan's version). The Clarinet part is in treble clef, marked [Allegro] and p. The Solo cello parts are in bass clef, marked [mf]. The Wihan part includes the instruction 'portamento' and 'mf leggiero e cantabile'. The score is for measures 166-167 of Antonin Dvořák's Concerto for Violonchelo and Orchestra in B minor, Op. 104.

Ej. 4. Antonin Dvořák, *Concierto para violonchelo y orquesta* en Si menor Op. 104. Compases 166-167.<sup>51</sup>

Wihan incluso compuso una *cadenza* para el concierto que finalmente Dvořák decidió no incluir. En una carta fechada el 3 de octubre de 1895, Dvořák le escribe a su editor Simrock:

Con mi amigo Wihan he tenido desacuerdos sobre ciertos lugares. Algunos de estos pasajes no me agradan - y debo insistir en que mi trabajo sea publicado como lo escribí. Estos pasajes en particular se pueden imprimir de dos maneras, de la manera más fácil y más difícil. Sólo le daré el trabajo si promete que nadie, incluido mi respetado amigo Wihan, haga modificaciones sin mi conocimiento y consentimiento; tampoco [es decir, no imprima] la *cadenza* que Wihan ha puesto en el último movimiento - debe permanecer en su forma original, como la sentí e imaginé. La *cadenza* en el último movimiento no está ni en la partitura ni en la reducción para piano. Le dije a Wihan enseguida cuando me lo mostró, que es imposible agregarlo así. El final se cierra gradualmente

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 88

diminuendo como un suspiro - con reminiscencias del primer y segundo movimiento - el solo muere a *pp* y luego se hincha de nuevo - y los últimos compases son tomados por la orquesta y termina en estado de ánimo tormentoso.

Esa fue mi idea y no puedo alejarme de ella<sup>52</sup>

En las modificaciones sugeridas por Wihan (tanto en las que fueron aceptadas para ser incorporadas al concierto, como en las que no lo fueron) y en la carta que Dvořák dirigió a su editor, se advierte que las diferencias no sólo refieren a la técnica y el virtuosismo, sino también a la diferencia de expresión de ideas y propuestas musicales. La importancia de este ejemplo radica en la manifestación del intercambio creativo entre un intérprete y un compositor, intercambio que de hecho supone una confrontación de dos perspectivas interpretativas de la misma obra.

### **2.3 La edición musical como una forma de propuesta interpretativa**

En un ámbito que funciona primordialmente a partir de la tradición escrita, como es el caso de la música occidental, la producción y trabajo editorial de textos musicales resulta de suma importancia. La edición musical, al igual que la edición literaria, es la fijación de un texto preexistente o fuente primaria en un documento que procura ser un acceso directo al contenido discursivo o semántico de la fuente original.

James Grier, autor del libro *La edición crítica de música*, anota que: “La edición [...] consiste en una serie de decisiones fundamentadas, críticas e informadas; en resumen, en el acto de la interpretación. Editar, además consiste en la interacción entre la autoridad del compositor y la autoridad del editor.”<sup>53</sup> Es decir, es el resultado de un ejercicio de interpretación de una fuente histórica. Estas fuentes no se limitan únicamente al manuscrito original de una obra; todas las ediciones precedentes y sus respectivos contextos conforman y construyen la historia misma de la obra. En el entendido de que, en este caso, el concepto de interpretación hace alusión a una

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>53</sup> Grier, *La edición crítica de música*, p. 12.

interpretación musicológica como mencioné anteriormente, distinto al uso que he tenido del mismo a lo largo del texto, como la interpretación instrumental vinculada al ejercicio performativo de la música. En este sentido el trabajo del editor de música, materializado en una partitura, representa un vínculo entre el intérprete y el compositor. En cuanto a las perspectivas desde las que actúan los intérpretes y los editores con respecto a las obras musicales el mismo autor comenta:

Los intérpretes y los editores toman constantemente decisiones en respuesta al mismo estímulo (notación) sobre la base de los mismos criterios (conocimiento de la pieza y gusto estético). Sólo difieren los resultados: los intérpretes producen sonido mientras los editores producen una página escrita o impresa.<sup>54</sup>

El resultado final de un trabajo editorial está destinado a ser interpretado por el usuario. De acuerdo con esto, el enfoque y el objetivo que tenga una edición musical determinará la influencia que ésta tenga sobre la misma fuente y sobre quien la utilice. Para Grier “la interpretación de la notación musical, y por tanto la comprensión de su importancia semiótica dentro de un contexto particular y un grupo de convenciones, depende de los conocimientos técnicos y competencia del usuario”.<sup>55</sup>

En este sentido, un ejemplo que resulta interesante comentar es el de las *Seis suites para violonchelo solo* de Johann Sebastian Bach, compuestas entre 1720 y 1721. Este es el caso de una obra que se ha vuelto indispensable dentro del repertorio violonchelístico, aún después de haber sido considerada durante muchos años como una obra menor. Fue hasta 1925 que el violonchelista español Pablo Casals (1876-1973), realizara una interpretación pública de las *Suites* y años más tarde la primera grabación de la obra.<sup>56</sup> A lo largo de los años Casals realizó una revaloración de esta obra y trató de reivindicar su importancia dentro del repertorio violonchelístico, hasta entonces las *Suites* eran consideradas obras de carácter técnico; incluso en la primera

---

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 47.

<sup>56</sup> *The Six Cello Suites*. Pablo Casals, vc. The Gramophone Company Limited, 1936-1939.

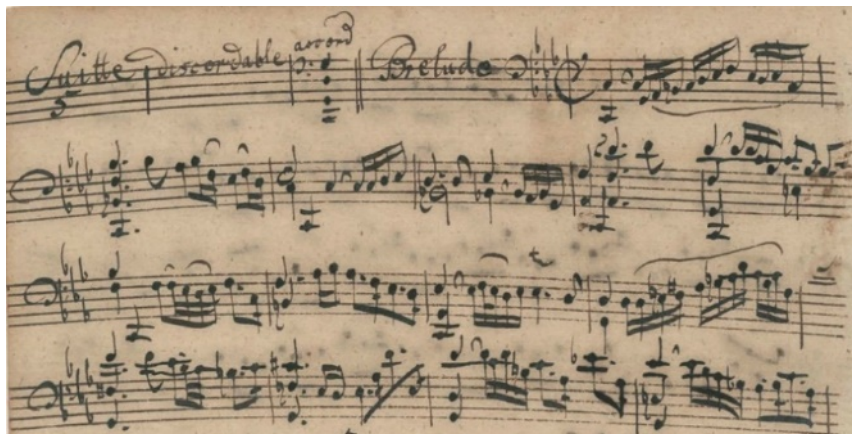
edición de 1824 aparecieron como *Seis sonatas o estudios para violonchelo solo*.<sup>57</sup> Casals nunca hizo una edición de las *Suites*, pero sus interpretaciones y grabaciones comenzaron a formar un modelo interpretativo de estas piezas que con el tiempo se volvió canon, reforzado por las ejecuciones de otros violonchelistas y desde luego por propuestas editoriales de otros intérpretes. Las ideas que conformaban la manera de tocar esta música, en términos generales, estaban muy alejadas de lo que hoy entendemos como “interpretación histórica”, tenían más que ver con el desarrollo técnico que el instrumento había alcanzado hasta entonces y con una concepción estética más cercana al romanticismo.

Actualmente no existe el manuscrito autógrafo de Bach, sin embargo, existen dos fuentes primarias principales de la obra, la primera es una copia manuscrita de Johann Peter Kellner (1705-1772), realizada probablemente durante la primera mitad del año 1726 y una segunda copia realizada alrededor de 1730 por Ana Magdalena Bach (1701-1760), esposa del compositor. De estas dos copias la que es usada con mayor frecuencia como referente es la segunda, la copia realizada por Ana Magdalena Bach.

Dentro de las seis suites que conforman la obra completa, la *Suite No. 5* presenta algunos retos particulares tanto para intérpretes como para los editores. Esta suite, en la copia de A. M. Bach, requiere que la afinación de la cuerda de La se baje un tono, a Sol, es una partitura que está pensada para que el intérprete pueda leerla cómodamente (Ej. 5.). Toda la sección por encima de la quinta línea del pentagrama está transpuesta un tono arriba, por lo que, en términos mecánicos de la ejecución del violonchelo, la escritura está planeada para que el intérprete sencillamente toque lo que está escrito y se despreocupe de la equivalencia en notas reales de la *scordatura*.

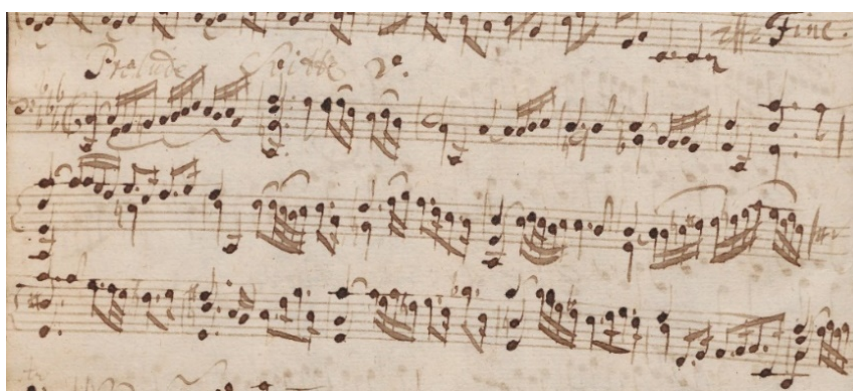
---

<sup>57</sup> Bach, Johan Sebastian. *Six Sonates ou Etudes pour le Violoncelle Solo*. Louis-Pierre Norblin (ed.). París, Janet et Cotelle, 1824. 1497.



Ej. 5. Johann Sebastian Bach, "Preludio" de la *Suite BWV 1011*.  
Manuscrito de Ana Magdalena Bach. Compases 1-14.<sup>58</sup>

Esto no ocurre en la copia realizada por Kellner, allí podemos observar que todas las notas por encima de la quinta línea del pentagrama están escritas en "sonidos reales" (Ej. 6) Esta copia, por el contrario, está realizada con una perspectiva que privilegia la realización sonora de la obra sobre la ejecución instrumental, a partir de la exposición "exacta" de los sonidos que el intérprete emitirá al tocar la pieza. En cualquier caso, esto representa una obligada decisión crítica por parte del editor y del intérprete; normalmente se presentan las dos opciones en las ediciones modernas, ya que hoy día es común que se realice de ambas maneras a criterio del intérprete.



Ej. 6. Johann Sebastian Bach, "Preludio" de la *Suite BWV 1011*.  
Manuscrito de Johann Peter Kellner. Compases 1-16.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Bach, Johan Sebastian. *6 Cello Suites, BWV 1007-1012*. Manuscrito, 1730, Ana Magdalena Bach (cop.), en IMSLP, Petrucci Music Library [https://imslp.org/wiki/6\\_Cello\\_Suites,\\_BWV\\_1007-1012\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/6_Cello_Suites,_BWV_1007-1012_(Bach,_Johann_Sebastian))

<sup>59</sup> Bach, Johan Sebastian. *6 Cello Suites, BWV 1007-1012*. Manuscrito, 1726, Johann Peter Kellner (cop.), en IMSLP, Petrucci Music Library [https://imslp.org/wiki/6\\_Cello\\_Suites,\\_BWV\\_1007-1012\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/6_Cello_Suites,_BWV_1007-1012_(Bach,_Johann_Sebastian))



Una de las ediciones más elaboradas como una propuesta interpretativa se realizó tan sólo cuatro años después de la fecha de reestreno de las *Suites* por Casals. Se trata de la edición del violonchelista armenio Diran Alexanian (1881-1954), realizada en 1929.<sup>60</sup> Esta edición propone un análisis meticuloso y gráficamente complejo que provee sugerencias de fraseo, articulación e incluso recomendaciones sobre qué cuerdas se tienen que usar para tocar algunos pasajes, lo que implícitamente corresponde con una sugerencia tímbrica. El primer movimiento de la quinta suite consta de un preludio seguido de una fuga. Alexanian hace un análisis contrapuntístico y decide poner todo el preludio en dos pentagramas, como si se tratara de una partitura para piano. Resulta interesante ver cómo una propuesta editorial, a partir de la implementación de una perspectiva analítica específica, modifica a tal punto el material o fuente original con la finalidad de proponer un modelo interpretativo, en oposición con propuestas que procuran presentar los materiales originales, como es el caso de las ediciones *Urtext*. (Ej. 7).

BWV 1011

Prélude

Ej. 7. Johann Sebastian Bach, “Preludio” de la *Suite BWV 1011*.  
Edición G. Henle Verlag. Compases 1-16.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Johann Sebastian Bach, *Six Suites pour Violoncelle seul*. Diran Alexanian (ed.). París, Salabert, 1929. SECA 16.

<sup>61</sup> Bach, Johan Sebastian. *Sechs Suiten für Violoncello solo, BWV 1007 - 1012*. Egon Voss (ed.). München, G. Henle Verlag, 2007. 666.

Este ejemplo refuerza la idea de Grier que afirma que la edición musical es necesariamente un ejercicio crítico e interpretativo. Considero que la edición de las *Suites* de Alexanian, de acuerdo con los planteamientos antes expuestos, es un claro ejemplo de una propuesta interpretativa instrumental creativa a partir del trabajo editorial (Ej. 8). En este sentido considero importante mencionar que, antes de presentar su propuesta, Alexanian coloca una reproducción facsimilar del manuscrito de A. M. Bach con el propósito de servir de referencia para quién así lo requiera.<sup>62</sup> Además de indicar ser el autor del “análisis del arte del fraseo, digitaciones y arcadas” de esta publicación, resulta interesante destacar que en esta edición de las *Suites* Alexanian se presenta como “intérprete musical e instrumental” y no como editor.

SUITE V

PRÉLUDE

The image shows a musical score for the Prelude of Suite V. It consists of four systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The bass line is highly complex with many accidentals and fingerings. The right hand has a simple melody. The score includes various fingering numbers (1-4) and Roman numerals (I-IV) for chords and positions. There are also some performance markings like 'Il sempre'.

Ej. 8. Johann Sebastian Bach, “Preludio” de la *Suite BWV 1011*.  
Edición Salabert, Diran Alexanian (ed.). Compases 1-10.

<sup>62</sup> “The manuscript of Anna Magdalena Bach is reproduced in extenso opposite my text, and will permit of its adoption by anyone who has the desire and the means of doing so - Diran Alexanian. *English version by Frederick Fairbanks.*”

Es necesario aclarar que la edición musical puede tener distintos enfoques y eso determinará la función final de la edición; en muchas ocasiones, parte de una investigación musicológica y en este caso el ejercicio interpretativo de la fuente durante el proceso editorial tendrá que ver con esta práctica. De igual manera, sucede que los mismos intérpretes instrumentales son los editores de la música, y sus interpretaciones (en el sentido performativo) procuran ser el vehículo de comunicación de aquello que han plasmado en el texto, como en el caso del ejemplo antes mencionado. En este sentido, el trabajo del editor y el del intérprete instrumental tienen un fin común: exponer una propuesta interpretativa de una obra musical, que, si bien no puede tomarse como definitiva en el contexto general de la obra, representa la intención de ofrecer una forma única de interactuar con el material musical. Esta apreciación parte de la gran cantidad de empresas con proyectos editoriales y de la iniciativa de algunos intérpretes por promover sus enfoques interpretativos, así como la determinación de compartir dichos enfoques mediante ediciones musicales o registros fonográficos. Partiendo de la idea de que la práctica instrumental y la edición musical son ejercicios de interpretación crítica, no podemos esperar que el resultado sea repetible, por lo que se vuelve casi necesario fijar estas propuestas en un documento.

Antes de Thomas Edison, las interpretaciones sólo podían preservarse en la memoria. Pero con la invención y el continuo desarrollo de las tecnologías de grabación, las interpretaciones grabadas han llegado a adquirir las mismas cualidades inmutables que lo impreso. Estas cualidades no han sido acogidas con una aprobación universal. Sin embargo, resaltan las similitudes inherentes entre las dos actividades: la interpretación y la comunicación de una pieza de música a través de su fijación en un soporte particular, en forma sonora o escrita.<sup>63</sup>

A contar desde un breve repaso histórico, un acercamiento al panorama general en torno a distintas ideas y posturas con respecto a la edición musical, y en particular a

---

<sup>63</sup> Grier, *La edición*, p. 15.

cómo éstas pueden transmitir propuestas interpretativas específicas, nos sitúa en el contexto de la discusión generada a partir de las ediciones críticas en contraste con otros modelos editoriales, como las *performing editions*, como son referidas por Grier, o como “ediciones para la interpretación” (entendida como práctica performativa), se caracterizan por tener un enfoque muy particular de una época o “estilo”, consecuencia de las aportaciones de los intérpretes que se ocupaban de la tarea de editar la música. Estas ediciones son trabajos editoriales donde un intérprete instrumental realiza una versión de la partitura, muchas veces bajo la perspectiva de presentar un acceso directo a la obra musical a partir de “la grandeza con la que yo (el intérprete) realicé la obra”. Se asume que la versión de un intérprete es única e incuestionable para tener acceso a la música. Muchas ediciones *G. Schirmer*, así como *International*, son ejemplo de esto. En estos casos un intérprete connotado presenta una postura interpretativa de una obra que es recuperada por un impresor que la publica en el entendido de que pueda funcionar como referencia canónica para los otros intérpretes. Esta ruta editorial se tornó problemática, ya que frecuentemente los editores/intérpretes no se preocupaban por diferenciar las sugerencias propias de las del compositor, llegando incluso a cambiar deliberadamente información contenida en la partitura, incluidas las mismas notas, desvinculando en muchos casos el texto editado del original.

Este tipo de ediciones generó la necesidad de hacer ediciones *Urtext*, que surgieron como una respuesta al exceso de modificaciones e intervenciones sobre las fuentes originales, perspectiva que se situaba en el límite de lo radical al inicio de su concepción, que proponía que una edición *Urtext* presentaría el texto musical a partir de la idea de fidelidad al manuscrito del compositor, sin “intervenciones editoriales” de ningún tipo. En consecuencia, presentar un texto “limpio” debería generar mucha mayor apertura por parte de los intérpretes al dejar a su elección tanto los aspectos técnicos como estéticos de la interpretación. El término *Urtext*, como se concebía entonces, ha demostrado ser igualmente problemático, de acuerdo con la idea de que editar supone de facto la realización de una valoración crítica de la fuente. Esto implica necesariamente que incluso una edición *Urtext* esté influida por las circunstancias del editor y su contexto, de tal forma que no podemos esperar que una edición, independientemente de la perspectiva con que sea creada, pretenda ser un vínculo

definitivo con la obra musical, en el entendido que al realizar una edición se está generando un documento, que por su propia naturaleza puede promover el cuestionamiento. Al respecto del término *Urtext*, Grier anota que:

Aunque actualmente este nombre está muy desacreditado entre los especialistas, es importante observar que la idea original era suficientemente honrosa: proporcionar textos que permitiesen que la notación de los compositores hablara por sí misma; permitir a los intérpretes, especialmente estudiantes, formarse su *propia* interpretación de la pieza basada en dicha notación original.<sup>64</sup>

Sin embargo, hoy en día una edición *Urtext*, como la podemos encontrar en ediciones modernas, es realizada principalmente bajo los criterios de una edición crítica, entendida como el resultado de fusionar algunos elementos de las ediciones *Urtext* y las “ediciones para la interpretación” (*performing editions*), con una relevancia especial en el aparato y notas críticas, se caracteriza por ser un documento que: pretende apegarse al manuscrito original o a las fuentes primarias, y al mismo tiempo presentar una valoración crítica de los materiales musicales, atendiendo a una amplia cantidad de aspectos como el contexto histórico o diferentes enfoques interpretativos, además de un compendio de sugerencias técnicas instrumentales que, muy por encima de sólo representar un conjunto de soluciones mecánicas, estén fundamentadas previamente en una construcción interpretativa particular. Esta aproximación al trabajo editorial procura que el intérprete/usuario tenga la posibilidad de realizar un ejercicio crítico al interactuar con un documento que procura ser prescriptivo. Pero, la intención al realizar una edición bajo esta perspectiva no es prescribir lo que el símbolo significa, sino determinar el contexto en el que fueron planteados dichos símbolos y procurar que todo el contexto primordial para esa grafía quede claramente expresado. En este sentido, una grafía que respeta el contexto

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 19.

histórico y procura su funcionalidad, crea las condiciones para que el usuario tenga la posibilidad de hacer un ejercicio crítico.

Una de las finalidades fundamentales de realizar una edición musical es facilitar la disponibilidad de un material, presentarlo en una forma organizada y legible para que especialistas e intérpretes puedan tener acceso inmediato a las obras, ya sea para el estudio teórico o la interpretación instrumental. La preservación del registro de las obras es otro de los motivos principales para emprender un nuevo proyecto editorial; sin embargo, la noción de preservación puede estar muy ligada a la idea generalizada de que en el texto está contenida la obra musical. Por otro lado, la edición musical también puede ser el vehículo de una propuesta interpretativa creativa de una obra sin pretender posicionarse como definitiva. En mi opinión, es aquí donde reside una de las mayores aportaciones del trabajo editorial crítico de obras musicales.

### 3. Enrique Santos

#### *Concierto para violonchelo y orquesta (1988)*

#### Edición comentada

##### 3.1 Nota biográfica

Enrique Santos Mazal nació en la ciudad de México el 2 de abril de 1930. Inicia el estudio del piano a los cuatro años con la maestra Dolores Morales, continuando posteriormente con el maestro Joaquín Amparán. Viaja a Estados Unidos, donde realiza estudios de ingeniería en el Instituto Tecnológico de Massachussets (MIT), pero al poco tiempo regresa a México con la intención de iniciar una carrera como compositor. Sin embargo, influenciado por su familia decide dedicarse a la optometría, profesión que desempeña hasta el día de hoy. Resulta interesante mencionar que esta doble vocación, como optometrista y músico, es una herencia familiar. Santos nos relata:

Mi papá me dijo: “mira, yo ya fui hijo de un compositor y te puedo decir: *molto onor, poco contante*,<sup>65</sup> como decía Mozart. Necesitas un *modus vivendi*, ponte a trabajar en algo y luego escribes la música que quieres”, y seguí su consejo, del cual nunca me he arrepentido [porque] me ha dado mucha libertad de escribir mi música sin la preocupación de si se va a vender o no se va a vender.

Enrique Santos es un compositor que tiene una tradición musical familiar muy peculiar. La familia Santos es de origen sefaradita y a finales del siglo XV cuando fue promulgado el Edicto de Granada, a través del cual los Reyes Católicos de España ordenaron la expulsión de los judíos, la emigración llegó hasta el extremo opuesto del mar mediterráneo. Santos relata: “algunos salieron por Portugal, muchos fueron a

---

<sup>65</sup> Referencia al aria “Non più andrai” de *Las bodas de Fígaro*, Acto I, Escena 8.

Holanda, otros inclusive pasaron por el Vaticano y otros llegaron hasta Turquía, este fue el caso de mi familia, que llegó al puerto de Esmirna en Turquía y allí se establecieron.” Su abuelo fue un compositor que escribía música para el sultán Abdul Hamid II<sup>66</sup> en Turquía, actividad que desarrolló hasta principios del siglo XX, cuando se estableció la república de Turquía. De esta música sólo sobreviven pocas melodías, algunas de las cuales fueron ocupadas por Santos en sus propias obras, como es el caso del segundo movimiento de su *Concierto para flauta y orquesta de cuerdas* (1985). Curiosamente esta comunidad de españoles en Turquía se mantuvo cerrada y no se asimiló en la región, por lo que mantuvieron la identidad española durante cuatro siglos.

A principios del siglo XX en Turquía las tensiones políticas y sociales eran cada vez más grandes, ya que estaba por iniciar la revolución dirigida por Mustafá Kemal Atatürk en contra del Imperio otomano, que terminaría por derrocar al sultán Mehemed VI y establecer la República de Turquía en 1923. Debido a la gran intranquilidad que esto generaba, los padres de Santos emigraron a América y llegaron a México alrededor de 1905. Resulta interesante destacar que el apellido Santos, con el cual hoy conocemos al compositor Enrique Santos Mazal, en realidad es consecuencia de un cambio provocado por esta emigración, ya que al llegar a México su padre tuvo que cambiar su apellido de *Shem Tov*, que en hebreo significa “buen nombre”, a Santos. El segundo apellido del compositor es Mazal, que también es de origen sefaradita y en hebreo quiere decir “suerte”; es común entre la comunidad sefaradita desearle buena suerte a otra persona diciendo: *Mazal Tov*.

Hacia 1960, motivado por el deseo de completar sus estudios musicales, ingresó al Conservatorio Nacional de Música, en donde estudió con Rodolfo Halffter durante dos años. Santos nos relata que, en una ocasión, como ya conocía a Halffter, lo fue a

---

<sup>66</sup> En su relato, Santos no especificó el nombre del sultán para el que trabajaba su abuelo. Sin embargo, puedo suponer que se trataba de Abdul Hamid II por lo siguiente: él fue sultán del imperio otomano de 1876 a 1909 y fue el primero en ser derrocado por el movimiento revolucionario que apenas comenzaba (1908). Según la fecha aproximada en la que el padre de Santos llegó a México (1905) y por la coincidencia del lapso que duró su reinado, creo que éste pudo haber sido el sultán que Santos refirió. Aunque hubo dos sultanes más antes del triunfo de la revolución y el establecimiento de la república turca (1923): Mehmed V y Mehmed VI (éste fue el último sultán de Turquía, cuyo reinado fue abolido por Atatürk en 1922), para esas fechas el padre de Santos ya estaba en México, ya que la tensión política y social por la que su padre emigró a México ya existía desde el tiempo en que de Abdul Hamid II fue sultán.



visitar, le mostró una obra que había escrito y le pidió que le diera clases de composición, a lo que Halffter respondió: “mira, composición no se da, se da análisis, [etc.] componer es como las gallinas, o pones huevos o no. Yo te sugiero que mejor te adhieras al conservatorio”. En palabras del propio Santos, los conocimientos adquiridos en las clases de análisis musical con Halffter suponen: “la esencia de lo que yo aprendí para escribir música”. Al recordar su paso por el Conservatorio como alumno de Halffter, Santos nos cuenta:

Las clases de análisis del maestro eran buenísimas, empezaba desde Bach hasta los contemporáneos, analizando qué fue lo que ellos hicieron. Si, se trataba de analizar una sonata de Beethoven, por ejemplo; [explicaba,] aquí está la idea generadora (así le llamaba al tema, no era tema, era idea generadora) y estos son los tramos que se están utilizando, etc. ¡Todo! Se desmenuzaba la obra y de esa manera aprendí cómo se escribía la música.

En una entrevista realizada por Liz Espinosa Terán, publicada en la revista *Alternativas*, Santos habla, además de algunos elementos que considera importantes al iniciar una nueva composición, de la fuerte influencia que esos años de formación en la clase de Halffter tuvieron sobre su proceso creativo.

Primero tengo que tener una idea de qué es lo que voy a componer: si es una sonata, un concierto o qué cosa voy a componer y de acuerdo con eso me siento en el piano e improviso cosas allí (...) hasta que encuentro lo que el maestro Halffter llamaba “la idea generadora”, como un tema, pero la idea generadora es más bien la estructura de un tema, un tema está compuesto de varios elementos que se

desprenden de la idea generadora y de lo que se trata es de ir expandiendo todos estos elementos.<sup>67</sup>

Además del periodo en el que asistió a las clases del Conservatorio, Santos completó su formación de manera autodidacta. En un artículo que le dedicó la revista *Imagen Óptica*, se destaca al respecto de esto que: “durante sus estudios en Estados Unidos le enseñaron algo que le valió por el resto de su vida: aprender de los libros.”<sup>68</sup> Esta idea de “aprender de los libros” y lo que esto implica en cuanto a la formación autodidacta, resulta coincidente con la respuesta que el mismo Halffter ofrece en una entrevista al hablar de su propia formación musical. Después de hablar un poco acerca de algunos de sus maestros, dice:

La carencia de bases seguras, como les sucede a todos los autodidactas, me enfrentó a menudo con enormes problemas, cuya solución, prevista en los buenos textos didácticos, tuve que adivinar. Sin embargo, tal inconveniente se vio compensado por la falta de prejuicios técnico-estéticos que, en los Conservatorios, muchos maestros inculcan a los alumnos.<sup>69</sup>

En este comentario encuentro una coincidencia importante con la actividad de Santos, ya que se trata de un compositor fundamentalmente autodidacta que en la segunda mitad del siglo XX decide crear una obra que no se adhiere a ninguna de las vanguardias musicales existentes, una obra que al igual que su creador se ha mantenido en “la periferia” del medio musical mexicano.

En la obra musical de Santos se puede apreciar una predilección por las formas más tradicionales de la “música de concierto” o académica occidental, a pesar de ser una obra creada en la segunda mitad del siglo XX. Además, su catálogo abarca una

---

<sup>67</sup> Espinosa Terán, “Entrevista a Enrique Santos. Un artista de los lentes y los sonidos”, en *Alternativas, La Revista Cultural*,

[https://issuu.com/revistaculturalalternativas/docs/revista\\_cultural\\_alternativas\\_n51\\_a](https://issuu.com/revistaculturalalternativas/docs/revista_cultural_alternativas_n51_a)

<sup>68</sup> Montfort, “Don Enrique Santos Mazal: Una vida ejemplar”, en *Imagen Óptica*, [https://f8e4a492-7a87-4dfd-881a-d8ab350a4f7b.filesusr.com/ugd/0a745f\\_d8a193ef7f244340980c23c960f4b06d.pdf](https://f8e4a492-7a87-4dfd-881a-d8ab350a4f7b.filesusr.com/ugd/0a745f_d8a193ef7f244340980c23c960f4b06d.pdf)

<sup>69</sup> Ángeles González y Saavedra, *Música mexicana contemporánea*, p. 13.

gran variedad de conjuntos instrumentales, que va desde música para piano solo hasta obras para orquesta sinfónica, pasando por un amplio repertorio de música de cámara. Dentro de su catálogo se pueden listar obras para piano solo, guitarra, música de cámara para diversos ensambles de alientos, además de un cuarteto y tres tríos de cuerdas. En cuanto a obras a dúo con piano ha escrito música con violín, viola, violonchelo y oboe. Así como una cantidad importante de conciertos para instrumento solista y orquesta sinfónica o diversos ensambles instrumentales, entre otras obras.

El catálogo de este compositor es amplio, lamentablemente considero que hasta ahora ha sido insuficiente el trabajo de difusión de su música. Sin embargo, actualmente podemos encontrar algunas partituras editadas por la Liga de Compositores de México y muy pocas grabaciones de su obra. Esto probablemente se deba a que su actividad como optometrista le ha brindado la oportunidad de no depender de la música para sustentarse económicamente, por lo tanto, su preocupación por este tipo de cuestiones es mínima. En el ámbito creativo esta situación ha sido por demás positiva, ya que, como él mismo comenta, le ha permitido componer lo que quiere y en el momento que quiere. Este es el caso de su *Concierto para violonchelo y orquesta*, que nació simplemente de la idea de componer una obra, sin la implicación de un encargo o comisión, ni una dedicatoria a algún violonchelista en especial, director u orquesta. Este concierto está fechado el 8 de noviembre de 1988 y fue dedicado por el compositor a su esposa Eva Jacob.



Enrique Santos Mazal<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Fotografía publicada en: “Entrevista a Enrique Santos”, en *Alternativas, La Revista Cultural*, [https://issuu.com/revistaculturalalternativas/docs/revista\\_cultural\\_alternativas\\_n51\\_a](https://issuu.com/revistaculturalalternativas/docs/revista_cultural_alternativas_n51_a)

### 3.2 Una obra de Enrique Santos dentro del repertorio concertante para violonchelo en México

La presente edición representa el primer trabajo editorial sobre el *Concierto para violonchelo y orquesta* del compositor mexicano Enrique Santos Mazal, escrito en 1988. Esta obra pertenece al corpus musical que representan las obras para violonchelo solista y orquesta sinfónica o ensamble instrumental, dentro de las cuales el género concierto constituye una parte importante del repertorio violonchelístico mexicano. Si bien, estas obras suman un vasto repertorio, es una realidad que a éste le hace falta mucha difusión y trabajo por parte de los intérpretes, ya que muchas de estas obras no son ejecutadas con regularidad, otras no han sido estrenadas y algunas se han quedado en el estreno, en el mejor de los casos. En este contexto podemos ubicar el *Concierto para violonchelo y orquesta* de Enrique Santos, ya que se trata de una obra inédita, de la cual sólo existía el manuscrito y no había sido estrenada al momento de realizar esta edición.

En lo que a la música de concierto en México respecta, el *Concierto para violonchelo y orquesta* del compositor duranguense Ricardo Castro (1864-1906), escrito probablemente entre 1885 y 1887, y estrenado en París el 6 de abril de 1903, representa la introducción de este género al repertorio violonchelístico mexicano y probablemente la primera obra de gran envergadura escrita para este instrumento en el ámbito de la música de concierto en México. A partir de este punto y hasta el día de hoy se ha compuesto en México, en diferentes momentos y con muy diversos enfoques, una serie de obras que corresponden a este género musical. Es en este amplio panorama en donde podemos ubicar el *Concierto para violonchelo y orquesta* de Enrique Santos, obra que desafortunadamente, al día de hoy no ha gozado de las circunstancias que le permitan visibilidad dentro del repertorio concertante para violonchelo en México.

Con la excepción de algunas menciones en catálogos de obras de música mexicana de concierto, referencias discográficas o de un par de entrevistas publicadas en internet, actualmente no hay suficiente información disponible y textos que aborden la obra de este compositor mexicano. Este concierto es mencionado en el *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto*,<sup>71</sup> de Eduardo Soto Millán y en

---

<sup>71</sup> Soto Millán, *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, Tomo II, p. 246.

el libro *Música Latinoamericana para violonchelo. Catálogo de obras*,<sup>72</sup> de Germán Marcano. Sin embargo, las pocas menciones que podemos encontrar sobre la obra y figura de Enrique Santos en los textos sobre la historia de la música mexicana contemporánea, indican que es un compositor que ha tenido una actividad un tanto discreta dentro del medio musical en México y que ha sido poco abordado en comparación con otros compositores de su generación, a pesar de poseer un amplio catálogo de obras con una variedad instrumental notable, especialmente en el ámbito de la música de cámara.

Es por esta razón que considero importante el estudio de una obra como esta, y particularmente en el ámbito del violonchelo en México resulta relevante por ser uno de los compositores mexicanos que más obras ha dedicado a este instrumento. Su catálogo cuenta con cinco obras para violonchelo, que en orden cronológico son: *Concierto para violonchelo y orquesta* (1988), *Sonata para violonchelo y piano No. 1* (1998), *Sonata para violonchelo y piano No. 2* (2002), *Suite para violonchelo solo* (2006) y *Sonata para violonchelo y piano No. 3* (2010). Sin embargo, aunque algunas de estas obras ya han sido estrenadas y grabadas, hasta ahora ninguna de éstas había sido editada en una versión pública o comercial; dentro de la obra de este compositor que se ha grabado comercialmente sobresalen por cantidad las obras para piano solo. También han sido editadas algunas de sus obras, aunque en realidad ha sido poco el trabajo que hasta el día de hoy se ha hecho por publicar esta música y actualmente la disponibilidad de la mayoría de estas ediciones es muy limitada.

La iniciativa de editar la música para violonchelo de Enrique Santos es motivada por el gusto que desde hace muchos años tengo por la obra de este compositor y por el deseo de que otros intérpretes puedan tener fácil acceso a ella, para que así cada vez se pueda escuchar un poco más de su música en las salas de concierto de nuestro país.

---

<sup>72</sup> Marcano, *Música Latinoamericana para violonchelo. Catálogo de obras*, p. 243.

### 3.3 *Concierto para violonchelo y orquesta*

En el año 1983 el compositor Mario Kuri Aldana (1931-2013) animó a Santos a escribir una obra para un concurso de composición que se celebraría para conmemorar el bicentenario del nacimiento de Simón Bolívar (1783-1830), debido a lo cual Santos escribió una obertura para orquesta sinfónica titulada *Simón Bolívar*. Dicho concurso nunca se realizó y la obra no se tocó. Al cabo de uno o dos años, cuenta Santos, el guitarrista Miguel Alcázar realizó un viaje a Rusia invitado por la Unión de Compositores Soviéticos,<sup>73</sup> para lo que le pidió a Santos la partitura de la obertura que había escrito en aquella ocasión. Alcázar les presentó la obra y decidieron programar su estreno en la entonces Unión Soviética en el año 1985.

En la ocasión del estreno de su obra *Simón Bolívar*, obertura para orquesta sinfónica, llevado a cabo en la ciudad de Moscú por la “Orquesta Sinfónica de Riga”,<sup>74</sup> Santos además pudo escuchar un concierto para viola que le provocó una impresión especial por la manera tan sutil y *pianissimo* en que esta obra terminaba. El compositor cuenta que fue a partir de esta experiencia que surge la idea de escribir un concierto para violonchelo y orquesta que fuera, según palabras del compositor, “poco espectacular”. Desafortunadamente, al día de hoy Santos no recuerda con exactitud al autor de dicho concierto para viola. Sin embargo, después de relacionar algunos datos históricos, puedo suponer que se trataba del *Concierto para viola y orquesta* del compositor polaco Krzysztof Penderecki (1933-2020). Dicho concierto fue escrito originalmente para viola y orquesta sinfónica en 1983 y estrenado el 24 de julio de ese mismo año en la ciudad de Caracas, Venezuela, por el violista José Vázquez y la Orquesta Sinfónica de Maracaibo, dirigida por Eduardo Rahn. Más adelante, el violista Giorgi Zhislin tocó el estreno de una segunda versión del concierto, esta vez para viola

---

<sup>73</sup> Santos la refirió como “la sociedad de compositores de allá”. Pero éste fue el nombre que llevó de 1932 a 1991. Antes de esto ser Unión de Compositores Soviéticos, existían dos organizaciones: La Asociación para la Música Contemporánea y La Asociación de Músicos Proletarios de Rusia. Además, había otra organización, el Centro para la Música Contemporánea del Conservatorio Tchaikovsky o Centro de Música Contemporánea del Conservatorio de Moscú.

<sup>74</sup> En su relato, Santos se refirió a la orquesta que interpretó su obra en aquella ocasión como: “Orquesta Sinfónica de Riga”. Sin embargo, no había una orquesta que llevara ese nombre oficialmente, por lo que puedo suponer que se trataba de la Orquesta Sinfónica Nacional de Letonia. Entonces, ésta era la única orquesta con sede en Riga. Se fundó en 1926 con el nombre de Orquesta del Centro de Radio de Letonia. De 1975 a 1987 la dirigió Vassily Sinaisky. La otra posibilidad es que “Orquesta Sinfónica de Riga” sea una agrupación que se haya formado exclusivamente en ocasión de este festival.

y orquesta de cuerdas, el 21 de abril de 1984 en la ciudad de Leningrado, Rusia, dicho concierto estuvo dirigido por el propio Penderecki. Un año después el compositor polaco hizo una tercera versión del mismo concierto, en esta ocasión para viola, orquesta de cuerdas y percusión, que se tocó por primera vez el 20 de octubre de 1985, en la ciudad de Moscú, Rusia. En este último concierto también tuvo la participación de Giorgi Zhislin como solista con la dirección de Saulius Soudetskis.

Además del hecho de que las dos obras fueran escritas el mismo año, 1983, la relación que guarda el concierto para viola de Penderecki y la obertura *Simón Bolívar* de Enrique Santos, y la razón por la que puedo suponer que se trató de este concierto el que Santos escuchó en aquella ocasión en Moscú, está precisamente en el origen de las obras mismas. El concierto de viola fue comisionado a Penderecki por el gobierno de Venezuela para conmemorar precisamente el bicentenario del nacimiento de Simón Bolívar y la obertura de Santos fue compuesta para un concurso que se realizaría en ocasión de la misma celebración. Compartiendo esta relación temática y dado que las dos obras fueron presentadas en Moscú en el año 1985, no resulta raro suponer la posibilidad de que fueran programadas durante el mismo festival o incluso durante el mismo concierto. Sin embargo, además de la coincidencia histórica y de que Santos ubica esta experiencia como detonante de la idea de escribir su *Concierto para violonchelo y orquesta*, el concierto para viola de Penderecki y la obra de Santos no guardan una relación en términos musicales.

Al referirse a su propio concierto, Santos opina que “esta obra no es para aplaudir”, el compositor considera que su concierto procura generar en el público un estado de contemplación. Este pensamiento en torno a la obra está reflejado, entre otros elementos, en la ausencia de virtuosismo en la parte solista; el virtuosismo entendido como la explotación de los recursos mecánicos de la ejecución instrumental. Esta idea contrasta con la mayoría de las obras escritas para instrumento solista y orquesta, que por lo general buscan focalizar la atención en el solista a partir de lo vistoso que puede resultar la ejecución instrumental en los términos del virtuosismo.

La obra consta de tres movimientos: el primero es un *Andante* que tiene una introducción orquestal que crece poco a poco en cuanto a dinámica y densidad instrumental, seguida de la presentación del tema—o “idea generadora” como lo

identifica el compositor—por el violonchelo solista que es elaborada con un soporte armónico muy discreto de la parte orquestal. Al final de esta sección comienza a construirse poco a poco un diálogo con la parte orquestal a partir de la elaboración del mismo tema. La sección intermedia del movimiento es un *cantabile* que está construido a partir de un contrapunto entre la sección de cuerdas y el violonchelo solista, que poco a poco se transforma en un diálogo entre la sección de cuerdas y los alientos madera. Al final de esta sección aparece el violonchelo solista para crear un puente que desemboca en un *Piu mosso*, con la presentación de un tema nuevo, muy lírico, que nuevamente genera un diálogo entre el violonchelo solista y la orquesta. En este punto del movimiento comienza la *cadenza* que el compositor escribió para este concierto, en donde presenta nuevamente el tema principal y es desarrollado posteriormente en una sección centrada en una sonoridad en *pizzicato*. El movimiento termina con una *coda* que resulta un poco más rítmica, que genera cierto contraste con el material primordialmente melódico expuesto durante todo el movimiento.

El segundo movimiento es un *Scherzo* muy rítmico. El diálogo contrapuntístico entre las diferentes secciones de la orquesta y el solista es el elemento principal de este movimiento. Comienza con un pasaje en *pizzicato* del violonchelo solista que pronto se convierte en un contrapunto cuando el fagot presenta el tema principal del movimiento. A continuación, el tema es presentado por el violonchelo solista y comienza un desarrollo contrapuntístico del mismo entre el violonchelo solista y el resto de la orquesta, en donde predomina el carácter rítmico. Más tarde, la sección de cuerdas presenta el tema nuevamente, pero en esta ocasión al unísono, ésta es la primera vez en el movimiento que una textura homofónica predomina. La sección intermedia del movimiento retoma la textura contrapuntística para desembocar en una breve sección *Meno mosso* que resulta un poco más lírica, en contraste con el material que hasta el momento se había expuesto. Rápidamente el carácter rítmico es retomado por el clarinete y el fagot en un *Tempo primo* y así comienza nuevamente el diálogo contrapuntístico entre algunas secciones de la orquesta y el violonchelo solista, que se dirige a la presentación del tema principal por la sección de cuerdas y los alientos metal al unísono en un *crescendo a fortissimo* hasta el final del movimiento.



El tercero es un movimiento lento y corto que retoma desde el inicio en la parte solista el material melódico del primer movimiento. El discurso lírico es el elemento principal de este movimiento, la sensación de diálogo entre las diferentes secciones de la orquesta y el violonchelo solista continúa estando presente, pero esta vez a través de melodías *cantabile* y *legato*. La sección de cuerdas funciona a través de todo el movimiento como un soporte armónico que además procura la continuidad y fluidez del tempo. La dinámica general de este movimiento va de *mezzoforte* a *piano* y termina con un *molto cantabile espressivo* que se dirige a un gran *diminuendo* de toda la orquesta junto con el solista hasta perderse en *pianissimo*.

### 3.4 Instrumentación

Duración ca. 19'30"

2 Flautas	(Fl.)
2 Oboes	(Ob.)
2 Clarinetes en Sib	(Cl.)
2 Fagotes	(Fg.)
4 Cornos en Fa	(Cor.)
3 Trompetas en Do	(Tpt.)
3 Trombones	(Tbn.)
Tuba	(Tba.)
Timbales	(Timb.)
Violonchelo solista	(Vc. Solo)
Violines I	(Vln. I)
Violines II	(Vln. II)
Violas	(Vla.)
Violonchelos	(Vc.)
Contrabajos	(Cb.)

### 3.5 Nota crítica

#### Notas generales

##### Abreviaturas:


Manuscrito = MS.

Separata = SPT.

Compás = c.

Compases = cs.

Para la presente edición se tomó como fuente primaria el manuscrito del autor. Se trata de un documento a tinta, fechado en la última página el 8 de noviembre de 1988. La partitura está dedicada a *Eva* (Eva Jacob), esposa del compositor. De igual manera se utilizó un juego impreso de separatas capturadas de forma digital por el propio compositor, tanto de la parte orquestal como de la parte de violonchelo solista. Ambos documentos se encuentran en el archivo personal del compositor. El manuscrito destaca por su legibilidad y limpieza gráfica. Además, cuenta con numerosas marcas y correcciones a mano, derivadas de revisiones previas por parte del compositor. En este documento el autor utiliza las denominaciones *violoncello* y *cello*, sin embargo, en la presente edición se opta utilizar el término en español: violonchelo.

Ninguna de las fuentes cuenta con indicaciones de digitaciones o arcadas para la parte de violonchelo solista. Todas las digitaciones, arcadas, recomendaciones de articulación y fraseo son propuesta del editor. Las recomendaciones para las ligaduras de fraseo propuestas en esta edición están representadas gráficamente con una ligadura discontinua , para marcar una diferencia entre éstas y las ligaduras presentes en el documento original. En ocasiones se propone una segunda alternativa para la digitación de algunos pasajes, en estos casos dicha digitación está escrita por debajo del pentagrama y delimitada por dos corchetes [ ]. Ninguna marca o indicación gráfica presente en el manuscrito fue eliminada en la separata anotada de violonchelo solista.

Durante el proceso de revisión de los materiales el compositor percibió que algunos *tuttis* en el segundo movimiento en donde no participa el violonchelo solista resultaban un poco largos. A partir de esto, el editor acordó con el compositor agregar cuatro pasajes que se exponen a continuación:

cs. 51-63

51  Musical notation for measures 51-63. The first system (measures 51-57) is in bass clef with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 58-63) continues in bass clef.

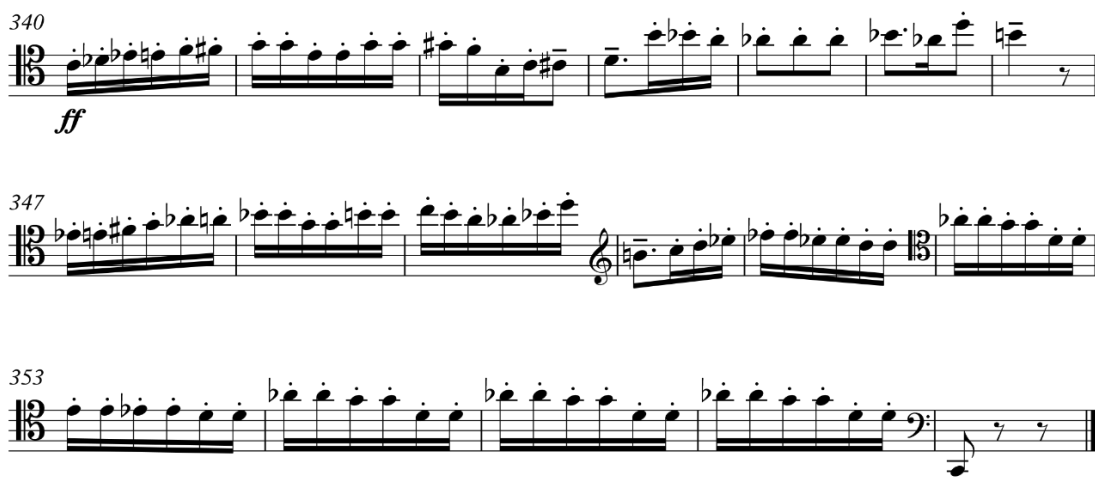
cs. 75-81

75  Musical notation for measures 75-81. The first system (measures 75-81) is in bass clef with a forte (*f*) dynamic.

cs. 275-277

275  Musical notation for measures 275-277. The first system (measures 275-277) is in bass clef with a fortissimo (*ff*) dynamic.

cs. 340-357

340  Musical notation for measures 340-357. The first system (measures 340-346) is in bass clef with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system (measures 347-352) continues in bass clef. The third system (measures 353-357) is in bass clef and ends with a double bar line.

## Notas críticas de la partitura

---

### Primer movimiento - I

Título	En MS. aparece únicamente la anotación de tempo <i>Andante</i> , seguido de la marca de metrónomo ♩ = 72. Para esta edición se optó por utilizar la numeración romana para distinguir los movimientos. Esto se aplica a la partitura y a la separata anotada de la parte de violonchelo solista
c. 1	En MS. aparecen las marcas I, II y III para indicar que toda la sección de trombones debe de tocar el pasaje. Para esta edición se optó por quitar esta marca por considerar que esa información está sobreentendida. A lo largo de toda la partitura en MS. se utiliza la numeración romana para indicar <i>divisi</i> y asignar el instrumento de cada sección que corresponde con cada pasaje, incluyendo los pasajes <i>tutti</i> . Para esta edición se ha sustituido la numeración romana por la indicación <i>tutti</i> para los casos correspondientes, manteniendo dicha numeración para los pasajes <i>divisi</i> .
c. 33	En MS. no aparece la ligadura de fraseo que une las notas La, Re, La en el primer y segundo tiempo en la sección de violines II. El revisor sugiere agregar la ligadura consistente con la parte de violines I.
c. 34	En MS. no aparece la ligadura de fraseo que une las notas La, Si bemol, La en el primer y segundo tiempo en la sección de violines II. El revisor sugiere agregar la ligadura consistente con la parte de violines I.
c. 40	En MS. aparecen las marcas I y II en la parte de cornos I y II para indicar que los dos cornos deben de tocar el pasaje. Para esta edición se optó por quitar esta marca por considerar que esa información está sobreentendida.
c. 63	En MS. aparecen las marcas I y II en la parte de cornos I y II para indicar que los dos cornos deben de tocar el pasaje. Para esta edición se optó por quitar esta marca por considerar que esa información está sobreentendida.
c. 87	En MS. aparecen las marcas I, II y III para indicar que toda la sección de trombones debe de tocar el pasaje. Para esta edición se optó por quitar esta marca por considerar que esa información está sobreentendida.

- c. 90 En MS. no aparece la marca I y II en la sección de trompetas para indicar el *divisi* del pasaje. Para esta edición se optó por agregar esta indicación por considerarse necesaria.
- c. 153 En MS. aparece Sol sostenido en el tercer tiempo de la tuba. El revisor sugiere sustituir esta nota por un Re natural con base en el modelo melódico expuesto en todo el pasaje.
- c. 218 En MS. aparece Do natural en el tercer tiempo del trombón I. El revisor sugiere sustituir esta nota por Re bemol de acuerdo con el contexto armónico.
- c. 222 En MS. aparecen las marcas I y II para indicar que toda la sección de fagotes debe de tocar el pasaje. Para esta edición se optó por quitar esta marca por considerar que esa información está sobreentendida.

---

## Segundo movimiento - II

- Título En MS. aparece como *2º Tiempo*. Para esta edición se optó por utilizar la numeración romana para distinguir los movimientos.
- c. 55 En MS. aparecen las marcas I y II en la parte de cornos I y II para indicar que los dos cornos deben de tocar el pasaje. Para esta edición se optó por quitar esta marca por considerar que esa información está sobreentendida.
- c. 58 En MS. aparecen las marcas I y II para indicar que toda la sección de oboes debe de tocar el pasaje. Para esta edición se optó por quitar esta marca por considerar que esa información está sobreentendida.
- c. 102 En MS. aparecen las marcas I y II para indicar que toda la sección de clarinetes debe de tocar el pasaje. Para esta edición se optó por quitar esta marca por considerar que esa información está sobreentendida.
- c. 134 En MS. no aparece la ligadura de fraseo en la sección de violas. El revisor sugiere agregar la ligadura consistente en toda la sección de cuerdas.
- c. 171 a 172 En MS. no aparece la ligadura de unión en el tercer octavo del oboe II. El revisor sugiere agregar la ligadura consistente con la parte del oboe I.

- c. 192 En MS no aparece la ligadura de fraseo en la sección de violas. El revisor sugiere agregar la ligadura consistente en todo el pasaje y con la parte de violines II.
- c. 243 En MS. aparecen las marcas I, II, III y IV para indicar que toda la sección de cornos debe de tocar el pasaje. Para esta edición se optó por quitar esta marca por considerar que esa información está sobreentendida.
- c. 278 En MS. no aparece *tutti* en la sección de fagotes para indicar que toda la sección debe de tocar el pasaje. Para esta edición se optó por agregar esta indicación por considerarse necesaria debido al cambio de página.
- c. 285 En MS. está escrito La bemol seguido de Sol bemol en la sección de violas y violonchelos. El revisor sugiere sustituir por Si bemol seguido de La bemol de acuerdo con el modelo melódico del pasaje, con lo que se mantiene el unísono que corresponde a este segmento.

---

### Tercer movimiento - III

- Título En MS. aparece como *3er Movimiento*. Para esta edición se optó por utilizar la numeración romana para distinguir los movimientos.
- cs. 55 al 56 En MS. no aparece la ligadura de unión en el corno II. El revisor sugiere agregar la ligadura consistente con la parte del corno I.

## Notas críticas de la parte de violonchelo solista

---

### Primer movimiento - I

- |        |   |
|--------|---|
| c. 25  | Conforme a MS. la nota Fa natural de la segunda mitad del cuarto tiempo es una corchea. En SPT. aparece como una semicorchea.   |
| c. 154 | Conforme a MS. en donde aparece una ligadura de fraseo de Do sostenido a Si natural y de Sol sostenido a Fa doble sostenido. En SPT. no aparecen las dos ligaduras de fraseo. |
| c. 216 | Conforme a MS. la segunda corchea del tresillo en el tercer tiempo es La natural. En SPT. aparece como Fa natural.  |

---

### Segundo movimiento - II

- |               |   |
|---------------|---|
| c. 29         | Conforme a MS. en el primer tiempo es Mi bemol. En SPT. aparece como Mi natural.  |
| c. 29 al 30   | Conforme a MS. en c. 29 la ligadura de fraseo llega hasta la nota Si natural, tercer tiempo del mismo compás. En SPT. la ligadura de fraseo llega hasta el primer tiempo del c. 30. |
| c. 36         | Conforme a MS. la articulación separa las tres corcheas y llevan punto. En SPT. las primeras dos corcheas están unidas con una ligadura de fraseo y la última corchea lleva punto.  |
| cs. 293 y 294 | Conforme a MS. en donde aparece una ligadura de fraseo por compás. En SPT. los dos compases están unidos por la misma ligadura de fraseo.   |
| cs. 312 a 317 | Se recomienda el uso de clave de Do en cuarta línea. En MS. y SPT. estos compases están escritos en clave de Fa.  |

---

### Tercer movimiento - III

- |             |  |
|-------------|--|
| cs. 32 a 34 | Se recomienda el uso de clave de Do en cuarta línea. En MS. y SPT. estos compases están escritos en clave de Fa. |
|-------------|--|



*a Eva*  
Concierto para violonchelo y orquesta

Edición y revisión  
de Daniel Colorado

I

Enrique Santos

**Andante** ♩ = 72

20

2

*f*

II

*p*

25

2

*f*

*p*

*f*

28

2

**poco rit.**

35

**A tempo**

Fgs.

*mf* *crescendo* *poco a poco*

*cantabile*

39

2

*mf* *crescendo* *poco a poco*

45

*diminuendo*

*p*

49

2

1

52

*pp*

8

Violonchelo solo

63 Timb.

63 *p* *mf*

70 *f*

76 5

83 Timb. *p* 7

97

105 II III II

113 *f* *p* 12 4

134 Vlas. *p*

137 *mf* *mf* *f*

139 *p*

Detailed description of the musical score: The score is for a solo cello. It begins at measure 63 with a timpani (Timb.) part. The cello part starts at measure 63 with a dynamic of *p* (piano) and moves to *mf* (mezzo-forte) by measure 70. Measure 76 features a fermata over a whole note. Measure 83 has a timpani part with a trill (tr) and a dynamic of *p*. Measure 97 continues the cello line. Measure 105 shows a change in fingering (II, III, II). Measure 113 has a dynamic change from *f* (forte) to *p* (piano) and includes a 12-measure rest and a 4-measure rest. Measure 134 is marked 'Vlas.' and starts with a dynamic of *p*. Measure 137 has dynamics of *mf*, *mf*, and *f*. Measure 139 ends with a dynamic of *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Violonchelo solo

141 **Più mosso** ♩ = 96

*mp*

145

*mp*

149

*mp*

153

*mp*

157

*p*

172

*f* *ff* *p*

177 **Rallentando**

*mf* *ff* *p* *pp*

**Cadenza**  
184 **A tempo**

*mf*

Violonchelo solo

Tempo primo, ♩ = 72

189 *f* *p*

193 *f* *p* *f*

196 *p*

201 pizz.

203 arco *p*

206 Più mosso ♩ = 104 *p*

212 *p*

216 *p*

221 *p* *crescendo* *ff*

Violonchelo solo

II

Scherzo  $\text{♩} = 69$

The musical score is written in bass clef with a 3/8 time signature. It begins with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a dynamic marking of *f* (forte). The first six measures (8-13) feature a rhythmic pattern of eighth notes with various fingerings (4, 4, 0 3, 1) and accidentals. Measure 16 marks the start of an *arco* (arco) section, also marked *f*. This section consists of six measures (16-21) of sustained notes with various fingerings (1, 4, 2, 1, 4, 1, 1, 0, 1, V, V) and dynamic markings. Measure 27 continues the *arco* section with more complex fingerings (2, 1, 3, 2, 4, 1, 1, 1, 1, 3, V, V) and dynamic markings. Measure 34 shows further fingerings (2, 1, 1, 3, 2, 1, 2, 1, 0, V) and dynamic markings. Measure 40 features fingerings (4, 2, 1, 4, 1, 5) and dynamic markings. Measure 51 is marked *f* and includes fingerings (2, 3, 2, 1, 3, 2, 3) and dynamic markings. Measure 58 is marked *f* and includes fingerings (1, 3, 1, 3, 4, 1, 2, 1, 1, 3, V) and dynamic markings. Measure 75 is marked *f* and includes fingerings (2, 1, 2, 2, 1, 2, 2, 1, 2) and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Violonchelo solo

82 **6**

*f* *p*

93

*mp* *f* *mf*

100

*p* *f*

105

*p* *f* **40**

149 Timb.

*ff* *f* *p*

157

166

*p* *f*

171

*p* *f*

176

*ff*

Violonchelo solo

185

Musical notation for measures 185-191. The bass clef staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (4, 0, 3, 4, 3, 2, 2, 1, 2, 3, 2, 3, 2) and accents. A dynamic marking of *f* is present.

192

Vlms. I

Musical notation for measures 192-200. Measure 192 features a triplet of eighth notes. The staff includes a treble clef for the first measure and a bass clef for the rest. Fingerings include 3, 0, 4, 1, and 2. A dynamic marking of *f* is present.

201

Musical notation for measures 201-211. The staff includes a treble clef for the first measure and a bass clef for the rest. Fingerings include 2, 3, 4, 3, 1, 4, 3, 3, and 3. A dynamic marking of *ff* is present.

212

Musical notation for measures 212-217. The treble clef staff contains a series of notes with fingerings 2, 1, 2, 1, 3, 3, 3, and 4. A dynamic marking of *p* is present.

218

Meno mosso  $\text{♩} = 56$

Musical notation for measures 218-230. The staff includes a treble clef for the first measure and a bass clef for the rest. Fingerings include 1, 1, 2, 4, 3, 4, 3, and 3. A dynamic marking of *f* is present.

231

Tempo primo

Musical notation for measures 231-242. The bass clef staff contains a series of notes with fingerings 5, 4, 4, 0, 4, 4, and 0. A dynamic marking of *p* is present.

243

Musical notation for measures 243-247. The bass clef staff contains a series of notes with fingerings 3, 4, 0, 3, 4, 1, 1, 0, 2, 0, 3, 1, and 0. A dynamic marking of *f* is present.

248

Musical notation for measures 248-265. The bass clef staff contains a series of notes with fingerings 2, 0, 2, and 1. A dynamic marking of *f* is present. A measure rest of 13 measures is indicated.

266

Musical notation for measures 266-271. The bass clef staff contains a series of notes with fingerings 3, 1, 4, 4, and 1. A dynamic marking of *ff* is present. Measure rests of 9 and 10 measures are indicated.

Violonchelo solo

288 *ff* *p*

300 *f*

311

320 *p* *crescendo*

330 *ff*

341

348

353



Violonchelo solo

III

♩ = 56

*f* *p*

9

*p*

23 Cbs.

*f* *p*

31

*f*

37

*mp* *pp*

45

*p*

53

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

Piu mosso ♩ = 72

*molto cantabile espressivo*

Ritardando

60

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

69 A tempo

*p* *ppp*

8 de noviembre 1988

*a Eva*  
Concierto para violonchelo y orquesta  
I

**Andante** ♩ = 72

2 Flautas

2 Oboes

2 Clarinetes en Sib

2 Fagotes

Cornos I y II en Fa

Cornos III y IV en Fa

3 Trompetas en Do

3 Trombones

Tuba

Timbales

**Andante** ♩ = 72

Violonchelo solo

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

Contrabajos

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*pizz.*

*p*

6

Cl.  
Fg.  
Tbn.  
Tba.  
Timb.  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*p*

*p*

arco

*p*



12

Cor. I y II  
Cor. III y IV  
Tpt.  
Tba.  
Timb.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

tutti

*mp*

tutti

*mp*

tutti

*mp*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

17

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Cor. I y II *f* *ff*

Cor. III y IV *f* *ff*

Tpt. I. II *f* *ff*  
III

Tba.

Timb. *tr* *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Musical score for measures 23-26. Instruments include Fg., Tbn., Vc. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. Dynamics range from *f* to *p*. The score shows a transition from 7/4 to 3/4 time.

Musical score for measure 27. Instrument: Vc. Solo. Dynamics: *f*.

Musical score for measures 32-35. Instruments include Fl., Fg., Cor. I y II, Cor. III y IV, Tbn., and Tba. Dynamics range from *f* to *pp*. Includes markings: *poco rit.*, *A tempo*, *tutti*, and *tutti* with triplets.

Musical score for measures 36-39. Instruments include Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. Dynamics range from *f* to *pp*. Includes markings: *poco rit.*, *A tempo*, *arco*, and *8va*.

37

Fl.

Fg.

Cor. I y II

Tbn.

Tba.

Vc. Solo

*cantabile*

*mf* *crescendo* *poco a poco* *diminuendo*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp* *p* *mp* *p*

*pp* *pizz.* *p* *mp* *pp*

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

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

41

Ob.

Cor. I y II

Vc. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*mf* *crescendo* *poco a poco*

*pizz.* *arco* *pp* *p*

*pizz.* *arco* *pp* *p*

*p* *pp* *p*

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

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

45

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Vc. Solo *diminuendo* *p*

Vln. II *mp* *pp*

Vla. *mp* *pp*

Vc. *3*

Cb. *3*

49

Vc. Solo *pp*

54

Fg. *p*

Cor. I y II *p*

Cor. III y IV *p*

Vc. Solo

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. arco *pp*

60

Fg.

Cor. I y II *tutti*  
*p* *f*

Cor. III y IV *tutti*  
*p* *f*

Timb. *mf*

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *p* *f*

Cb. arco  
*p* *f*



65

Cor. I y II *p*

Cor. III y IV *p*

Timb.

Vc. Solo *p* *mf*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp* *mp* *mf*

Cb. *pp* *mp* *mf*



70

Vc. Solo *f*

Vc.

Cb.



75

Fl.

Tpt. *mf* I. II

Vc. Solo

Vc.

Cb.



79

Fl.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

83

Fl.

Ob.

Fg. *tutti*

Tpt. *I. II* *mf*

Tba. *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*p* *pp*

*p* *pp*

*p* *pp*

*p* *pp*

*p* *pp*

87

Tpt. *I. II* *pp*

Tbn. *pp*

Tba. *pp*

Timb. *tr*

*pp* *p* *pp*

92

Timb.

Vc. Solo *p*

Vln. II *sord.* *pp*

Vla. *sord.* *pp*

98

Vc. Solo

Vln. II

Vla.



104

Vc. Solo

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

sord.

*p*



111

Fl.

Ob.

Vc. Solo

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

sin sord. pizz.

*p*

*pizz.*

*p*

119

Fl.

Ob.

Cl.

Cor. I y II

Cor. III y IV

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*mf*

tutti

III

125

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

I

130

Cl.

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*f*

*mf*

*mp*

*p*

*pp*

arco

136 tutti

Fl. *mp* *mf* *f* *p*

Ob. *pp* *p* *mf* *p*

Cl. *pp* *p* *mf* *p*

Vc. Solo *p* *mf* *mf* *f* *p*

Vla. -

Vc. -



140 **Più mosso** ♩ = 96

Fl. -

Ob. -

Cl. -

Tbn. *pp*

Tbn. II *pp*

Tbn. *pp*

Vc. Solo *mp*



145

Tbn. -

Tbn. II -

Vc. Solo -

151

Ob. *p* I

Cor. I y II *p* III

Tbn. *pp*

Tba.

Vc. Solo

Cb. *pizz.* *p*



159

Ob. *p* I II I

Cl. *pp*

Cor. I y II

Cor. III y IV *pp*

Tbn.

Vln. I *p* *pp*

Vln. II *pp*

Vla.

Vc. *pizz.* *p* *pp*

Cb.

165

Ob. *f* *p*

Cl. *f* *pp*

Timb. *f* *tr* *pp* *mp* *pp*

Vln. I *f* *pp*

Vln. II *f* *pp*

Vla. *f* *pp*

Vc. *f* *pp*

Cb. *f* *pp*



170

Fl. *pp* *p*

Cl. *pp* *mp*

Vc. Solo *p* *f*



174

Fl. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Vc. Solo *ff*

Vln. I *mf* *f* *p*

Vln. II *mf* *f* *p*

Vla. *mf* *f* *p*

178 **Rallentando**

Fg. *p* *f* *p*

Cor. I y II *p* *f* *p* *pp*

Cor. III y IV *p* *f* *p* *pp*

Tbn. *p* *f* *p* *pp*

Tba. *p* *f* *p* *pp*

Timb. *p* *pp*

**Rallentando**

Vc. Solo *mf* *ff* *p* *pp*

Vln. I *p* *pp*

Vln. II *p* *pp*

Vla. *p* *pp*

Vc. arco *p* *f* *p* *pp*

Cb. *p* *f* *p* *pp*

184 **Cadenza**  
**A tempo** **Tempo primo, ♩ = 72**

Timb. *p*

Vc. Solo *mf* *f* *p*

193 *f* *p* *f* *p*

201 *pizz.* *arco*



Più mosso ♩ = 104

206

Cl. *p* *mf*

Tpt. *p*

Tbn. *p*

211

Cl. *p*

Tbn. *p*

Vc. Solo *p*

Vla. *pizz.* *p*

Vc. *pizz.* *p*

217

Cor. I y II *p*

Tpt. *p* *mp* *f*

Tbn. *p* *mp* *f*

Tba. *p* *mp* *f*

Vc. Solo *p* *mp* *f*

Vln. I *p* *mp* *f*

Vln. II *p* *mp* *f*

Vla. *p*

Vc. *p*

222

tutti

Fl. *p* *crescendo* *ff*

Ob. *p* *crescendo* *ff*

Cl. *p* *crescendo* *ff*

Fg. *p* *crescendo* *ff*

Cor. I y II *p* *crescendo* *ff*

Cor. III y IV *pp* *crescendo* *ff*

Tpt. *f* *crescendo* *ff*

Tbn. *p* *crescendo* *ff*

Tba. *p* *crescendo* *ff*

Timb. *p* *crescendo* *ff*

Vc. Solo *p* *crescendo* *ff*

Vln. I *p* *crescendo* *ff*

Vln. II *p* *crescendo* *ff*

Vla. *p* *crescendo* *ff*

Vc. *p* *crescendo* *ff*

Cb. *p* *crescendo* *ff*

Scherzo ♩ = 69

II

Violonchelo solo

pizz.

*f*

8

I

*p*

Fg.

Vc. Solo

15

Vc. Solo

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

*f*

22

arco

*f*

Vc. Solo

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

29

Vc. Solo

Vla.

Vc.

Cb.

37

Vc. Solo

Vla.

Vc.

Cb.

45

Ob.

Fg. *tutti*

Cor. I y II

Cor. III y IV

Tbn. *f*

Tba. *f*

Vc. Solo

51

Fg.

Cor. I y II

Cor. III y IV

Tpt. I. II

Timb.

Vc. Solo *f*

58

Ob.

Fg.

Cor. I y II

Cor. III y IV

Tpt.

Timb.

Vc. Solo

*p*

*pp*

64

Tpt.

Tbn.

Cb.

*f*

*f*

arco

*f*

71

Tbn.

Tba.

Timb.

Vc. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*f*

*f*

arco

*f*

arco

*f*

82 *tutti*

Fl. *f*

Cl. *p* *tutti*



88

Vc. Solo *f* *p* *mp*

Vc. *p*



95

Cl. *p* I *p* II

Vc. Solo *f* *mf* *p*

Vc. *p*



102

Cl. *p*

Cor. I y II *p*

Vc. Solo *f*

Vc. *p*

107

Fl.

Ob.

Cl.

Cor. I y II

Cor. III y IV

Tpt.

Tba.

Timb.

Vc. Solo

Vc.

Cb.

A musical score for measures 107-112. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor. I and II, Cor. III and IV, Trumpet (Tpt.), Trombone (Tba.), Timpani (Timb.), Violin Solo (Vc. Solo), Violin (Vc.), and Cello (Cb.). Measure 107 has a dynamic marking of *f*. Measures 108-110 also have *f*. Measure 111 has *f* for the Tpt. and *mf* for the Timb. Measure 112 has *f* for the Tba. The score features complex textures with multiple voices for woodwinds and brass, and a solo violin part.

113 tutti

Tbn.

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A musical score for measures 113-118, marked "tutti". The instrumentation includes Trombone (Tbn.), Trombone (Tba.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violin (Vc.), and Cello (Cb.). Measures 113-118 all have a dynamic marking of *f*. The score features a dense orchestral texture with multiple voices for strings and brass.

118

Tbn.  
Tba.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.



123

Cor. I y II  
Cor. III y IV  
Tpt.  
Tbn.  
Tba.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.



135

Cor. I y II

Cor. III y IV

Tpt.

Tbn.

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

tutti

*ff*

*f*

*f*



142

Cor. I y II

Cor. III y IV

Tpt.

Tbn.

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

149

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Vc. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*ff*

*f*



154

Ob.

Vc. Solo

*p*

*p*



160

Ob.

Cl.

Fg.

Vc. Solo

*p*

*p*

166 *tutti*

Ob. *tutti*

Cl. *tutti*

Fg.

Vc. Solo *p*

Detailed description: This system contains measures 166 through 171. The Oboe and Clarinet parts are marked *tutti*. The Bassoon part has a *p* dynamic. The Violoncello Solo part starts with a *p* dynamic. The music features block chords in the woodwinds and a rhythmic pattern in the cello.



172

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. I y II

Cor. III y IV

Vc. Solo *ff*

Vla. *f*

Cb. *pizz.* *p*

Detailed description: This system contains measures 172 through 178. The woodwinds (Ob., Cl., Fg.) play a rhythmic pattern with *f* dynamics. The Horns I & II and Horns III & IV enter in measure 177 with *p* dynamics. The Violoncello Solo part has a *ff* dynamic. The Viola part has a *f* dynamic. The Contrabass part has a *pizz.* dynamic and a *p* dynamic.



179

Cor. I y II

Cor. III y IV

Vc. Solo

Vla.

Cb.

Detailed description: This system contains measures 179 through 185. The Horns I & II and Horns III & IV play a melodic line. The Violoncello Solo part has a rhythmic pattern. The Viola part has a rhythmic pattern. The Contrabass part has a rhythmic pattern.

187

Cor. I y II

Cor. III y IV

Vc. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*p*

*p*



192

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*



197

Vc. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

204

Ob. I *f*

Cor. I y II II *f*

Cor. III y IV IV *f*

Vc. Solo *ff*

Vln. II *f* *mp*

Vla. *f* *mp*

Vc. *f* *mp*



209

Fl. *pp*

Ob. tutti *pp*

Cl. *pp*

Fg. I *f*

Vc. Solo *f* *p*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

218 **Meno mosso** ♩ = 56

Fg. *p*

Tpt. *p* I

Tbn. *p*

Tba. *p*

Vc. Solo *f* **Meno mosso** ♩ = 56



226 **Tempo primo**

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Fg. *f* tutti

Tpt.

Tbn.

Tba.

Vc. Solo *p* **Tempo primo**



232

Fg. *f*

Vc. Solo *f*

243 tutti

Fl. *p* *f*

Cor. I y II *p*

Cor. III y IV *p*

Vc. Solo



250

Fl.

Cor. I y II *f*

Cor. III y IV *f*

Tbn. *mp*

Tba.

Vc. Solo

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *p* *f*

Cb. *p* *f*

256

Cor. I y II

Cor. III y IV

Tbn.

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

*f*

*p*

*p*

*f*

261

Cor. I y II

Cor. III y IV

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*tutti*

*p*

*mf*

*f* I, II

*f* III

*p*



266

Cor. I y II

Cor. III y IV

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

271 *tutti*

Fg.

Tba.

Timb.

Vc. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

278

Ob. *tutti*

Fg. *tutti*

Tpt. *f* I

Tba. *f*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

285

Ob. *f* I

Cl. *f* I

Tpt. *f*

Vc. Solo *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

292

Ob. *f* I

Cl. *f*

Vc. Solo *p*

301

Fl. *p*

Ob.

Fg. I *p*

Vc. Solo



308

Fl. *f*

Fg. *f*

Vc. Solo *f*



315

Fl. *p*

Fg. *p*

Cor. I y II *pp*

Vc. Solo *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

323

Cor. I y II

Vc. Solo

Vln. I

Vln. II

*crescendo*

*p*

*mp*

330

Cor. I y II

Vc. Solo

Vln. I

Vln. II

*mf*

337

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Vc. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*ff*

*f*

*f*

*f*

*f*

343

Tpt.

Tba.

Vc. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



350

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Vc. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*mp*

*f*

*ff*

III

♩ = 56

Violonchelo  
solo

Violonchelo solo staff in 4/4 time, starting with a forte (*f*) dynamic and transitioning to piano (*p*). The music features a melodic line with a fermata over the first measure.



5

Orchestral staves from measure 5. Includes Vc. Solo, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. dynamics range from *pp* to *p*. Includes 'sord.' markings for Vln. II, Vla., Vc., and Cb.



9

Orchestral staves from measure 9. Includes Timb., Vc. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. dynamics range from *pp* to *p*.

13

Cl. II I

Fg. I

Timb.

Vc. Solo

Vln. I

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*



18

Ob. II I

Cl.

Cor. I y II *p*

Cor. III y IV *p*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf* *p*

24

Vc. Solo

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

*f*



29

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. I y II

Cor. III y IV

Timb.

Vc. Solo

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*tutti*

*pp*

*mp*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*f*

*f*



35

tutti

Fl. *mf* *p*

Cor. I y II *p*

Tpt. *sord.* *pp*

Tbn. *f* *p*

Tba. *p*

Vc. Solo *mp* < >

Vln. I *f* *p* *pp*

Vln. II *p* *pp*

Vla. *p* *pp*

Vc. *p* *pp*

Cb. *p*



43

Fl. *pp* *p*

Cor. I y II *p*

Timb. *tr* *pp* < >

Vc. Solo *pp* *p* *p*

Vc. *pp*

53 **tutti**

Fl. *p*

Ob. *tutti*  
*p*

Cl. *pp*

Cor. I y II *p*

Cor. III y IV *pp*

Vc. Solo

Vc.

**Piu mosso** ♩ = 72

60 *molto cantabile espressivo*

Vc. Solo

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

**Ritardando**

69 **A tempo**

Cor. I y II *pp*

Cor. III y IV *pp*

Tbn. *pp*

Tba. *pp*

Timb. *pp*

**A tempo**

Vc. Solo *p* *ppp*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

## Conclusiones

La presente investigación partió, en un principio, de la iniciativa de abordar el *Concierto para violonchelo y orquesta* de Enrique Santos, con la finalidad de poder realizar el estreno y la edición de esta obra, que hasta el momento de concluir este trabajo se encontraba inédita. Sin embargo, el planteamiento del tema, así como la ruta de aproximación a la obra, surgieron después de un proceso de profunda reflexión acerca de mi ejercicio como intérprete y de la práctica instrumental en general. Este trabajo está conformado por una edición musical de la obra, que es precedida por una discusión sobre la interpretación instrumental, a partir de definirla como un acto de creatividad musical.

Para esto, consideré de primera importancia plantear una discusión en torno al concepto de interpretación instrumental, ya que como menciono al principio del texto, encuentro muy problemática la tendencia que existe de asumirlo únicamente en los términos de ejecución instrumental, es decir, como una actividad que solamente involucra y prioriza el aspecto mecánico de la interpretación. Esto ha provocado, en muchos casos, que se valore a los intérpretes en función de su desempeño físico y mecánico; y que a su vez éstos asuman que la práctica de la interpretación instrumental es una actividad que no requiere de su capacidad propositiva, inventiva y emocional, que como individuo puede ejercer libremente. Es a partir de esta perspectiva, que realizo el planteamiento que expone a la interpretación instrumental como un proceso creativo. Ya que no resulta común pensar en la práctica interpretativa como un acto de creatividad, este planteamiento requirió de la distinción entre la propuesta musical del compositor y la del intérprete. Esto derivó en una breve revisión sobre el vínculo entre la interpretación y las obras musicales, es decir, entre intérpretes y compositores.

Esta discusión, a partir de la cual sugiero hacer una lectura del concepto de interpretación instrumental como un proceso creativo que requiere del involucramiento personal e individual del intérprete más allá de su realización mecánica, me permitió proponer dos ideas que procuran describir, en términos generales, la contradicción que suponen estas dos posturas: la *interpretación instrumental pasiva* y la *interpretación instrumental activa*. El primero de estos conceptos es definido por una perspectiva exclusivamente mecánica y ejecutiva de la música. Además, refiere a la práctica instrumental donde el intérprete pretende la ejecución o reproducción obediente de un acto creativo ajeno, a partir de una aproximación desapegada y sobre todo acrítica. El segundo concepto hace referencia a la interpretación que parte de la apropiación, transformación y expresión de la obra musical, desde una perspectiva personal y crítica por parte del intérprete. Esta perspectiva contempla, además del ámbito de la ejecución, la construcción de una idea musical particular, que nace de la identidad emocional y subjetividad del intérprete.

Por otro lado, hoy en día, uno de los deseos más presentes en los intérpretes es poder capturar en un documento una imagen de sus ideas musicales “materializadas” en sus interpretaciones, y desde hace más de un siglo esto ha sido posible a través de las grabaciones. Sin embargo, el trabajo editorial de la música ha sido otro medio que algunos intérpretes han adoptado como vehículo para exponer sus ideas particulares sobre una obra musical. Estas ediciones, planteadas desde muy diversas perspectivas, abarcan desde la presentación de sugerencias o comentarios en cuanto a la ejecución mecánica de la obra, desde una perspectiva puramente práctica, hasta planteamientos que procuran expresar a través de la grafía musical el contenido de sus propias ideas musicales acerca de la interpretación de una obra particular. Es por esta razón que considero que la edición musical, en tanto coincida su fin con esta perspectiva, puede significar un valioso medio de comunicación de una propuesta musical particular desde la perspectiva del intérprete.

En este marco de pensamiento, y a partir de una profunda reflexión sobre la interpretación instrumental expuesta en este trabajo, propongo la primera edición del *Concierto para violonchelo y orquesta* de Enrique Santos como: el producto de mi interacción personal e individual con la partitura manuscrita del compositor, la

asimilación personal de las ideas que el propio compositor pudo expresarme acerca de su obra, las ideas musicales que yo mismo pude generar a partir del estudio de la obra, la influencia que mi propia identidad emocional, subjetividad e imaginación tuvo y sigue teniendo en mi manera de tocar el concierto, y las soluciones mecánicas y sensaciones físicas que surgieron y siguen surgiendo al tocar la obra al violonchelo. Lo anterior, en el entendido de que esta edición no pretende presentar una manera o perspectiva absoluta de abordar este concierto.

Resulta importante resaltar que regularmente los intérpretes no se involucran en el proceso editorial de las obras musicales, sobre todo en el ámbito del repertorio tradicional, adoptando así una postura receptiva a una gran variedad de propuestas que ya han sido publicadas o expuestas previamente. En el caso de las ediciones modernas con un perfil crítico, es mucho más común que esta tarea sea llevada a cabo a partir de un ejercicio musicológico. En este sentido, considero que el trabajo editorial crítico es en sí mismo una propuesta interpretativa. Mismo, que realizado por un intérprete a partir de la reflexión del propio ejercicio interpretativo es un vehículo para la exposición de la creatividad interpretativa. Considerando esto, quisiera destacar que mi participación abarca el proceso integral de la edición musical del concierto presente en este trabajo. Proceso que abarca:

- Mi franco interés por la música mexicana de concierto y la aspiración de poder realizar una aportación a su repertorio para violonchelo a partir de mi ejercicio como intérprete.
- La selección de la obra, que fue motivada por el gusto personal que tengo por la obra de este compositor, y aún más importante, por el hecho de ser una obra que después de más de treinta años de creación se había mantenido inédita.
- La captura del concierto, que fue realizada a partir del manuscrito proporcionado por el propio compositor. Esta partitura fue revisada minuciosamente y comparada con una serie de separatas de la parte orquestal que el mismo compositor había mandado a realizar años atrás, con el fin de fortalecer el proceso editorial.
- La discusión alrededor de la obra y de mi propuesta interpretativa con el compositor, para el cuál toqué la obra en repetidas ocasiones. Esta revisión

derivó en mi propuesta para la integración de algunos pasajes en la parte del violonchelo solista en el segundo movimiento del concierto.

- La realización final, tanto de la partitura orquestal como de la parte solista. Esta última expone gráficamente, y en lo general, mi propuesta como violonchelista. Al tratarse de un ejercicio interpretativo, más no musicológico, la edición conforma sólo una parte de mi propuesta. La otra parte está contenida, naturalmente, en la interpretación misma de la obra.

Uno de los aspectos que dota de importancia a la realización de este trabajo (que ha sido también uno de los motivos iniciales) es poder facilitar la accesibilidad a una obra que hasta el momento había estado prácticamente fuera del alcance de los violonchelistas. Mi deseo es que, tanto en el ámbito académico como profesional, los violonchelistas y músicos en general volteen cada vez más hacia el repertorio mexicano.

A partir de una propuesta que procura la interpretación instrumental dentro del ámbito de la creatividad, considero que la importancia de la reflexión en la práctica interpretativa será cada vez más evidente en tanto asumamos que como intérpretes nuestra función va mucho más allá de solamente “ejecutar correctamente” la música. Personalmente creo que la música no está en las partituras, así como tampoco está en el movimiento “correcto” de un dedo o de un arco. Tampoco estoy seguro de poder ubicar con exactitud en dónde “está”, pero si tuviera que aventurar una respuesta a esto, diría que la música está y surge de las personas; de las personas que ejercen la música, de las personas que escuchan y sienten la música, de las personas que con sus propias emociones le dan significado a lo que hacemos.

## Fuentes

### Bibliografía

Ángeles González, María y Leonora Saavedra. *Música Mexicana Contemporánea*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982. 241 pp.

Arizcuren, Elías. *El Violonchelo. Sus escuelas a través de los siglos*. Barcelona, Labor, 1992. 180 pp.

Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza, 2002. 758 pp.

Cook, Nicholas. “Analysing Performance and Performing Analysis”, en *Rethinking Music*. Cook, Nicholas y Mark Everist (eds.). Oxford, Oxford University Press, 2001. pp. 239-261.

Cook, Nicholas. “Music as Performance”, en *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Clayton, Martin, Trevor Herbert y Richard Middleton (eds.). New York, Routledge, 2012. pp. 184-194.

Cook, Nicholas. *Music as creative practice*. Oxford, Oxford University Press, 2018. 248 pp.

Craft, Robert. *Conversations with Igor Stravinsky*. New York, Doubleday & Company, INC., 1959. 162 pp.

F. Clarke, Eric y Mark Doffman (eds.). *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. Oxford, Oxford University Press, 2017. 349 pp.

Grier, James. *La Edición Crítica de Música. Historia, Método y Práctica*. Madrid, Akal, 2008. 229 pp.

Harnoncourt, Nikolaus. *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona, Paidós, 2003. 282 pp.

Leech-Wilkinson, Daniel y Helen M. Prior (eds.). *Music and Shape*. Oxford, Oxford University Press, 2017. 413 pp.

Marcano, Germán. *Música latinoamericana para violonchelo. Catálogo de obras*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 2004. 328 pp.

Martín Márquez, Gustavo. *La pieza lírica para violonchelo y piano en el México del s. XX*. Tesis de Doctorado. UNAM. México, 2011. 220 pp.

Pareyón, Gabriel. *Diccionario de Música en México*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995. 606 pp.

Prieto, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo. Historias y Memorias*. México, Fondo de Cultura Económica, 2013. 567 pp.

Ramnarine, Tina K. (ed.). *Global perspectives on orchestras: Collective Creativity and Social Agency*. Oxford, Oxford University Press, 2017. 399 pp.

Rink, John, Helena Gaunt y Aaron Williamon (eds.). *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*. Oxford, Oxford University Press, 2017. 375 pp.

Smaczny, Jan. *Dvořák: Cello Concerto*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004. 120 pp.

Small, Christopher. *Musiking. The Meanings of Performing and Listening*. E.U.A., Wesleyan University Press, 1998. 230 pp.

Soto Millán, Soto. *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto*. Vol. 1. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. 232 pp.

Soto Millán, Soto. *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto*. Vol. 2. México, Fondo de Cultura Económica, 1998. 371 pp.

Van Hoboken, Anthony. *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Parte 1. Alemania, B. Schott's Söhne, 1957. 848 pp.

Xochiquétzal Ruiz Ortiz. "Fonografía de la música de concierto mexicana del siglo XX", en *La música en México. Panorama del siglo XX*. Tomo II. Aurelio Tello (ed.). México, Fondo de Cultura Económica, 2009. 596-619.

## **Hemerografía**

Espinosa Terán, Liz, "Entrevista a Enrique Santos. Un artista de los lentes y los sonidos", en *Alternativas, La Revista Cultural*, No. 5, agosto, México, 2014, pp. 46-48 [https://issuu.com/revistaculturalalternativas/docs/revista\\_cultural\\_alternativas\\_n51\\_a](https://issuu.com/revistaculturalalternativas/docs/revista_cultural_alternativas_n51_a) (consultado el 18 de mayo de 2019)



Montfort, Oscar. “Don Enrique Santos Mazal: Una vida ejemplar”, en *Imagen Óptica*, Año 7, Vol. 7, septiembre - octubre, México, 2005, [https://f8e4a492-7a87-4dfd-881a-d8ab350a4f7b.filesusr.com/ugd/0a745f\\_d8a193ef7f244340980c23c960f4b06d.pdf](https://f8e4a492-7a87-4dfd-881a-d8ab350a4f7b.filesusr.com/ugd/0a745f_d8a193ef7f244340980c23c960f4b06d.pdf) (consultado el 18 de mayo de 2019)

R. Dipert, Randall. “The Composer's Intentions: An Examination of Their Relevance for Performance”, en *The Musical Quarterly*, Oxford, Oxford University Press, Vol. 66, No. 2, abril de 1980. pp. 205-218.

Taruskin, Richard. “On Letting the Music Speak for Itself”, en *The Journal of Musicology*, California, University of California Press, Vol. 1, No. 3, julio de 1982. pp. 338-349.

### Publicaciones en línea

s/a, “creatividad”, *Diccionario de la lengua española* de la RAE, <https://dle.rae.es/creatividad> (consultado el 7 de febrero de 2020)

s/a, “interpretar”, *Diccionario de la lengua española* de la RAE, <https://dle.rae.es/interpretar> (consultado el 7 de febrero de 2020)

s/a “representar”, *Diccionario de la lengua española* de la RAE, <https://dle.rae.es/representar> (consultado el 7 de febrero de 2020)

s/a, “reproducción”, *Diccionario de la lengua española* de la RAE, <https://dle.rae.es/reproduccion> (consultado el 7 de febrero de 2020)

Cook, Nicholas, “Between Process and Product: Music and/as Performance”, en *The Online Journal of the Society for Music Theory*, <https://mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> (consultado el 13 de febrero de 2019)

Davies, Stephen y Stanley Sadie, “Interpretation”, en *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13863> (consultado el 7 de febrero de 2020)

Dunsby, Jonathan, “Performance”, en *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43819> (consultado el 7 de febrero de 2020)

Rockwell, John, “Performance art”, en *Grove Music Online*, Kelsey Cowger (rev.) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257784> (consultado el 7 de febrero de 2020)

Small, Christopher. “El Musicar: Un ritual en el Espacio Social”, en *Revista Transcultural de Música*. Trans 4, 1999. (conferencia pronunciada en el III Congreso

de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Benicàssim, 25 de mayo de 1997)  
<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>  
(consultado el 13 de febrero de 2019)

## Partituras

Bach, Johan Sebastian. *6 Cello Suites, BWV 1007-1012*. Manuscrito, 1730, Ana Magdalena Bach (cop.), en IMSLP, Petrucci Music Library  
[https://imslp.org/wiki/6\\_Cello\\_Suites,\\_BWV\\_1007-1012\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/6_Cello_Suites,_BWV_1007-1012_(Bach,_Johann_Sebastian))

Bach, Johan Sebastian. *6 Cello Suites, BWV 1007-1012*. Manuscrito, 1726, Johann Peter Kellner (cop.), en IMSLP, Petrucci Music Library  
[https://imslp.org/wiki/6\\_Cello\\_Suites,\\_BWV\\_1007-1012\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/6_Cello_Suites,_BWV_1007-1012_(Bach,_Johann_Sebastian))

Bach, Johan Sebastian. *Sechs Suiten für Violoncello solo, BWV 1007 – 1012*. Egon Voss (ed.). München, G. Henle Verlag, 2007. 666.

Bach, Johan Sebastian. *Six Sonates ou Etudes pour le Violoncelle Solo*. Louis-Pierre Norblin (ed.). París, Janet et Cotelle, 1824. 1497.

Bach, Johann Sebastian. *Six Suites pour Violoncelle seul*, Diran Alexanian (ed.). París, Salabert, 1929. SECA 16.

Dvořák, Antonin. *Cello Concerto, Op. 104*. Manuscrito, 1984-1985, en IMSLP, Petrucci Music Library  
[https://imslp.org/wiki/Cello\\_Concerto%2C\\_Op.104\\_\(Dvořák%2C\\_Antonin\\_Dvořák\)](https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto%2C_Op.104_(Dvořák%2C_Antonin_Dvořák))

Haydn, Joseph. *Concerto in C major - Hob. VIIb, no. 1*. Sadlo, Milos y Mstislav Rostropovich (eds.). New York, International Music Company, 1967. 10017.

Santos, Enrique. *Concierto para violonchelo y orquesta*. Manuscrito, 1988. Archivo personal del compositor.

Santos, Enrique. *Concierto para violonchelo y orquesta*. Separatas, s/f. Archivo personal del compositor. (este material fue capturado por instrucción del compositor).

Santos, Enrique. *Fantasia para piano*. Ciudad de México, Liga de compositores de México, 1979. LCM-1.

Santos, Enrique. *Obras para flauta y dos flautas*. Ciudad de México, Liga de compositores de México, 1991. LCM-72.

Santos, Enrique. *Sonata para piano y oboe*. Ciudad de México, Liga de compositores de México, 1983. LCM-50.

Santos, Enrique. *Suite de los Grindeles*. Ciudad de México, Liga de compositores de México, 1992. LCM-76.

Santos, Enrique. *Suite para guitarra*. Ciudad de México, Liga de compositores de México, 1981. LCM-23.

Santos, Enrique. *Suite para niños traviesos*. Ciudad de México, Ediciones Mexicanas de Música, 1966.

Santos, Enrique. *Suite para niños traviesos*. Ciudad de México, Liga de compositores de México, 1982. LCM-37.

Zyman, Samuel. *Concerto for cello and orchestra*. Theodore Presser Music Rental Library, 1994.

## **Fonografía**

*10 Compositores Mexicanos. Siglos XIX y XX*. Omar Hernández, vla.; Daniel Noli, pno.; Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional, Armando Zayas. dir. Consecuencias discográficas, 2008.

*El siglo XX en México. Antología pianística Vol. II (1950-2000)*. María Teresa Frenk, pno. Quindecim, 2000. QP038.

*Enrique Santos. Música de cámara vol. I*. Ensemble Quercus: Carlos Lot, vln.; Rie Watanabe, vla.; Gustavo Martín, vc.; Józef Olechowski, pno. Urtext, 2010. JBCC 191.

*Enrique Santos. Música para piano*. Aurelio León, pno.; Daniel Noli, pno.; Eva María Zuk, pno. Prodisc, 19[¿?].

*Monólogos*. Gustavo Martín, vc. Urtext, 2017. JBCC 272.

*Música de Compositores Mexicanos*. Raúl Ladrón de Guevara, pno. Tritonus, 1989. TTS -1002.

*Música Mexicana para Guitarra*. Miguel Alcázar, guit. EMI, 1981. SAM 35065, 33 c 061 451413.

*Música para Oboe y Piano de Compositores Mexicanos*. Carlos Santos, ob.; Enrique Santos, pno. Tritonus, 1989. TTS -1006.

*Música para Piano a Cuatro Manos*. Martha García Renart, pno.; Adrián Velázquez, pno. CNCA – INBA – UNAM – SCAM, 1992. SC 920103.

*Música para piano y para oboe y piano*. Carlos Santos, ob.; Emilio Lluís, pno.; Aurelio León, pno.; Daniel Noli, pno. Quindecim, 2000. QPOO133.

*Rostropovich plays Shostakovich*, Mstislav Rostropovich, vc.; Dimitri Shostakovich, pno.; Czech Philharmonic Orchestra, Kirill Kondrashin, dir.; Prague Symphony Orchestra, Yevgeni Svetlanov, dir.; Moscow Philharmonic Orchestra, Aleksandr Gauk, dir. Supraphon, 2013. SU 4101-2.

Fechas de grabación:

- *Sonata para violonchelo y piano en Re menor, Op. 40*, grabado para la Radio de Moscú, 1959.

*Serie Compositores Mexicanos*. Carlos Santos, ob.; Orquesta de cámara de Bellas Artes, Sergio Ortiz, dir. Discos Pueblo, 1980. DPI 1059.

*Sonatas for Cello and Piano. Rachmaninov, Shostakovich*. Daniil Shafran, vc.; Dimitri Shostakovich, pno. The Classical Russian Revelation, 1996. RV 10017.

Fechas de grabación:

- *Sonata para violonchelo y piano en Re menor, Op. 40*, Dimitri Shostakovich, 12 de noviembre de 1946.

*The Six Cello Suites*. Pablo Casals, vc. The Gramophone Company Limited, 1936-1939. COLH 16-18.

## **Multimedia**

*Hear It Before you Play It: Leon Fleisher Workshop*, en el canal de YouTube: Carnegie Hall, [https://www.youtube.com/watch?v=mAsA9EZc08c&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=mAsA9EZc08c&feature=emb_logo) (consultado el 30 de enero de 2020)

**Anexo 1**  
**Listado de la obra completa de Enrique Santos**

**Música de cámara**

<b>Título de la obra</b>	<b>Dotación instrumental</b>	<b>Duración aprox.</b>	<b>Año</b>	<b>Ediciones</b>	<b>Grabaciones</b>
<i>Sonata para violín y piano No. 1</i>	violín y piano	...	1948	...	...
<i>Pieza para dos flautas</i>	2 flautas de pico o transversas en Do	5'	1960	Liga de compositores de México, 1991. LCM-72. <i>Obras para flauta y dos flautas.</i>	...
<i>El Retorno de la Primavera</i>	oboe y piano	6'	1965	...	...
<i>Norno</i>	corno inglés y piano	5'	1965	...	...
<i>Sonata para piano y oboe</i>	piano y oboe	12'	1968	Liga de compositores de México, 1983. LCM-50. <i>Sonata para piano y oboe.</i>	<i>Música para piano y para oboe y piano.</i> Carlos Santos, ob.; Emilio Lluis, pno. Quindecim, 2000. QPOO133.  —  <i>Música para Oboe y Piano de Compositores Mexicanos.</i> Carlos Santos, ob.; Enrique Santos, pno. Tritonus, 1989. TTS - 1006.
<i>Marcha para seis flautas de pico</i>	flautas sopranino, soprano, alto, tenor, bajo y contrabajo	5'	1970	...	...
<i>Largo para oboe y piano</i>	oboe y piano	5'	1980	...	<i>Música para piano y para oboe y piano.</i> Carlos Santos, ob.; Emilio Lluis, pno. Quindecim, 2000. QPOO133.

<i>Largo cantabile</i>	oboe y piano	...	...	...	...
<i>Cuarteto de cuerdas</i> <i>No. 2</i> <sup>75</sup>	2 violines, viola y violonchelo	20'	1980	...	...
<i>Suite sobre cantos</i> <i>religiosos sefaraditas</i>	flauta, viola y guitarra	18'	1985	...	...
<i>Suite para dos oboes y</i> <i>cornu inglés</i>	2 oboes y cornu inglés	10'	1988	...	...
<i>Suite para flauta, oboe y</i> <i>fagot</i>	flauta, oboe y fagot	10'	1988	...	...
<i>Trío para oboe, fagot y</i> <i>piano</i>	oboe, fagot y piano	10'	1988	...	...
<i>Trío para flauta,</i> <i>violonchelo y piano</i>	flauta, violonchelo y piano	8'	1988	...	...
<i>Meditación, Danza y</i> <i>Finale</i>	violín solo	9'	...	...	...
<i>Pequeña suite para oboe</i> <i>solo</i>	oboe solo	10'	...	...	...
<i>Sonata para viola y</i> <i>piano No. 1</i>	viola y piano	20'	1995	...	...
<i>Sonata para viola y</i> <i>piano No. 2</i>	viola y piano	17'	1996	...	<i>Enrique Santos. Música de cámara vol. I.</i> Rie Watanabe, vla.; Józef Olechowski, pno. Urtext, 2010. JBCC 191.
<i>Sonata para violonchelo y</i> <i>piano No. 1</i>	violonchelo y piano	...	1998	...	...
<i>Sonata para violín y</i> <i>piano No. 2</i>	violín y piano	17'30"	1998	...	<i>Enrique Santos. Música de cámara vol. I.</i> Carlos Lot, vln.; Józef Olechowski, pno. Urtext, 2010. JBCC 191.
<i>Sonata para violonchelo y</i> <i>piano No. 2</i>	violonchelo y piano	18'	2002	...	<i>Enrique Santos. Música de cámara vol. I.</i> Gustavo Martín, vc.; Józef Olechowski, pno. Urtext, 2010. JBCC 191.

<sup>75</sup> El cuarteto No.1 ya no existe.

<i>Sonata para clarinete y piano</i>	clarinete y piano	...	...	...	...
<i>Quinteto de alientos</i>	flauta, oboe, clarinete, fagot y corno inglés	...	...	...	...
<i>Trío No. 1 para violín, viola y violonchelo</i>	violín, viola y violonchelo	14'	2005	...	<i>Enrique Santos. Música de cámara vol. I. Ensamble Quercus: Carlos Lot, vln.; Rie Watanabe, vla.; Gustavo Martín, vc. Urtext, 2010. JBCC 191.</i>
<i>Trío No. 2 para violín, viola y violonchelo</i>	violín, viola y violonchelo	...	...	...	...
<i>Trío No. 3 para violín, viola y violonchelo</i>	violín, viola y violonchelo	...	...	...	...
<i>Cuarteto para violín, viola, violonchelo y piano</i>	violín, viola, violonchelo y piano	...	...	...	...
<i>Suite para violonchelo solo</i>	violonchelo solo	27' 30"	2010	...	<i>Monólogos. Gustavo Martín, vc. Urtext, 2017. JBCC 272.</i>
Sonata para violonchelo y piano No. 3	violonchelo y piano	...	2010	...	...
Adagio Wallenberg	oboe y piano	...	2016	...	...

### Piano solo

Título de la obra	Duración aprox.	Año	Ediciones	Grabaciones
<i>Suite para niños traviesos</i>	8'	1960	Ediciones Mexicanas de Música, 1966. <i>Suite para niños traviesos</i> . — Liga de compositores de México, 1982. LCM-37. <i>Suite para niños traviesos</i> .	<i>Enrique Santos. Música para piano. Aurelio León, pno.; Daniel Noli, pno.; Eva María Zuk, pno. Prodisc, 19[¿?].</i>

<i>Tema y variaciones</i>	9'	1960	...	<i>Enrique Santos. Música para piano.</i> Aurelio León, pno.; Daniel Noli, pno.; Eva María Zuk, pno. Prodisc, 19[¿?].
<i>Fantasia</i>	8'	1960	Liga de compositores de México, 1979. LCM-1. <i>Fantasia para piano.</i>	<i>Música para piano y para oboe y piano.</i> Aurelio León, pno. Quindecim, 2000. QPOO133. — <i>Música de Compositores Mexicanos.</i> Raúl Ladrón de Guevara, pno. Tritonus, 1989. TTS – 1002.
<i>Gaviotas</i>	5'	1960	...	...
<i>Estudio de octavas</i>	4'	1960	...	...
<i>Sonata No. 1</i>	18'	1983	...	<i>Música para piano y para oboe y piano.</i> Daniel Noli, pno. Quindecim, 2000. QPOO133.
<i>Sonata No. 2</i>	18'	1988	...	...
<i>Sonata No. 3</i>	20'	1988	...	<i>Música para piano y para oboe y piano.</i> Daniel Noli, pno. Quindecim, 2000, QPOO133.
<i>Suite de los Grindeles</i>	12'	1988	Liga de compositores de México, 1992. LCM-76. <i>Suite de los Grindeles.</i>	<i>Enrique Santos. Música para piano.</i> Aurelio León, pno.; Daniel Noli, pno.; Eva María Zuk, pno. Prodisc, 19[¿?].
<i>Suite de las pulgas</i>	5'	1988	...	...
<i>Pieza para la mano derecha</i>	6'	1990	...	...
<i>Sonata No. 4</i>	20'	1993	...	...
<i>Sonata No. 5</i>	17'	1995	...	...
<i>Sonata No. 6</i>	...	...	...	...
<i>Sonata No. 7</i>	15'	1998	...	<i>El siglo XX en México. Antología pianística Vol. II (1950-2000).</i> María Teresa Frenk, pno. Quindecim, 2000. QP038.
<i>Sonata No. 8</i>	...	...	...	...
<i>Sonata No. 9</i>	...	...	...	...
<i>Sonata No. 10</i>	...	...	...	...
<i>Meditación</i>	...	...	...	...
<i>Sonata No. 11</i>	...	...	...	...



### Piano a cuatro manos

Título de la obra	Duración aprox.	Año	Ediciones	Grabaciones
<i>Canción sin palabras</i>	5'	1980	...	<i>Música para Piano a Cuatro Manos</i> . Martha García Renart, pno.; Adrián Velázquez, pno. CNCA – INBA – UNAM – SCAM, 1992. SC 920103.
<i>Danza</i>	5'	1980	...	<i>Música para Piano a Cuatro Manos</i> . Martha García Renart, pno.; Adrián Velázquez, pno. CNCA – INBA – UNAM – SCAM, 1992. SC 920103.

### Dos pianos

Título de la obra	Duración aprox.	Año	Ediciones	Grabaciones
<i>Martiana</i>	6'	1988	...	...

### Guitarra

Título de la obra	Duración aprox.	Año	Ediciones	Grabaciones
<i>Suite No. 1</i>	9'	1979	Liga de compositores de México, 1981. LCM-23. <i>Suite para guitarra</i> .	<i>Música Mexicana para Guitarra</i> . Miguel Alcázar, guit. EMI, 1981. SAM 35065, 33 c 061 451413.
<i>Suite No. 2 “Alcazarina”</i>	15'	1986	...	...
<i>Suite de las pulgas</i>	5'	1987	...	...

### Orquesta de cámara

Título de la obra	Dotación instrumental	Duración aprox.	Año	Ediciones	Grabaciones
<i>Homenaje a Carlos Chávez</i>	orquesta de cuerdas	5'	1983	...	...
<i>Divertimento</i>	orquesta de cuerdas	14'	1983	...	...

"Un saludo a Roberto"	4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones y tuba  timbales, platillos, pandereta, triángulo, tarola y bombo	6'	1984	...	...
-----------------------	---	----	------	-----	-----

### Obras para orquesta sinfónica

Título de la obra	Dotación instrumental	Duración aprox.	Año	Ediciones	Grabaciones
<i>Simón Bolívar (obertura)</i>	2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 cornos, 3 trompetas, tuba  timbales, platillos y bombo  violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos	6'	1983	...	...
<i>Pieza para orquesta</i>	pícolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba  timbales, platillos, bombo  violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos  Glockenspiel	6'	1984	...	...
<i>Sinfonía No. 1</i>	2 flautas, 2 oboes, 1 corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba  timbales, platillos y bombo  violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos	25'	1984	...	...

<i>Juárez y Maximiliano (obertura)</i>	2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba  timbales, platillo y bombo  violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos	7'	1986	...	...
<i>Marcha para Querétaro</i>	2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagote, 2 cornos, 2 trompetas  tarola y timbales  violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos	5'	1987	...	...

#### Obras para instrumento solista y orquesta de cámara

Título de la obra	Dotación instrumental	Duración aprox.	Año	Ediciones	Grabaciones
<i>Concierto No. 1 para oboe</i>	oboe y orquesta de cuerdas	8'	1975	...	<i>Serie Compositores Mexicanos.</i> Carlos Santos, ob.; Orquesta de cámara de Bellas Artes, Sergio Ortiz, dir. Discos Pueblo, 1980. DPI 1059.
<i>Adagio para corno inglés y cuerdas</i>	corno inglés y orquesta de cuerdas	7'	1983	...	...
<i>Concierto para clavecín</i> <sup>76</sup>	pícolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba  timbales, tarola, platillos y bombo.	10'	...	...	...
<i>Concierto No. 1 para flauta</i> <sup>77</sup>	flauta y orquesta de cuerdas	13'	1985	...	...

<sup>76</sup> Obra en un movimiento.

<sup>77</sup> El segundo movimiento tiene una melodía que compuso su abuelo.

### Obras para instrumento solista y orquesta sinfónica

Título de la obra	Dotación instrumental	Duración aprox.	Año	Ediciones	Grabaciones
<i>Concierto No. 1 para guitarra y orquesta</i>	pícolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, (segundo mov. corno inglés) 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones  timbales, tarola, platillos y bombo  violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos	12'	1984	...	...
<i>Concierto No. 2 para guitarra y orquesta</i>	2 flautas, 1 oboe, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornos  timbales  violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos	15'	1987	...	...
<i>Concierto No. 2 para oboe y orquesta</i> <sup>78</sup>	2 flautas, 1 oboe, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornos  timbales  violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos	15'	1987	...	...

<sup>78</sup> Esta obra es una versión para oboe del concierto No. 2 para guitarra.

<i>Concierto No. 1 para piano y orquesta</i> <sup>79</sup>	2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones  timbales  violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos	14'	1987	...	...
<i>Concierto para violonchelo y orquesta</i>	2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones  timbales  violines I y II, violas, violonchelos y contrabajo	19' 30"	1988	...	...
<i>Concierto No. 2 para piano y orquesta</i>	2 flautas, 2 oboes, 2 clarinete, 2 fagotes, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones  timbales  violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos	20'	1989	...	<i>10 Compositores Mexicanos. Siglos XIX y XX.</i> Daniel Noli, pno.; Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional, Armando Sayas, dir. Consecuencias, 2008.
<i>Concierto No. 3 para piano y orquesta</i>		23'	...	...	...
<i>Concierto para viola y orquesta</i>		22'	1996	...	...

<sup>79</sup> Obra en un movimiento. Estrenado por Raúl Ladrón de Guevara, pno. y Armando Sayas, dir. en el Palacio de Bellas Artes.

### Canciones

Título de la obra	Dotación instrumental	Duración aprox.	Año	Ediciones	Grabaciones
<i>“Y yo me iré”</i> <sup>80</sup>	tenor o soprano y piano	4'	1980	...	...
<i>Tres canciones de niños: “Dos”, “Cuando sea grande” y “Canto desde la cuna”</i> <sup>81</sup>	soprano o tenor, oboe, violín, viola y violonchelo	6'	1985	...	...
<i>Tres canciones sobre textos de Pío Baroja</i>	barítono o mezzosoprano y piano	8'	1990	...	...
<i>Seis canciones sobre poemas de Don Shem Tov</i> <sup>82</sup>	barítono o bajo y guitarra mezzo o contralto y guitarra	10'	1990	...	...
<i>Tres canciones con textos de F. Pessoa</i>	...	...	...	...	...

### Obras para coro, solistas y orquesta sinfónica

Título de la obra	Dotación instrumental	Duración aprox.	Año	Ediciones	Grabaciones
<i>Cantos fúnebres</i> <sup>83</sup>	mezzosoprano, bajo y coro mixto	35'	1995	...	...

<sup>80</sup> Texto de: J. R. Jiménez.

<sup>81</sup> También existe una versión con reducción para piano.

<sup>82</sup> También existe una versión para coro mixto.

<sup>83</sup> Texto de: Chilam Balam, Antonio Machado, Jorge Luis Borges y Amado Nervo.

## Anexo 2

### Listado de obras para violonchelo solista y orquesta sinfónica (o ensamble instrumental) en México

Considero importante y pertinente realizar un breve acercamiento al concierto para violonchelo y orquesta, como género musical, dentro del contexto del repertorio mexicano. Siendo este género tan significativo en el desarrollo de la música de concierto, me parece imprescindible poder contextualizar su desarrollo en el repertorio mexicano, particularmente dentro de los límites del repertorio violonchelístico.

A lo largo del siglo XX el repertorio violonchelístico en México comenzó a crecer de forma significativa. Sin embargo, aún existen pocos documentos académicos e investigaciones que nos permitan tener una visión clara de la dimensión del repertorio escrito para este instrumento en México. En el año 2011 el Dr. Gustavo Martín Márquez presentó una investigación que tuvo como objeto de estudio el repertorio mexicano para violonchelo, específicamente *La pieza lírica para violoncello y piano en el México del s. XX*,<sup>84</sup> título de su tesis doctoral. En esta investigación se aborda una parte fundamental del repertorio, que es representado específicamente por las piezas para violonchelo y piano de carácter lírico, sin embargo, nos brinda un acercamiento general a todo el repertorio mexicano para violonchelo y piano, a través de un catálogo de la música escrita en México para esta dotación instrumental. Por la naturaleza de dicha investigación el Dr. Martín dejó de lado las obras para violonchelo y orquesta. Por otro lado, el violonchelista mexicano Carlos Prieto, en su libro *Las aventuras de un violonchelo*,<sup>85</sup> aborda de manera anecdótica, entre otros temas, su relación con algunos compositores mexicanos y su repercusión en el incremento del repertorio para violonchelo. En este libro el autor elabora un catálogo selectivo de lo que él considera lo más representativo del repertorio para violonchelo en México y otros países. Afortunadamente el repertorio para violonchelo en México continúa creciendo y con el paso de los años se vuelve necesario actualizar los listados y catálogos de obras. A continuación, presento un listado del repertorio concertante escrito para violonchelo en México al día de hoy.

---

<sup>84</sup> Martín Márquez, Gustavo. *La pieza lírica para violoncello y piano en el México del s. XX*. Tesis doctoral. UNAM. México, 2011.

<sup>85</sup> Prieto, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo. Historias y memorias*. México D.F. (Ciudad de México), Fondo de cultura económica. 2013.

**Obras para violonchelo solista y orquesta sinfónica o ensamble instrumental  
(listado por alfabético)**

<b>Compositor</b>	<b>Título de la obra</b>	<b>Duración aprox.</b>	<b>Año</b>	<b>Ediciones</b>	<b>Grabaciones</b>
<b>Adomián, Lan</b> (Moguiliiov-Podolsk, Rusia, 29 de abril de 1905 - Ciudad de México, 9 de mayo de 1979) <sup>86</sup>	<i>Soledades</i> para violonchelo y orquesta	12'	1962	...	...
<b>Álvarez, Javier</b> (Ciudad de México, 8 de mayo de 1956)	Concierto para violonchelo y orquesta	17'	1995	PCM - PM (representado en Gran Bretaña por Faber & Faber). <i>Cello Concerto</i> .	...
<b>Aranda, Alexis</b> (Ciudad de México, 26 de octubre de 1974)	<i>Concierto de fuego</i> para violonchelo y orquesta	...	2010	...	...
<b>Arias, Emmanuel</b> (Ciudad de México, 16 de mayo de 1935)	Concierto Op. 25, para violonchelo y orquesta	25'	...	...	...
<b>Berlioz, Sergio</b> (Ciudad de México, 26 de julio de 1963)	<i>Eijah (Lamentaciones)</i> para violonchelo y orquesta de cuerdas	18'	1993	...	...
	Concierto para violonchelo y orquesta <i>Jalomei Assaf</i> , Op. 26	28'	2006		
<b>Carrillo, Julián</b> (Ahualulco, San Luis Potosí, 28 de enero de 1875 - Ciudad de México, 9 de septiembre de 1965)	Concertino para violonchelo y orquesta en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono	...	1945	...	...

<sup>86</sup> La primera versión de esta obra fue escrita para violonchelo. Existen dos versiones más, la segunda para viola y la tercera para violín.



<b>Castillo Ponce, Gonzalo</b> (Ciudad de México, 25 de abril de 1955)	<i>Poema</i> para violonchelo y orquesta de cuerdas	14'	1995	...	...
<b>Castro, Ricardo</b> (Durango, 7 de febrero de 1864 - Ciudad de México, 28 de noviembre de 1906)	Concierto para violonchelo y orquesta	24'	ca. 1885	...	<i>Tres siglos. Tres conciertos para violonchelo y orquesta.</i> Carlos Prieto, vc.; Orquesta Sinfónica de Berlín, Jorge Velazco, dir. Urtext, 2009. JBCC 178.
<b>Chávez, Carlos</b> (Popotla, Estado de México, hoy perteneciente a la CDMX, 13 de junio de 1899 - Ciudad de México, 2 de agosto de 1978)	Concierto para violonchelo y orquesta (inconcluso)	8'10"	ca. 1975	...	<i>Conciertos y Chôro.</i> Carlos Prieto, vc.; Orquesta de las Américas, Carlos Miguel Prieto, dir. Urtext, 1999. JBCC 023.
<b>Coral, Leonardo</b> (Ciudad de México, 6 de junio de 1962)	Concierto para violonchelo y orquesta	...	...	...	...
<b>Elías, Manuel de</b> (Ciudad de México, 5 de junio de 1939)	Concierto para violonchelo y orquesta	20'	1990	...	...
<b>Enríquez, Manuel</b> (Ocotlán, Jalisco, 17 de junio de 1926 - Ciudad de México, 26 de abril de 1994)	<i>Poema</i> para violonchelo y orquesta de cámara	10'	1966	Ediciones Mexicanas de Música, 1984. E25. <i>Poema.</i>	NA
	Concierto para violonchelo y orquesta	20'	1985	Música de Concierto de México. <i>Concierto para cello y orquesta.</i>	—  <i>Filarmonía de Querétaro: México.</i> Carlos Prieto, vc.; Orquesta Filarmonía de Querétaro, Sergio Cárdenas, dir. CNCA, INBA, SACM, 1993.
<b>Galindo, Blas</b> (San Gabriel, Jalisco, 3 de febrero de 1910 - Ciudad de México, 19 de abril de 1993)	Concierto para violonchelo y orquesta	16'	1984	...	...

<b>González Christen, Francisco</b> (Hermosillo, Sonora, 22 de mayo de 1952)	<i>Yanga, primer libertador de América</i> para violonchelo y orquesta	14'	1990	...	...
<b>Gutiérrez Heras, Joaquín</b> (Tehuacán, Puebla, 28 de septiembre de 1927 - Puebla, 3 de marzo de 2012)	<i>Fantasia Concertante</i> para violonchelo y orquesta	10'	2005	...	<i>Tres siglos. Tres conciertos para violonchelo y orquesta.</i> Carlos Prieto, vc.; Orquesta Sinfónica de Xalapa, Carlos Miguel Prieto, dir. Urtext, 2009. JBCC 178.
<b>Ibarra, Federico</b> (Ciudad de México, 25 de julio de 1946)	Concierto para violonchelo y orquesta	20'	1989	Ediciones Mexicanas de Música, 2001. <i>Concierto para violoncello y orquesta / Partitura.</i>	<i>Cello Music from Latin America, vol. I.</i> Carlos Prieto, vc.; Orquesta Filarmónica Internacional, Jesús Medina, dir. PMG 092 101 — <i>Concierto para violoncello y orquesta.</i> Carlos Prieto, vc.; Orquesta Filarmónica Internacional, Jesús Medina, dir. IMP MCD 70 — <i>Conciertos y Chôro.</i> Carlos Prieto, vc.; Orquesta de las Américas, Carlos Miguel Prieto, dir. Urtext, 1999. JBCC 023
<b>Kuri Aldana, Mario</b> (Tampico, Tamaulipas, 15 de agosto de 1931 - Ciudad de México, 15 de enero de 2013)	<i>Canto de Cinco Flor</i> para violonchelo y orquesta de cámara  <i>Concierto tarahumara</i> para violonchelo y orquesta de cámara	...	...	...	...

<b>Ladrón de Guevara, Raúl</b> (Naolinco, Veracruz, 20 de octubre de 1934 - Xalapa, Veracruz, 12 de marzo 2006)	<i>Movimiento concertante</i>	...	...	...	...
<b>Lavista, Mario</b> (Ciudad de México, 3 de abril de 1943)	Concierto para violonchelo y orquesta	...	2011	...	...
<b>Lifchitz, Max</b> (Ciudad de México, 11 de noviembre de 1948)	<i>Night Voices no. 13</i> para violonchelo y orquesta	38'	1993	...	...
<b>Luis Guerra, Ramiro</b> (Monterrey, Nuevo León, 26 de noviembre de 1933 - Monterrey, Nuevo León, 18 de julio de 2003)	<i>Concierto breve</i> para violonchelo y orquesta	9'	1959	...	...
<b>Luna, Armando</b> (Chihuahua, Chihuahua, 17 de septiembre de 1964 - Tultitlan, Estado de México, 21 de febrero de 2015)	Concierto para violonchelo y orquesta	8'	1990	...	...
<b>Márquez, Arturo</b> (Álamos, Sonora, 20 de diciembre de 1950)	<i>Espejos en la arena</i> para violonchelo y orquesta	25'30"	1998	...	<i>Conciertos para el fin del milenio.</i> Carlos Prieto, vc.; Orquesta de las Américas, Carlos Miguel Prieto, dir. Urtext, 2001. JBCC 047.
<b>Montiel, Rubén</b> (Xalapa, Veracruz, 7 de octubre de 1892 - Xalapa, Veracruz, 5 de abril de 1985)	Concierto para violonchelo y orquesta	...	Sin fecha	...	...
<b>Ortiz, Sergio</b> (Xalapa, Veracruz, 6 de junio de 1947 - 28 de julio de 2019)	<i>Nocturno</i> para violonchelo y orquesta	11'	1992	...	...

<b>Prieto, María Teresa</b> (Oviedo, Asturias, España 1896 - Ciudad de México, 24 de enero de 1982) <sup>87</sup>	<i>Adagio y fuga</i> para violonchelo y orquesta  <i>Sonata</i> para violonchelo y orquesta	...  ...		...	...
<b>Rodríguez, Arturo</b> (Monterrey, Nuevo León, 24 de noviembre 1976)	<i>Elegy &amp; Rondo</i> , para violonchelo solo y banda sinfónica	...	2009	...	...
<b>Rodríguez, Marcela</b> (Ciudad de México, 18 de abril de 1951)	Concierto para violonchelo y orquesta	15'	1994	...	...
<b>Santos, Enrique</b> (Ciudad de México, 2 de abril de 1930)	Concierto para violonchelo y orquesta	19' 30"	1988	...	...
<b>Téllez Oropeza, Roberto</b> (Zacatlán, Puebla, 16 de diciembre de 1909 - Ciudad de México, 12 de marzo de 2001)	Concierto No. 2 para violonchelo y orquesta	26'	1970	...	...
<b>Toussaint, Eugenio</b> (Ciudad de México, 26 de febrero de 1954 - Ciudad de México, 8 de febrero de 2011)	Concierto No. 1 para violonchelo y orquesta	22'	1991	...	...
	Concierto No. 2 para violonchelo y orquesta	20'	1998	...	<i>Conciertos para el fin del milenio.</i> Carlos Prieto, vc.; Orquesta de las Américas, Carlos Miguel Prieto, dir. Urtext, 2001. JBCC 047.
<b>Uribe, Horacio</b> (Ciudad de México, 19 de mayo de 1970)	Concierto para violonchelo y orquesta de cuerdas	21'	2016	...	...
<b>Vázquez, Hebert</b> (Montevideo, Uruguay, 14 de octubre de 1965)	Concierto para violonchelo y orquesta	25'	1995	...	...

<sup>87</sup> Las dos obras también existen en versiones para violonchelo y piano.

<b>Velázquez, Higinio</b> (Guadalajara, Jalisco, 11 de enero de 1926 – 12 de noviembre de 2019)	<i>Concierto para violonchelo y orquesta</i>	20'	1977	...	...
<b>Zyman, Samuel</b> (Ciudad de México, 21 de junio de 1956)	<i>Concierto para violonchelo y orquesta</i>	28'	1990	Theodore Presser Music Rental Library, 1994. <i>Concerto for cello and orchestra.</i>	<i>Cello Music from 44Latin America.</i> Carlos Prieto, vc.; Orquesta Sinfónica Nacional de México, Enrique Diemecke, dir. PMG Classics, 1992. 0921021992.  —  <i>Concerto for cello and orchestra.</i> Carlos Prieto, vc.; Orquesta Sinfónica Nacional de México, dir. Enrique Diemecke, dir. IMD Masters, 1993. MCD 70 PK 524.  —  <i>Tres siglos. Tres conciertos para violonchelo y orquesta.</i> Carlos Prieto, vc.; Orquesta Sinfónica Nacional, Enrique Diemecke, dir. Urtext, 2009. JBCC 178.

**Obras para varios instrumentos solistas que incluyen al violonchelo  
y orquesta sinfónica o ensamble instrumental**

<b>Compositor</b>	<b>Título de la obra</b>	<b>Duración aprox.</b>	<b>Año</b>	<b>Ediciones</b>	<b>Grabaciones</b>
<b>Carrillo, Julián</b>	Concertino para violonchelo violín, violonchelo, arpa y orquesta en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono	...	1926	...	...
	—		—		
	<i>Horizontes</i> , poema sinfónico para violín, violonchelo en cuartos de tono, arpa en dieciseisavos de tono y orquesta	...	1947	...	...
	—		—		
	Triple concierto para violín, violonchelo, flauta y orquesta en nueva escala de seis tonos	...	1950	...	...
<b>Elías, Alfonso de</b> (Ciudad de México, 30 de agosto de 1902 - Ciudad de México, 19 de agosto de 1984)	<i>Andante</i> para violonchelo, órgano y orquesta de cuerdas	...	...	...	...
<b>Gómezanda, Antonio</b> (Lagos de Moreno, Jalisco, 3 de septiembre de 1894 - Ciudad de México, 24 de marzo de 1961)	<i>Lagos</i> , poema sinfónico para violonchelo, piano y orquesta	...	...	...	...
<b>Lavalle, Armando</b> (Ocotlán, Jalisco, 23 de noviembre de 1924 - Ciudad de México, 12 de febrero de 1994)	Concierto para violín, violonchelo y orquesta	25'	1991	...	...
<b>Rojas, Bonifacio</b> (Morelia, Michoacán, 14 de noviembre de 1921 - Morelia, Michoacán, 12 de junio de 1997)	<i>Suite "Cinco rosas en cantera rosa"</i> para oboe, violín, viola, violonchelo, contrabajo y orquesta de cuerdas	...	1992	...	...

<b>Stern, Mario</b> (Ciudad de México, 12 de mayo de 1936 - Ciudad de México, 28 de diciembre de 2017)	Sinfonía concertante para viola, violonchelo y orquesta	30'	1977	...	...
<b>Téllez Oropeza, Roberto</b>	Concierto No. 1 para violonchelo y piano <sup>88</sup>	30'	1961	...	...
<b>Toussaint, Eugenio</b>	<i>Variaciones concertantes</i> para guitarra, violonchelo y ensamble	...	...	...	...
<b>Zyman, Samuel</b>	Concierto para dos violonchelos y orquesta	...	...	...	...

---

<sup>88</sup> Según la fuente, está catalogado como obra a dúo y la instrumentación sólo indica: vc. y pno.