

**ANÁLISIS Y EDICIÓN CON SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS DE LA
SERENATA OP. 3 PARA VIOLONCELLO Y PIANO DE JOHANN HASLER**

Analysis and edition with interpretative suggestions of the Serenade Op. 3 for cello and
piano by Johann Hasler

CARLOS ARTURO SALDARRIAGA SALDARRIAGA

Artículo académico presentado para optar al título de Magíster en Música.

Asesor, docente

Juan David Manco

UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN MÚSICA
MEDELLÍN

2021

Análisis y edición con sugerencias interpretativas de la *Serenata Op. 3* para violoncello y piano de Johann Hasler¹

Por: Carlos Arturo Saldarriaga Saldarriaga²

casaldarr@eafit.edu.co

cellocarlos2013@gmail.com

Resumen:

Este artículo está enfocado en la obra manuscrita *Serenata Op. 3 en do menor para violoncello y piano* del compositor colombiano Johann Hasler. Se propone elaborar una edición corregida con sugerencias interpretativas y brindar una propuesta a través de ciertas guías de análisis interpretativo y de edición para la partitura del violoncello, con base en el aporte de diversos teóricos en la materia. De esta manera, se identifican aspectos prácticos para la ejecución de la obra, teniendo en cuenta el análisis formal, el del contexto histórico y la teoría para la edición de partitura. Es un aporte a la construcción del proceso interpretativo para estudiantes que buscan herramientas que les faciliten el acceso a la obra en cuestión.

Palabras claves: Serenata Op. 3 en do menor, violoncello, Johann Hasler, edición, manuscrito, análisis interpretativo.

Abstract:

This article focuses on the work *Serenata Op. 3 in C minor for cello and piano*, written by the colombian composer Johann Hasler. Through guidelines such as an interpretative analysis and editing for the score of the violoncello, and based on input from various theorists in the field, it proposes a revised edition with performing suggestions. For the performance of the

¹ Artículo académico presentado para optar al título de Magíster en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Humanidades. Departamento de Música. Medellín, 2021. Asesor: Juan David Manco, Magíster en Música.

² Maestro en violoncello Universidad de Antioquia.

work, practical aspects are taken into account, such as a formal analysis, as well as the historical context and the theory for the edition of the score. It is a contribution to the construction of the interpretive process for players looking for tools that facilitate access to the work in question.

Keywords: Serenade Op. 3 in C minor, violoncello, Johann Hasler, edition, manuscript, interpretive analysis.

1. Introducción

Desde mi experiencia como estudiante y músico violonchelista, reconozco que en el proceso de interpretación de una obra en manuscrito, hay pocas sugerencias técnicas e interpretativas desde el análisis teórico. En este sentido, la obra *Serenata Op. 3* de Johann Hasler, es la muestra perfecta para dar cuenta de ese proceso y en este mismo lugar llevar a cabo su abordaje, análisis, edición e interpretación.

Esta obra es importante en el repertorio chelístico porque tiene recursos que sirven como herramienta para trabajar aspectos técnicos con el instrumento. Sin embargo, me encuentro con el problema de que es una obra sin trabajo de edición de la partitura, de ahí que se requiera construir una propuesta de análisis interpretativo con edición de la partitura y tomando algunos elementos teóricos de los textos *Análisis del intérprete* de John Rink (2011) y otros textos como *Análisis del estilo musical* de Jan LaRue (1989) y *La edición crítica de música* de James Grier (2008). Así mismo, esta necesidad se expande a otros estudiantes de instrumentos de cuerda frotada que se encuentren en la misma situación y quieran responder a la pregunta ¿Cómo lograr interpretar una obra musical en manuscrito desde el análisis teórico incluyendo sugerencias técnicas y edición desde la misma partitura? Es importante afirmar que, para lograr esta comprensión; el músico, estudiante de un instrumento, debe tener un conocimiento previo de teoría musical. Esto le permite delimitar y especificar cada detalle de sentido técnico e interpretativo, es decir, tener un mayor control de sus libertades creativas e interpretativas y, a su vez, tener en cuenta el conocimiento estilístico, técnico y lógico de su propio instrumento.

Por otro lado, existe un vacío teórico en algunos músicos instrumentistas, por no decir que en la mayoría, debido a que están acostumbrados a estudiar la obra solo desde el instrumento y la partitura. Sin embargo, investigadores como, por ejemplo, Javier Arias, profesor de violoncello, consideran que la labor del intérprete también la constituye la investigación, no obstante, de una manera diferente, que se refiere a cuestiones técnicas en relación con el montaje de la obra.

En este mismo sentido, la edición musical también nació de la necesidad de hacer accesible la música, como plantea Grier: “Cuando los propios intérpretes/editores se encargan de complementar las indicaciones para la interpretación proporcionadas por el compositor, no hacen más que expresar por escrito la libertad que la mayoría de los compositores esperan que ellos asuman en la interpretación” (2008, p. 134). Por eso se sustenta una propuesta coherente de edición de la partitura que le permita al ejecutante tener una opción eficaz en arcadas, digitaciones, dobles o triples cuerdas posibles, sacando el máximo provecho del acompañamiento del propio compositor. Además, la *Serenata Op. 3* es una obra poco conocida en el gremio chelístico y este acercamiento permitirá una mayor accesibilidad a la edición corregida para la parte del violoncello e igualmente contribuirá a aumentar la curiosidad en músicos y los estimulará a buscar y a apropiarse de más obras colombianas que requieran este tipo de trabajo. Así mismo, en la ejecución de esta obra podrá mantenerse un control de los contrastes dinámicos entre el violoncello y el piano y resolver con base en herramientas y estrategias el estudio personal direccionado hacia la interpretación de la misma obra. En consecuencia, aprovechar el estudio técnico del instrumento al implementar un mayor contacto con la cuerda, con el objetivo de desarrollar un sonido amplio y grande, al tiempo que se controla el peso del arco junto con el equilibrio del brazo. Esto requiere de un trabajo consciente y de conocimiento del propio cuerpo.

Este artículo tiene como objetivo dar cuenta de las sugerencias interpretativas y de edición de la partitura para abordar de manera efectiva las digitaciones, arcadas y dinámicas musicales, a partir de una variedad de elementos analíticos que colaboren con una propuesta de interpretación de la obra *Serenata Op. 3 en do menor*. A partir de este marco, como músico-investigador me propongo desglosar por secciones todo el proceso, desde el estudio y el contexto histórico de la obra hasta mis propias reflexiones basadas en los textos y en

diferentes elementos analíticos que permitan avanzar hacia un enfoque particular de la interpretación y además, el acceso a nuevas obras a través de un estudio teórico.

En la primera sección del trabajo se presenta el contexto histórico sobre el acercamiento al análisis interpretativo, la edición como sugerencia interpretativa, el contexto en el que surge la obra y el compositor. En la segunda sección, se incorporan los resultados del análisis del estudio, el montaje y la edición con las respectivas sugerencias interpretativas. Finalmente, en la tercera sección, se hacen algunas reflexiones y conclusiones a partir de los resultados.

2. Acercamiento teórico al análisis interpretativo

Desde las posibilidades teóricas y desde distintos recursos y herramientas que nos brinda el análisis teórico con fines interpretativos, existen diversos pasos para aproximarse a la interpretación. De acuerdo con ellos, la búsqueda del proceso técnico para analizar la interpretación hizo que se le diera un giro a la pregunta ¿Qué debo conocer primero para enfocarme en la edición de la partitura con sugerencias interpretativas para la *Serenata Op. 3* de Johann Hasler? pregunta a la que se respondió con el estudio de la obra misma y resolviendo los problemas técnicos que se fueron presentando. La investigación sobre la obra y el compositor permitieron contextualizar su estilo musical, sobre todo el mayor aporte lo constituyó la lectura y la práctica del texto de John Rink (2011), lo mismo que los aportes conceptuales de Jan LaRue (1989) y James Grier (2008).

Las primeras observaciones analíticas se encuentran en las indicaciones iniciales de la partitura como las marcaciones de dinámicas, el tempo, la tonalidad, las digitaciones, las arcadas sugeridas por el mismo compositor y además algunas etiquetas que ayudan a identificar el carácter y el estilo de la obra. En este sentido, es posible darse cuenta del primer proceso de análisis desde el punto de vista formal y estilístico aplicado a la *Serenata Op. 3* de Johann Hasler, tal como lo expone Jan LaRue:

La aproximación a una pieza puede ser semejante a la aproximación a una figura desde la distancia. En una figura borrosa por su lejanía podemos distinguir primeramente una cabeza

y otras partes del cuerpo; luego veremos los ojos en la cabeza; y únicamente cuando nos encontremos muy cerca podremos observar el color de los ojos. Del mismo modo, en lo que se refiere al análisis del estilo, lo que primero llega a nosotros es la forma general de la pieza; debemos reconocer las articulaciones grandes y pequeñas que definen las partes, antes de que podamos trazar la progresión de las ideas y los orígenes del movimiento. (1989, p. 170)

Ahora bien, desde el punto de vista de John Rink (2011), cuando aborda el análisis de la interpretación misma, solo se asume desde su perspectiva teórica, algunos pasos que se consideran apropiados para llevar a cabo esta propuesta. Un estudio analítico riguroso puede ayudar a los intérpretes a resolver problemas conceptuales o técnicos, así como también a memorizar o a combatir el pánico escénico. Los intérpretes, con frecuencia, entienden la música del mismo modo como proceden los analistas teóricos, pero en términos distintos. Para acercarse a la comprensión de esta forma distinta de analizar la interpretación, Rink (2011) plantea cinco principios:

1. La temporalidad es inherente a la interpretación y por lo tanto es fundamental en el análisis del intérprete. Es decir que, el pulso sugerido en la obra no siempre se debe marcar con total disciplina.
2. El objetivo principal del análisis es describir la forma de la música, es decir que, el intérprete debe demostrar en su ejecución el redondo o la silueta imaginaria que trazan los sonidos de la obra.
3. La partitura no es la música. La música no está confinada a la partitura. Es decir que la partitura solo es una guía para plasmar en papel el sonido.
4. Las decisiones que resultan del análisis no se deben priorizar sistemáticamente. Es decir que no debemos quedarnos con una sola idea de interpretación. Debemos tener en cuenta los elementos históricos y fisiológicos. Por ejemplo, el estilo musical, el género, tradiciones de una obra y las capacidades creativas del intérprete, la técnica, el instrumento.
5. La intuición instruida, enfoque analítico más premeditado es útil para el proceso del análisis del intérprete. Es decir, el previo conocimiento y experiencia del intérprete es una guía y sirve como proceso para la elaboración de este análisis. (p. 60)

Cabe destacar que el análisis del intérprete se realiza primero, mientras se está practicando más que interpretando. De acuerdo con este principio, el proceso analítico tiene lugar durante la fase evolutiva del diseño y sus resultados son asimilados por la experiencia, es decir, los músicos descomponen y evalúan sus interpretaciones con posterioridad al encuentro de diferentes o de mejores maneras de comprender la música para futuras ejecuciones. Además, esto se vuelve un proceso analítico en constante evolución para el intérprete y cuyos resultados surgen en el acto creativo del estudio y en la interpretación misma.

Adicionalmente, en la *Serenata Op. 3* de Johann Hasler, el violoncello y el piano hacen una combinación ideal para la música. El piano con cada una de sus notas tocadas en bloque, forma un sendero armónico que ayuda al violoncello a hallar su camino hacia el clímax. Teniéndolo en cuenta, es muy importante para esta corriente estilística, tener presente tres cosas básicas para el violoncello: el contacto del arco con la cuerda para la calidad del sonido, el juego de colores con el vibrato de la mano izquierda y el movimiento corporal para una mayor expresividad. En este sentido, según el violonchelista Lluís Claret:

Es muy importante que la colocación de la mano izquierda se vaya aprendiendo con la mano lo más libre y relajada posible, ya que de ello depende en gran parte la calidad del sonido. Tenemos que saber que el contacto de la yema de los dedos con la cuerda y el diapasón del instrumento condicionan en un porcentaje muy alto el sonido y su proyección. La presión de los dedos debe efectuarse tirando con el brazo hacia atrás y solamente sobre el dedo que corresponda en cada momento. Si en vez de ello presionamos sólo con los dedos, forzamos la mano y nunca obtendremos ni un bonito vibrato ni la posibilidad de enriquecer nuestra «paleta sonora» con vibratos tan diversos como los muchos colores que pueda necesitar una frase musical. (2012, párr, 9)

Por otro lado, también fue necesaria la implementación de recursos técnicos de tipo pedagógico, los cuales ayudan a concientizar y establecer respuestas para el control mecánico en las arcadas y digitaciones posibles para la interpretación. Así por ejemplo, grabarse en video es una herramienta eficaz para efectuar observaciones como intérprete desde el punto de vista externo. De igual manera, permite solidificar las arcadas y las digitaciones para la versión final.

3. Edición como sugerencia interpretativa

La edición musical requiere de conocimientos profundos sobre estilo, interpretación, notación, procedimientos compositivos, entre otros, en otras palabras, exige al editor los más elevados conocimientos teóricos musicales posibles. Según Marta Vela:

El estudio intelectual de la obra se vuelve imprescindible para captar todos aquellos elementos que influyen en el proceso de construcción de la interpretación, pero ya no solo desde la mera lectura de la partitura, sino, también, desde un contexto artístico general, marcado por las pertinentes directrices estilísticas de cada período. (2017, p. 97)

Es preciso aclarar que el trabajo que se llevó a cabo y se muestra en este artículo, trata de la edición de una partitura, una edición no solo desde el texto original, sino también interpretativa. En palabras de Gerald Klickstein: “Un editor graba una fuente primaria de la música, como un facsímil, en notación moderna. No se realizan alteraciones en la música, pero una composición se vuelve mucho más fácil de leer y aprender para los intérpretes” (2009, párr. 5 y 6). De igual manera, la edición interpretativa se relaciona directamente con las indicaciones propuestas en la misma partitura, como comenta nuevamente Klickstein:

Una edición de interpretación presenta una composición de una manera que el editor facilitará el proceso de aprendizaje del intérprete, agregando características expresivas a una pieza, simplificando la notación y los cambios de páginas, aclarando la ejecución técnica o haciendo que la música esté disponible a un costo menor. (2009, párr. 8)

Dicho esto, este tipo de edición debe aportar acceso, facilidad y claridad al intérprete, al sugerirle indicaciones reveladoras que le aporten como ejecutante. Por ejemplo, una de estas facilidades que se tuvo en cuenta para la edición fue el cambio de página. Según James Grier:

La mayor parte de los músicos deben pasar sus propias páginas y, por tanto, la música debe estar dispuesta en la página de modo tal que se dé la oportunidad de pasar de página. Si el editor no puede hacer coincidir el final de la página impar con el final de un movimiento o

número, la mejor solución será terminar con un silencio de compás o uno de mayor duración, o comenzar la página par con un silencio. No es adecuado ocultar una página poco cuidada con *V.S. (Volti súbito, <pasar rápidamente>)* y dejar que los intérpretes se las arreglen solos. (2008, p. 152)

En la *Serenata Op. 3* en la parte del violoncello, no existe ningún silencio que pueda ayudar al intérprete a tomarse un momento para cambiar la página y seguir tocando. Debido a esto y gracias a que solo la parte del violoncello tiene cuatro páginas, se pudo modificar y reducir de manera tal que, las páginas se acomodaron fácilmente, sin que el intérprete tuviera que cambiar de página.

La edición siempre será una tarea compleja, tanto para el intérprete como para el mismo compositor, ya que este último crea su obra para sí mismo y está completa tal cual como la concibe para el público. Sin embargo, en muchas ocasiones el compositor no se da cuenta de que hay pequeñas técnicas, específicas para un instrumento, en este caso para el violoncello. En la *Serenata Op. 3* de Hasler, el mismo compositor pasa por alto el balance en las dinámicas entre el violoncello y el piano, al que se suma que las arcadas no son muy apropiadas, porque no le permiten la mejor proporción para el sonido, ni tampoco una claridad en el lenguaje lírico acorde con el piano, ni mayor expresividad para destacar el estilo neo-romántico que representa una ligera finura de elegancia.

La edición con sugerencias interpretativas de la *Serenata Op. 3*, del compositor colombiano Johann Hasler, se realizó a partir del contexto histórico, de la observación de su lenguaje y estilo, se destacaron sus motivos, se le proporcionó mejor visibilidad al diálogo melódico y armónico entre el piano y el violoncello. De igual manera, se contribuyó al contraste de las dinámicas con el uso adecuado de las arcadas para un mayor control del arco que permitiera generar un sonido limpio y amplio.

4. Sobre el compositor: Johann Hasler

El maestro nació en Medellín en 1972, pero vivió entre Popayán (1976) y Cali (1992). Inició su educación en la Universidad del Valle en el año 1977 hasta 1990, comenzó a los 5

años en esta institución que contaba con programas de extensión cultural desde prebásicos hasta el nivel universitario.

El maestro Hasler viene de una familia sin ninguna tradición, interés o formación en las artes y la música, sin embargo, sus padres tenían una concepción humanista de la educación y lo inscribieron en diferentes actividades para que en el futuro escogiera por cual camino irse. En la música, su primer acercamiento fue aproximadamente a los 4 años en una guardería donde hacían ejercicios de ritmo con instrumentación Orff, después pasó al violín y gracias a esta experiencia empezó a descubrir y a empaparse de la escritura musical y la partitura.

Empezó a componer en 1985 y ha continuado en esa labor desde entonces. En 1993 ingresó al Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, terminó en 2004 y obtuvo el título de músico con énfasis en composición. Entre sus maestros se destacan Luis Carlos Figueroa, Mario Gómez Vignes, Gustavo Yepes, Ellie Anne Duque, entre otros.

En el año 2007 terminó sus estudios doctorales en composición en la Universidad de Newcastle, al norte de Inglaterra. Su música se ha presentado en varias ciudades de Suramérica, Norteamérica y Europa. Ha obtenido dos veces el Premio Nacional de Composición del Ministerio de Cultura de Colombia (en 1993 y 1995) y sus obras han sido grabadas y publicadas en forma de partitura por editoriales y sellos discográficos en Colombia, México, Holanda y Bélgica. Además de especializarse en música escrita en los formatos tradicionales, ha incursionado también en el campo audiovisual tanto como en la música incidental y escénica, el performance y en la electrónica. Su actual catálogo supera las 200 obras.

El estilo de sus composiciones es variado, sus obras pueden a veces definirse como historicistas (neo-medievales, neo-renacentistas, neoclásicas, neo-románticas) y a veces como simplemente neotonales; también cuenta con otras obras experimentales o de clara filiación vanguardista. Actualmente, ha continuado su trabajo como docente y enseña en la Universidad de Antioquia, dicta conferencias y charlas en diversos escenarios académicos de Colombia, Bélgica, Italia, Turquía e Inglaterra. (Repositorio Eafit. 2010. Patrimonio Musical)

5. Observaciones sobre la obra: *Serenata Op. 3 en do menor*

El maestro Hasler compuso esta pieza en el año 1989, sin contar aún con profesor de composición y sin haber recibido clases de armonía y contrapunto. De manera autodidacta y con la ambición de convertirse en un pianista virtuoso logró reflejar y destacar este aspecto en la parte del piano. Las siguientes eran sus ideas al momento de componer la pieza:

Obra de gran envergadura y de alto vuelo técnico para ese entonces (“Quasi un concerto, senza orchestra” dice en el original). Empezada el 4 de marzo de 1989, inspirada por el gran amor de ese entonces, Julia Adriana Arcila, pensada para ser regalada e interpretada como regalo de cumpleaños, ese 10 de agosto.

Consta de varias variaciones tímbricas, rítmicas y de textura sobre un tema que después comprobaría que era tremendamente cercano al de la sonata para violoncello y piano No. 1 en mi menor, de Johannes Brahms. (Por este motivo, en la “edición casera” de esta obra, primera “edición casera”, preparada, se indica: << In memoriam Johannes Brahms. Magnus compositor musicæ camaræ >>). Terminada el 15 de diciembre de 1989 tras nueve arduos meses de constante y dedicadísimo trabajo, (se empezó el 4 de marzo de ese mismo año) así como de varias reelaboraciones, cambios y reestructuraciones, tras de las cuales quedaron más páginas descartadas que las que en realidad conforman la obra. Son en total 412 compases, -aproximadamente diez minutos de música-. Entre algunas variaciones hay ciertos pasajes a manera de cadencias (más libres y dificultosos) tanto para el piano como para el violoncello.

Obra muy apreciada por ese entonces, y aún hoy, no por su estructura y variedad rítmica sino por su altísima dosis de expresividad y apasionamiento. Dedicada finalmente a Gaia de Dominicis. (La pasión por Julia Adriana no duró lo mismo que tarde terminando la obra).

_ Edición casera de 1990, circuló a Matislav Rostropovich, Gaia de Dominicis y algunos amigos.

Número de Registro 5 – 9 – 199 del 6 – XI – 1991 Duración aproximada: Siete minutos y cuatro segundos. J. Hasler – 1991... (2019, comunicación personal con el autor).

Por otro lado, en comunicación personal con Diego García, reconocido chelista bogotano del cuarteto Q-Arte y profesor de violoncello de la Universidad Nacional de Colombia, afirma bajo su pleno conocimiento sobre la *Serenata Op. 3* de Johann Hasler:

Me parece una obra bonita, un poco ingenua respecto a un lenguaje más propio: en contexto con lo que entendí en su composición, él quiso hacer una obra en honor a su "instinto" musical del momento, música "neorromántica" que nace de una audición casera. Esta escritura difiere significativamente de muchas obras posteriores. (Tengo el gusto de haber trabajado otras obras de Hasler, y su lenguaje es cambiante según la época de composición y el formato a quién va dirigido). Recuerdo la influencia tan clara de la sonata No. 1 para violoncello de Brahms con un acompañamiento pianístico muy denso. Esto dificulta mucho la proyección de la melodía en el violoncello. Para ejecutar con éxito esta obra, el pianista debe ser muy cuidadoso con el volumen para proteger la sonoridad del chelista. (19 de octubre de 2019)

De este mismo modo, en comunicación personal con la chelista bogotana Luisa Díaz, quien estrenó la *Serenata Op. 3* en el año 1994, hace su aporte sobre su recuerdo de la experiencia interpretativa con la obra:

La ví y recordé el momento en que la toqué. Puedo decir que por supuesto es una experiencia diferente al momento en que la toqué antes. Se siente distinta. No es una pieza difícil y sí recuerdo que la primera vez que la toqué, pensaba todo el tiempo en el inicio de la sonata de Brahms, como motor de inspiración. En ese momento la pensé así y jugaba con todo lo que conectaba para llegar siempre al tema. Era como, ver todo lo que podía pasar alrededor de una idea que ya existía y siempre mantenía como una curiosidad al respecto mientras la interpretaba. Es una pieza linda, cómoda de tocar a nivel técnico y la sentí como un homenaje a la sonata de Brahms. Siento que lo marcó la sonata de Brahms y decide hacerle un homenaje... La veo y la ví en ese entonces como alguien al que la sonata lo marcó y quiso opinar desde la música sobre otras posibilidades que le encontró... Siento que lo marcó la sonata y decide hacerle un homenaje. (24 de febrero de 2021)

De esta forma, y desde la perspectiva teórica, como aclaró el violonchelista Diego García, la definición del estilo que caracteriza esta pieza es el Neo-romanticismo. El compositor *Johannes Brahms* (1833-1897) pertenece al período Romántico-tardío que deja un legado importante para la música hasta nuestros días. En 1865 compone la *Sonata No. 1 en mi menor*, con la cual, expande las técnicas expresivas y sonoras del violoncello. Esto es

lo mismo que hace Hasler desde su instintiva y prematura invención de la *Serenata Op. 3 para violoncello y piano forte* compuesta en el año de 1989.

6. Resultados

Antes de comenzar a enunciar los resultados sobre la serie de hallazgos técnicos y musicales que facilitaron la interpretación de este trabajo, cabe introducir, de manera metodológica, algunas observaciones sobre la investigación y ciertos aspectos que motivaron la construcción de esta edición con sugerencias interpretativas.

El enfoque de esta investigación es cualitativo, con énfasis en el estudio y en el análisis musical. En palabras de Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo:

El método cualitativo... pone su énfasis en no descubrir grandes normas sociales ni tendencias cuantificables, sino en indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas. (2014, p. 108)

Se propuso en principio la tarea de efectuar un montaje previo de la obra, para conocer cada parte de la ejecución misma. Se realiza igualmente un proceso con la ayuda de una guía teórica de análisis interpretativo que contiene ciertos pasos para conseguir una interpretación adecuada, guía sugerida por el teórico John Rink (2011). En este sentido, ya que la obra está manuscrita, damos cuenta de una propuesta de edición de la partitura con dinámicas, arcadas, digitaciones de dobles y triples cuerdas, apropiadas para la comodidad del chelista bajo las definiciones que contiene la edición escrita de la partitura, también se advierte que la finalidad es agregar también sugerencias de interpretación.

La recopilación de información en torno a la obra se dio a través de entrevistas personales, vía correo electrónico, con el compositor Johann Hasler y con profesores de violoncello y música. Con la finalidad de desentrañar sus experiencias con la obra *Serenata Op. 3* y analizar y clasificar sus respuestas para contribuir con la construcción de la interpretación.

Además, se utilizó la versión del software FINALE 2014 para editar el manuscrito de la obra en una versión más actualizada con arcadas, digitaciones, dobles y triples cuerdas posibles para la comodidad del violonchelista.

6.1. Observaciones que motivaron la edición de la *Serenata Op. 3* de Johann Hasler

- Si bien, es conocido por todos, que en general los manuscritos tienden a desaparecer y en su lugar cada vez se popularizan más los ya digitalizados o escaneados, hay que reconocer que no contribuyen mucho a la comprensión lectora del intérprete. Por eso se justifica el trabajo de edición acompañado de sugerencias interpretativas.

- En general, las dinámicas en relación con el contraste entre el piano y el violoncello siempre aparecen desbalanceadas. Para esto se implementa un trabajo con las arcadas, específicamente para que ayuden a generar un sonido limpio y amplio, además con la intención que el piano no sobrepase el volumen del violoncello.

- En ocasiones, para la parte del violoncello, las indicaciones de dinámica se perciben en un nivel más bajo que lo escrito originalmente, pues la *Serenata Op. 3* fue concebida para violoncello y piano forte, es decir que las posibilidades sonoras del violoncello son menores en contraste con las del piano.

- Se buscó una sonoridad resonante, apoyada y articulada para generar un sonido limpio y grande, que se relaciona con los fundamentos técnicos de la ejecución interpretativa, respetando así las características estilísticas del periodo neorromántico.

- El *legato* es la mayor articulación aplicada en la obra con respeto a las arcadas, que le proporciona una mayor expresividad. La mayoría de las ligaduras originales se escribieron con la intención de mostrar la frase melódica completa, no obstante, las arcadas no fueron pensadas individualmente, por ejemplo, al construir la frase melódica con una serie de arcadas y combinaciones que favorecieran su dirección en cualquier dinámica sobre el punto de contacto del arco.

- Además de las ligaduras originales, hay algunas arcadas escritas que pueden modificarse para favorecer la conexión entre los motivos que componen las frases, y se añaden el control que debe tener el brazo con respecto al peso y al balance, desde cualquier punto de contacto, ya sea en el talón o en la punta del arco.
- Muy poca funcionalidad se le da a la clave de do en la cuarta línea. En cuanto a su uso, se considera que puede ser estética en la lectura para los saltos de intervalos y la facilidad para la disposición de las notas medianamente agudas, sin abusar de las líneas adicionales en el pentagrama.
- Hay algunas funcionalidades armónicas establecidas de antemano, sin embargo, en la parte del violoncello algunas notas, dentro de los acordes originales, no se acomodan para una digitación estándar de dobles y triples cuerdas en la interpretación. Bajo la supervisión del mismo compositor, se tomaron y aprovecharon recursos para utilizar los acordes con cuatro cuerdas, que se llevaron a la versión editada.
- Se incorporan algunas digitaciones en la parte del violoncello, porque tienen como objetivo favorecer la coloratura del sonido, sin embargo, también dependen de la posición en que se esté tocando y garantizan la calidad del sonido y los matices tímbricos con *vibrato*. Este objetivo de las digitaciones se logra naturalmente si entre cada una de ellas se aplica un sistema estándar, dependiendo de la escala tonal en la que se esté manejando la frase melódica.
- El *vibrato*, que se sugiere aplicar constantemente en toda la obra, cuenta con una exigencia de carácter expresivo que sirve para enriquecer la oscilación sonora de sus timbres y además, permite una mayor dirección hacia el sonido grande y limpio. No obstante, se deben encontrar diferentes tipos de *vibrato* para enriquecer la amplitud dinámica y embellecer cada mensaje que comunica la obra con todo el sentido de su carácter.

6.2. Serenata Op. 3 en do menor: edición con sugerencias interpretativas

Teniendo en cuenta las observaciones anteriores y todo el trabajo práctico del proyecto, que se hizo siguiendo la guía propuesta por Rink (2011) con el análisis estructural, armónico, melódico, dinámico, rítmico, arcadas, notas originales y digitaciones, es posible

enunciar los resultados finales sobre la edición con las respectivas sugerencias interpretativas, aplicadas solo para la parte del violoncello. Valiéndonos de la propia experiencia y con la supervisión del compositor; como chelista dispongo de las herramientas necesarias para hacer la mencionada intervención, con base en algunos hallazgos técnicos y musicales que facilitará a otros intérpretes la ejecución de la *Serenata Op. 3 en do menor* de Johann Hasler.

6.2.1. Sugerencias en la edición: parte del violoncello, notación

De acuerdo con el estudio del análisis armónico, en la parte del violoncello, sugiero cambiar la nota fa del tercer pulso por la nota sol en el compás 45, debido al choque armónico y a la fluidez de la frase melódica. En palabras de Nikolaus Harnoncourt:

Cuando se observa a personas que escuchan música se las ve en movimiento; permanecer inmóvil sentado requiere un esfuerzo de concentración resistente. Ese movimiento puede elevarse hasta el éxtasis. Pero incluso en un sencillo tránsito de disonancia y resolución se producen tensión y distensión. También en lo melódico ocurre algo semejante: toda secuencia melódica obedece a ciertas leyes, y cuando la melodía corresponde a esas leyes, se sabe después de cuatro o cinco sonidos cuáles tendrían que ser el sexto y el séptimo y esa sucesión, esa preescucha, causa una relajación corporal. (2006, p. 21)

En este sentido, se logra identificar que es un pequeño error en la parte original ya que, en los próximos compases donde aparece de nuevo esta frase, el compositor escribe la nota sol. Además, dicho cambio fortalece la digitación al permitir tocar toda la frase en una sola posición, con la mano fija para favorecer la afinación (ver figura 1).

The image shows two staves of musical notation for cello, measures 40 to 46. The top staff is the original score, and the bottom staff is the edited version. A blue horizontal line separates the two. In both staves, a red box highlights the note in measure 45. In the original, it is an F (Fa), while in the edited version, it is a G (Sol). The notation includes fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (p, n, v). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Figura 1, compases 40 a 46; parte original x parte editada (Fuente: elaboración propia)

En los compases 86 al 101, para toda la frase con los dos motivos, sugiero no introducir tantas *acciacaturas* debido a la conducción de las voces. Desde mi punto de vista, como son demasiadas, se pierde la articulación del *legato* y la conexión interválica entre cada nota para la elaboración de la frase (ver figura 2).



Figura 2, compases 86 a 104. (Fuente: elaboración propia)

De igual manera, en los compases 300 al 315, no deben introducirse tantas *acciacaturas*. Recomiendo, en su lugar, dejar estas ornamentaciones para que el intérprete de manera libre las introduzca y embellezca y provea de mayor expresión a la línea melódica, con el objetivo de crear la diferencia a medida que se va presentando el tema inicial (ver anexo 1).

En los compases 336 con anacrusa hasta el 342, sugiero poner la clave de do en cuarta línea para favorecer la conducción de las voces dentro del pentagrama, ya que la frase melódica va en descenso hasta llegar a la primera posición, además facilita la lectura sin introducir demasiadas líneas adicionales en el pentagrama (ver figura 3).

Figura 3, compases 325 a 344. (Fuente: elaboración propia)

Igualmente, en el compás 399 sugiero poner la clave de do en la cuarta línea para que el primer acorde quede completo en el pentagrama con la soprano en do agudo y cumpla con su función armónica, como sugiere el mismo compositor (ver figura 4).

Para el final entre los compases 399 y 400, el maestro Hasler sugiere que la voz superior debe decir [do-do-do] do sol do (por el ciclo tonal dominante/tónica): seguido aconsejo escribir la nota do (Fundamental) en el bajo de la voz del violoncello como apoyo para formar un intervalo de quinta; luego, en el compás 401 se responde a esa resolución tonal con una nota do en la octava superior (ver figura 4).

Así mismo, recomiendo poner silencio de corchea en el segundo pulso del compás 401 para darle un respiro cadencial a la frase anterior y, en la última corchea del mismo compás, sugiero poner un acorde de do menor anacrúsico orientado hacia el compás 402, es un acorde construido con los mismos intervalos del compás 399, pero una octava abajo para generar un efecto más pesante. Esto brindará mayor fuerza sin perder el ímpetu y la intensidad se mantendrá constante al estar tocando el compás 403. En este mismo sentido, propongo eliminar la *acciaccatura* debido a la velocidad y al carácter de la obra y ejecutar directamente con el peso para lograr el gran final en el compás 405 con un acorde completo de do menor en primera posición. De igual manera, el cambio de clave está destinada a generar la resonancia y el sonido amplio que producen las cuerdas al aire (ver figura 4).

The image shows a musical score for cello, measures 394 to 405. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It features a double bar line at measure 400. Dynamics include *ff brillante*, *ff quasi disperato*, *ff col brio*, *a tempo*, *Risoluto*, and *fff con brio*. Performance markings include accents, slurs, and *crescendo molto*.

Figura 4, compases 394 a 405. (Fuente: elaboración propia)

6.2.2. Sugerencias en la edición: parte del violoncello, arcadas y dinámicas

El *legato* es la articulación más relevante en la obra con respecto a las arcadas, por eso sugiero soltar algunas de las originales para balancear el contraste dinámico entre el violoncello y el piano, favorecer la línea melódica de la frase musical y también para mantener este efecto sonoro. Es necesario ejecutar de manera limpia, precisa y amplia cada cambio de arco otorgándole así a cada nota una mayor sonoridad.

En el compás 19, sugiero que los arcos para todo el primer motivo sean por compás, además, en los compases 21 y 25 se requiere la ayuda con el arco hacia abajo en las notas destacadas del mismo motivo. Para respetar la dinámica inicial *mezzoforte*, recomiendo que el peso del brazo derecho esté totalmente apoyado en el peso correspondiente del arco del intérprete, lo que ayuda al balance en la ejecución de la frase y en el regreso al mismo punto de contacto inicial (ver figura 5).

I. Allegro Moderato (♩ ca. 120)

Violoncello. *mf espressivo.* *sfz*

mf espress. *sfz*

Figura 5, compases 19 a 26. (Fuente: elaboración propia)

Se identificaron e hicieron algunos ajustes con respecto a la dinámica general para lograr un contraste de volumen entre las voces del violoncello y el piano. En este sentido, recomiendo cambiar la dinámica (aumentando o disminuyendo su intensidad, en el caso de que se requiera) para evitar desbordar el sonido entre los instrumentos y permitir la máxima capacidad sonora que estos naturalmente producen.

En el compás 35, propongo cambiar la dinámica *piú piano* por *forte*, debido a que el piano tiene *forte*, lo que se sugiere para igualar la dinámica y la sensación del crecimiento sonoro (ver anexo 2). En este mismo sentido en el compás 82, sugiero poner el *mezzopiano* en la nota re anacrúsico al compás 83 para conducir a una reacción rápida al cambio de arco hacia arriba y no generar *acento* en el sonido (ver figura 6).

En el compás 83, el piano tiene *forte*, sugiero que debe bajarse la dinámica o cambiarla para no ahogar la sonoridad del violoncello. Además, agregar dos reguladores (*decrescendo* y *crescendo*) para la parte del violoncello en los compases 84 y 85, con el fin de establecer una relación con la dinámica del piano (en caso de que el pianista siga tocando en *forte* debe controlar la dinámica para que no sobrepase la sonoridad del violoncello) (ver figura 6).

Figura 6, compases 82 a 85. (Fuente: elaboración propia)

En contraste, los reguladores son en esencia, símbolos para la indicación visual de la dinámica. En el compás 103, sugiero reemplazar el *diminuendo* por dos reguladores para visibilizar la intención dinámica (ver figura 7).

El arco generalmente debe articular el *legato* y al añadir las arcadas por compás, permite controlar el punto de contacto más cercano al talón y así proyectar el sonido con peso para lograr escalar más fácil hacia las dinámicas fuertes. En este sentido, recomiendo cambiar el *mezzopiano* por *mezzoforte* en el compás 104 para contrastar con la dinámica del piano ya que éste tiene *fortísimo*. Sin embargo, este debe bajar o controlar la dinámica de *ff* para no ocultar la sonoridad y el clímax del violoncello (ver figura 7).

Figura 7, compases 97 a 104. (Fuente: elaboración propia)

Adicional a lo anterior, para percibir una adecuada imagen sonora, tanto de la armonía como de la melodía, es importante que entre los dos instrumentos se perciba comunicación. Con dicha observación, propongo poner *forte* en el compás 121, colocando el arco plano y usando mucho arco sin perder el punto de contacto para contrastar con la dinámica del piano. El violoncello debe sobresalir y mostrar nuevamente el motivo melódico. Con respecto a las arcadas, sugiero el mismo patrón inicial del motivo y en el compás 132, desde el *crescendo*, propongo combinar las arcadas por compás y partir arcos, lo que permite mantener el punto de contacto hacia el talón del arco. Adicional, en los compases 136 y 137, añado un regulador de *crescendo* para reafirmar la llegada a *forte* (ver figura 8).

Figura 8, compases 120 a 144. (Fuente: elaboración propia)

En el compás 188 propongo cambiar, tal como sucede en el compás 34 y luego en el 205, la indicación *poco rit* por *Rubato*, ya que es una manera de mantener el control en la estabilidad del pulso y también permite posicionarlo desde un compás anterior; debido al poco espacio para ejecutar con claridad un *ritardando* muy seguido al *a tempo* (ver anexo 1).

De esta manera, sugiero ligar las blancas cada dos compases y tocar con poco arco para lograr alivianar su peso y mantener la dinámica *mezzopiano*. Tal como sucede en el compás 133 (ver figura 8), en la segunda mitad del motivo inicial que representa la *Serenata Op. 3*, exactamente en el compás 214 cuando la frase asciende hacia un nuevo clímax, sugiero

trasladar la indicación *crescendo* hacia el compás 216, para permitir una mayor visibilidad al *crescendo* natural que forma la construcción melódica de la frase (ver anexo 1).

Por otro lado, en el compás 236, la negra con puntillo tiene indicado un acento desde el arco. Para evitar jalones, ya que está dentro de la dinámica *forte appassionato*, recomiendo ejecutar el acento con *vibrato* rápido y cerrado. Por otra parte, propongo seguir con la línea de la frase en clave de sol hasta llegar al compás 239, para visualizar la sucesión de la misma escala diatónica (ver figura 9).

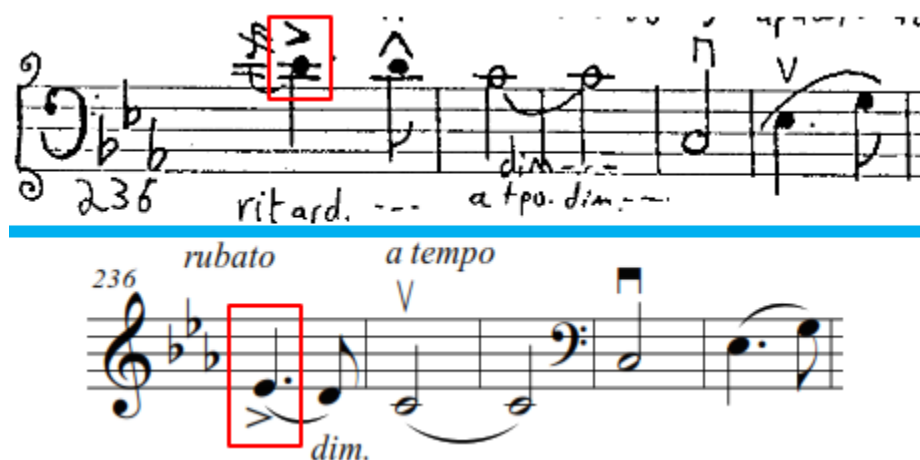


Figura 9, compases 236 a 240. (Fuente: elaboración propia)

En el compás 284, cuando el tema se expone nuevamente en su registro y dinámica inicial, exceptuando la parte del piano que transforma su figuración y carácter más virtuoso, si se reemplaza la dinámica de *fortísimo* por *mezzoforte* entonces se logra dar forma adecuada al *decrescendo* anterior y más adelante, a la llegada del *mezzopiano* en el compás 300, tocar con poco arco y poco peso cerca al puente para lograr el efecto *Celeste* indicado en la partitura (ver anexo 1).

En efecto, cuando la frase pasa por un pequeño interludio armónico del piano en los compases 315 y 319, se resuelve nuevamente en *fortísimo* y con un pulso más acelerado; de ahí que se propone en los compases 331 y 332, tocar arco arriba y agregar un poco de *crescendo* en la nota ligada, seguido por una pequeña cesura o coma para el cambio de posición de la mano izquierda y como respiro para repetir el mismo motivo en los compases 334 y 335. De esta manera, se mantiene el *fortísimo* indicado hasta el compás 336, y

recomiendo en las arcadas por compás mucha intensidad en el brazo derecho para controlar el *diminuendo* y llevar el punto de contacto hasta el talón que concluye en *mezzoforte* en el compás 348 (ver figura 10).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, starting at measure 325. It features a melodic line with several slurs and dynamic markings including *ff* and *molto appassionato ed espressivo, rubato a capriccio*. The bottom staff is also in treble clef, starting at measure 325. It contains a bass line with fingerings (1, 2, 3) and dynamic markings including *ff* and *molto appassionato ed espressivo, rubato a capriccio*. A red bracket is drawn under the bottom staff, spanning from approximately measure 330 to 335.

Figura 10, compases 325 a 335. (Fuente: elaboración propia)

Con el objetivo de articular y destacar estos pequeños motivos, que a nivel general marcan la diferencia entre las transformaciones de la frase principal, aconsejo presentar un *staccato con raya* en la última negra de los compases 351 y 355 para destacar la nota sol con una pequeña interrupción del sonido, ya que viene ligada a una nota igual y en la misma cuerda, así se facilita su articulación en comunicación con el bajo del piano (ver anexo 2). El intérprete tiene total libertad de cambiar los arcos, siempre y cuando tenga un sólido argumento técnico que le permita entender y llevar a cabo su ejecución. Sin embargo, para el inicio de la nota larga do agudo en el compás 377, que funciona como coda y nota pedal para el piano, sugiero comenzar arco abajo, con arcos largos y cambiando de dirección sin quebrar la frase ascendente y descendente que está realizando el piano. Es decir, hacer catorce cambios de arco cada cuatro pulsos para lograr llegar arco abajo en el *fortísimo*. En este pasaje se sugiere apoyar todo el peso con velocidad del brazo y mantener la elasticidad en la mano teniendo en cuenta el vibrato amplio (ver anexo 1).

Para los acordes finales, entre los compases 399 y 405, propongo que se ejecuten arco abajo, retomándolo en el último momento para hacer más *sostenuto* y que no se pierda la intensidad sonora. Para ello sugiero mantener el *fortísimo* hasta el final; sin embargo, por el *crescendo* en el compás 403 hay que tener en cuenta que, sin importar la dinámica establecida, cuando hay una indicación de *crescendo* o viceversa, se debe tocar desde menos (o más) para lograr la percepción del efecto sonoro (ver figura 11).

The image displays a musical score for measures 394 to 405. It consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff (measures 394-405) and a bass clef staff (measures 400-405). The second system includes a treble clef staff (measures 394-405) and a bass clef staff (measures 400-405). The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. Performance instructions include *ff brillante*, *ff quasi disperato.*, *crescendo molto - -*, *ff col brio.*, *a tempo*, *Risoluto*, *loco*, *cresc.*, and *fff con brio*. The score also features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 11, compases 394 a 405. (Fuente: elaboración propia)

7. Discusión y conclusiones

Al abordar esta obra y al hacer su edición, fue necesario implementar un trabajo reflexivo con preguntas que ayudaron a encasillar y entender el proceso de cómo lograr abarcar una obra completa en manuscrito y cómo aportar a su edición desde la interpretación musical. Esta visión, que se puede aplicar tanto a una obra grande como a una pequeña, permite además la comprensión de los objetivos y llegar a los resultados obtenidos en este artículo. Cabe recordar que este proceso está dirigido a estudiantes que empiezan a incursionar en el campo de la creación interpretativa y a resolver problemas técnicos desde el estudio o el montaje de la obra, es decir, desde la misma partitura.

Como primera reflexión para aquellos estudiantes que posiblemente inician sus interpretaciones musicales a través de las indicaciones que ofrece la partitura y que a primera vista parecieran ser únicas, queda claro que para conseguir una propuesta interpretativa, deberán tener en cuenta diferentes aspectos analíticos, es decir, ir más allá y al igual que es importante comenzar por el montaje, también lo es el estudio técnico para descifrar pasajes.

Sin embargo, no sólo es importante este análisis de la partitura para lograr extraer la música, sino que también existen otros aspectos relevantes que facilitan y/o complementan la comprensión para la interpretación musical en general. Entre alguno de estos aspectos, cabe mencionar el análisis armónico-funcional que ayuda a entender estructuralmente la partitura y, a su vez, a analizar las líneas melódicas, los motivos que la componen e identificar sus dinámicas y el *tempo*, tal como lo propone Rink (2011). Por su parte, Jan LaRue (1989) propone algunos aspectos analíticos como las consideraciones históricas o el contexto sociocultural, tanto de la obra como del compositor, los cuales facilitan también la comprensión de los elementos que se plasman en la partitura y constituyen un estilo musical en la interpretación.

Estos resultados se ubican en línea directa con la interpretación musical y al mismo tiempo con la edición de la partitura. Sin embargo, este trabajo se enfocó en gran parte en la edición de la partitura y en sugerencias interpretativas, configurando una propuesta desde las guías metodológicas de Rink (2011), Jan LaRue (1989) y James Grier (2008). No obstante, se intentó abarcar aspectos estéticos y de edición porque un intérprete debe encontrar en la partitura una forma más cómoda de lectura y, a su vez, sentirse atraído en primer plano por estas consideraciones. Para la edición se tuvieron en cuenta dos de los considerados grandes exponentes de la edición musical: Gerald Klickstein con su blog *Musician's Way* y James Grier con su trabajo *Edición Crítica de la Música*, además algunas observaciones del propio compositor y el seguimiento interpretativo del profesor Javier Arias.

La motivación para este análisis permitió identificar y rescatar el aporte teórico suministrado por el contexto sociocultural que enriqueció con variedad de sentimientos y emociones el sello estilístico de la *Serenata Op. 3*. A este respecto, cabe agregar que a pesar de ser una obra situada históricamente en los inicios del compositor, marcó desde el comienzo la excelencia y puede competir con otras de su categoría. A pesar de ser concebida por el compositor sin haber recibido clases de contrapunto o ninguna técnica y a pesar de haber carecido del respaldo de un asesor y contando a duras penas con una audición casera, desde el mero instinto musical, es capaz de superarse a sí misma, de demostrar las intenciones sinceras de este novel compositor que van desde lo simple hasta lo apasionado, especialmente por la motivación amorosa que permitió su construcción; logra una enorme fluidez lírica y

musical. Así mismo, se considera un ejemplo digno de pertenecer al repertorio chelístico de la historia musical de la región.

De otro lado, como objetivo práctico, fue posible proponer algunos elementos técnicos convencionales en arcos, dinámicas y digitaciones, teniendo en cuenta el contexto histórico y los aportes a la técnica desde la perspectiva expresiva y que se plasman en la edición final. Así por ejemplo, en la entrada del violoncello en el compás 19, se propone que los arcos sean por compás y comiencen hacia abajo para apoyar los pulsos fuertes de la frase. Es decir, implica que el intérprete utilice de forma consciente el uso del arco hacia el talón cada vez que se presenta un acento que impulsa desplazar el arco hacia la punta.

En conclusión, al llevar a cabo una propuesta de edición con sugerencias interpretativas, se destacan tres soluciones: es un trabajo en esencia denso, pero enriquecedor para explorar diferentes puntos de vista interpretativos y ampliar el arsenal de herramientas para el análisis de una obra; es también un aporte al compositor debido al déficit de casas editoriales dispuestas a facilitar la edición y la publicación de sugerencias interpretativas para la música y, por último, para el gremio chelístico y los estudiantes de nivel inicial aprovechar distintas herramientas para llevar a feliz término una propuesta de interpretación porque debido a las limitaciones antes mencionadas, suele aplicarse un solo método de análisis como guía. Valerse de uno solo es quedarse corto en el amplio espectro que cobija tanto los análisis más formales-estructurales, considerados objetivos, hasta los subjetivos. Como bien se anota es un proceso y como tal, requiere inversión de tiempo, energía, investigación, cuestionamiento, instrucción, propuestas, pruebas, hacer, deshacer, construcción y reconstrucción. Solo así es posible dominar diferentes técnicas y lograr la ejecución final.

Estos resultados ayudan al gremio chelístico, dado que en contadas ocasiones se ha habla de la *Serenata Op. 3* y se desconocen aportes para su construcción interpretativa. En este sentido, el presente trabajo resulta un apoyo para otros músicos chelistas que quieran aproximarse musicalmente a esta obra o quieran acceder a versiones editadas. De igual manera, sirve como documento para observar la experiencia interpretativa de otro ejecutante, aportando herramientas para nuevas interpretaciones y, finalmente confío, en que sea un aporte para valorar esta obra en el lugar que merece en la tradición musical colombiana y latinoamericana.

8. Referencias

- Claret, Luis. (2012). El violoncello. [en línea]. Recuperado de: <https://www.melomanodigital.com/el-violonvioloncello/>
- Díaz, L. Comunicación personal, entrevistada por Carlos Saldarriaga vía correo electrónico, 24 de febrero de 2021.
- Grier James. (2008). *La Edición Crítica de Música: Historia, método y práctica*. Madrid: Ediciones Akal.
- García, D. Comunicación personal, entrevistado por Carlos Saldarriaga vía correo electrónico, 19 de octubre de 2019.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Editorial Acanalado.
- Hasler, J. Comunicación personal, entrevistado por Carlos Saldarriaga vía correo electrónico, entre los años 2019 y 2021.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- López-Cano y San Cristóbal. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: CONACULTA y FONCA.
- Klickstein Gerald. (2009). Los cuatro tipos de ediciones musicales. *Musician's Way* [Blog]. Recuperado de: <https://www.musiciansway.com/blog/2009/11/the-4-types-of-music-editions/>
- Rink, J. (2011) *La Interpretación Musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- Universidad EAFIT. (2010). *Reseñas biográficas - Profiles: Hasler, Johann*. Línea de Investigación en Musicología Histórica. Medellín: Patrimonio Musical Universidad EAFIT.
- Vela González, M. (septiembre - diciembre 2017). Códigos simbólicos de la obra musical: Influencia sobre la construcción de la interpretación musical. *Revista Musical de Venezuela*, (55), 94-118. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/398432884/Co-digos-simbolicos-de-la-obra-musical>