



José Romero Ottonello (Montevideo, 1985)

Licenciado en Interpretación Musical especialidad Violoncello por la Universidad de la República – Udelar (2016) y magíster en Música, especialidad Cello-Performance, por la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas – UNICACH (México, 2019). Como instrumentista ha sido primer violonchelo de agrupaciones como Camerata Académica de Montevideo (Uruguay, 2015-2017), Orquesta del Ministerio de Educación y Cultura – MEC (2008-2010), Orquesta Sinfónica Nacional del SODRE (Uruguay, 2013-2017) y la Camerata Filarmónica Latinoamericana (Xalapa, México, 2019); Grado 1 de la UdelaR (Uruguay, 2011-2014); y solista en conciertos realizados en Uruguay, Chile, Brasil, Panamá, Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, México, Estados Unidos y Suecia. Ganó el concurso de Juventudes Musicales (Uruguay, 2012). Ha obtenido la Beca SUDEI para estudios de perfeccionamiento (Uruguay, 2012 y 2017) y la Beca de Excelencia del Gobierno de México para sus estudios de maestría. Fue productor del MVD Jazz Festival (Uruguay 2017-2018) y actualmente es candidato doctoral en violoncello performance por Louisiana State University (Estados Unidos).



Análisis interpretativo de la *Sonata para cello solo*, op. 8 de Zoltán Kodály. Una sistematización propioceptiva¹

*Interpretative Analysis of the Sonata for cello solo, op.8. by Zoltán Kodály.
A proprioceptive systematization*

José Romero Ottonello

Universidad de la República, Uruguay
Universidad de Chiapas, México
Josepro.otto@gmail.com

Resumen

El presente trabajo constituye un soporte para los problemas técnicos que conlleva el estudio de la *Sonata para cello solo*, op. 8 de Zoltán Kodály. Al ser parte de una investigación de mayor amplitud, en este se abordan puntos específicos del proceso. Se plantea el estudio en dos grandes secciones temáticas: la primera es la autoetnografía, donde se abordan diferentes problemáticas observadas en la experiencia personal como instrumentista, y la segunda es un planteamiento de soluciones prácticas técnico-interpretativas de la sonata, las cuales fueron detectadas tras una búsqueda introspectiva en el aprendizaje.

Palabras clave

Kodály; sonata; autoetnografía; violonchelo; interpretación musical

Abstract

The present research constitutes a foundation for technical problems involved in learning *Sonata for cello solo*, op. 8 by Zoltán Kodály. As part of a larger research project, this paper addresses specific points of the learning process. It proposes the study of two broad thematic sections.

1 El presente artículo está basado en las investigaciones realizadas para alcanzar el grado de magíster en Música por la Universidad de Chiapas a través de la tesis *El viaje artístico. Análisis interpretativo de la Sonata de Zoltán Kodály Op. 8 para violoncello solo*, la cual fue financiada por la Beca de Excelencia de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México. Agradezco el apoyo incondicional de mi maestro Vladan Kočí en esta travesía.



Recibido:

01/05/19

Aceptado:

13/05/19

The first is autoethnography, addressing different problems observed through personal experience as a musical performer, and the second is the presentation of practical solutions in order to technical-interpretative difficulties in the sonata performance, selected through the introspective search of the learning process.

Keywords

Kodály; Sonata; Autoethnography; Cello; Musical Interpretation

INTRODUCCIÓN

La *Sonata para cello solo*, op. 8 es una obra del repertorio para chelo solo que marca un rumbo vanguardista. No se había realizado ninguna composición para el instrumento solo luego de Bach —su herencia quedará grabada en el arte, así como pasó con todos los grandes de la historia de la música—. Fue este el motivo que impulsó la realización del presente repertorio. Al estudiar la sonata, surgieron determinadas preguntas, las cuales nos ayudaron a desarrollar nuestra concepción de la obra y del presente artículo: ¿cuáles son los problemas técnicos que conlleva el estudio de la sonata de Kodály?, ¿en qué aspectos podemos incrementar nuestro nivel técnico?, ¿dónde nos encontramos previamente en nuestra búsqueda artística y a qué apuntamos al estudiar este tipo de repertorio?, ¿cuáles son nuestros objetivos a mediano y largo plazo?

Se busca analizar la sonata técnicamente e interpretativamente: planteando digitaciones y aplicaciones fraseológicas para un estudio interpretativo; asimismo, se busca resolver interrogantes de articulación y frases para una correcta emisión sonora. La presente investigación pretende llenar un vacío académico en el repertorio del violonchelo, dado que no hay evidencia de material formal escrito en castellano. El tiempo dedicado al estudio de una nueva técnica en el instrumento, más avanzada y compleja, desde una perspectiva autoetnográfica ha hecho posible introducir los aprendizajes dentro de este trabajo, en el cual se usa como bases las estrategias metodológicas (López-Cano, 2014, p. 83) y los procesos de “bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión” (López-Cano, 2014, p. 168).

1. ASPECTOS HISTÓRICO-CONTEXTUALES DE LA OBRA

La sonata de Kodály fue compuesta en 1915. Pero, para poder contextualizarla, es necesario precisar sobre la vida del compositor. Nació en Kecskemét, Hungría, el 16 de diciembre de 1882. Durante su infancia vivió en Galánta, que está situada entre Budapest y Bratislava en Eslovaquia; este lugar fue conocido por sus problemas políticos y su vida cultural agitada; en 1920 fue dada a Checoslovaquia, y poco tiempo después fue regresada al imperio de Hungría cuando Hitler desmembró la República Checa (Young, 1964, p. 24). En Nagyszombat (ca. 1894) estudió violonchelo de forma autodidacta, y también violín y

piano en la escuela arzobispal. En 1900 se trasladó a Budapest, donde se matriculó en la Academia de Música Franz Liszt. Su primer instructor de composición fue Hans Koessler (1853-1926) (Ong, 2011, p. 5), quien tuvo como profesor a Robert Volkmann (1815-1883), alumno de Brahms. Cuatro años después Kodály continuó su educación en Eötvös College, donde estudió pedagogía y cursos de idiomas (inglés, francés y alemán).

Kodály comenzó en 1903 una ardua tarea grabando y transcribiendo la música folclórica húngara. En 1906 recibió una beca para viajar a Berlín; y, posteriormente, realizó un viaje a París en 1907, donde conoció la música de Claude Debussy (Kodály, 1964, pp. 67-68). Ambas situaciones fueron influencia fundamental en la *Sonata*. El uso de la música no occidental dentro de la composición y la forma innovadora del uso de los sonidos de Debussy impactaron en el estilo musical de Kodály, lo cual se ve reflejado en sus composiciones. Este es el motivo del aprecio de Kodály por la música francesa; fue correspondido, además, por los franceses y ganó prestigio dentro del círculo académico de Francia (Young, 1964, p. 68). En 1906, Kodály y Bartók tuvieron la labor de crear juntos una colección de veinte piezas folclóricas que fueron publicadas en un libro: las primeras diez piezas fueron armonizadas por Bartók y el resto, por Kodály.

Para 1912 su música comenzó a tomar relevancia internacionalmente: se interpretó en diferentes partes de Europa y Estados Unidos. Durante el periodo de la Primera Guerra Mundial, estallada en 1914, que hizo difícil la salida del país, Kodály compuso obras para chelo: *Dúo para violín y cello*, op. 7 (1914), *Capriccio para cello* (1915), *Sonata cello solo*, op. 8 (1915) y *Rondo húngaro* (1917). Es así que hacia 1915 el compositor ya poseía un amplio bagaje dentro del entorno musical internacional y nacional; además, tuvo un fuerte vínculo con la música nacionalista y folclórica de su país.

La sonata fue interpretada junto con el *Dúo para violín y cello* por los integrantes del cuarteto Waldbauer. Ambas piezas fueron ejecutadas junto con el *Cuarteto de cuerdas n° 2*, op.10 en un concierto organizado por Kodály, en 1918, para estrenar sus nuevas composiciones. El dúo y la sonata fueron interpretados por los integrantes del cuarteto, el violinista Imre Waldbauer y el chelista Jenő Kerpely, a quien fue dedicada la sonata. Según Breuer (1990) "the recollections of the rapidly dwindling number of eye and ear-witnesses, Kerpely, an extremely sensitive and refined musician, lacked the technique necessary for an accurate performance" (pp. 48-49). Claramente, la ejecución del estreno de la sonata no fue la esperada. En 1920, fue reinterpretada, con mejores críticas, por el violonchelista Paul Hermann de la academia Liszt en unos conciertos organizados por Arnold Schoenberg's Society.

A pesar de encontrarse en un momento muy duro respecto a su vida personal y entorno político, este fue el periodo más productivo de composición de Kodály, ya que realizó gran parte de sus trabajos compositivos más importantes. Algunas de las piezas que lo consagran



como un artista internacional son *Psalmus hungaricus* (1923), la ópera *Háry János* (1920-1925) y la correspondiente suite orquestal, y las *Danzas de Galánta* (1933). Fue merecedor del título doctor *honoris causa* en 1944 por la Universidad de Kolozsavár, en 1957 por la de Budapest, en 1960 por Oxford, en 1964 por Berlín del Este y en 1966 por Toronto. Desde 1961 y hasta su muerte, fue presidente de la Escuela de Altos Estudios Musicales Franz Liszt y del International Folk Music Council. Falleció el 6 de marzo de 1967 en Budapest.

Con respecto a la autoetnografía, la definición citada por López-Cano y San Cristóbal en su libro *Investigación artística en música* versa del siguiente modo: "estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa" (Ellis, Adams y Bochner, citados por López-Cano y San Cristóbal, 2014, p. 139). En este sentido, son usadas para "incorporar reflexividad sobre los aspectos en que las miradas ajenas al investigador no pueden hacer o están limitadas a hacerlo" (Scribano y De Sena, citados por López-Cano 2014, p. 139). Por su parte, López-Cano y San Cristóbal (2014, p. 139) señalan que "la autoetnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto". A través de estos conceptos se intenta amplificar el conocimiento sobre un aprendizaje determinado y en un campo en particular: el violonchelo y la sonata de Kodály.

Por otro lado, la autointrospección, también llamada propiocepción o percepción de uno mismo, es el método por el cual el artista (o la persona que haga la tarea) realiza el proceso de "descripción, reflexión y autoevaluación de una situación particular" (Rodríguez y Ryave, citados por López-Cano, 2014, 140). De este modo, determinados artistas tienen caminos diferentes para encontrar ese proceso; es así que algunos utilizan datos o textos autoetnográficos para desarrollar su pensamiento crítico; el análisis de estos documentos conduce a la mejoría de nuestros procesos, ya que disminuye el tiempo de adaptación a la obra, genera sistematización y produce una autocrítica más profunda, la cual, a su vez, deviene en una mejora de nuestra interpretación.

También es fundamental entender que la autoetnografía nos ayuda a analizar nuestras *epifanías* (Ellis, Adams y Bochner, citados por López-Cano y San Cristóbal, 2014, p. 141). Según los investigadores, este momento es el de conexión con una verdad abrumadora, como una especie de verdad áurea: lo que antes parecía no tener sentido se convierte en verdad tautológica, iluminándonos y esclareciendo los intrínsecos caminos; y por ende debemos incorporarla a nosotros, debido a que nos abre a un espacio de comprensión total.

Podemos decir que para los músicos es indispensable poder articular pensamiento, estructuración, autointrospección y reflexión. Este círculo

es al que llamo *sistematización propioceptiva*², la cual consiste en que uno puede llevar a cabo una organización del trabajo y el estudio realizado previamente e incorporarla a su práctica diaria, así como desarrollar una nueva técnica de procesamiento de datos para generar documentación relevante a su estudio práctico del instrumento, lo cual hace más consistente los mecanismos y desarrollos en la metodología propia. A este nivel de investigación, la calidad de nuestra performance será consecuente al proceso que hemos vivido.

2. SISTEMATIZACIÓN PROPIOCEPTIVA

Para realizar un estudio minucioso de la técnica del violonchelo, es necesario seguir determinados procesos metódicos que den orientación al trabajo y un enfoque didáctico para acortar los tiempos de aprendizaje, es decir, que nuestras rutinas de estudio sean las más efectivas posibles. Quizá emprender este camino de búsqueda, criticarse a uno mismo constantemente en busca de la autosuperación personal, indagar la verdad en la música y tener valores como la honestidad, voluntad, paciencia, esmero, diligencia y convicción sean nuestra práctica diaria; así como convencer y convencernos de que esto es el fidedigno arte y que uno puede llegar a expresarlo con toda la conciencia de que se está comprometiendo completamente en cuerpo y alma.

Por eso es que en este análisis autoetnográfico se plantean diferentes aristas: la artística, que habla de impresiones relacionadas con las emociones, y la analítica, que trata de los elementos en conexión con las resoluciones técnicas de la ejecución de la obra: ¿cómo podemos enfrentarnos a determinadas situaciones y de qué manera logramos resolverlas? Por ello, se tratará de mostrar diferentes ejemplos de cómo hay que trabajar las dificultades técnicas en las obras que exigen un alto dominio del instrumento. Los ejercicios preparativos para escalas pueden ser aplicados a todas aquellas que se encuentran en los tres movimientos de la sonata al estudiarlas con diversos patrones rítmicos y poder trabajar en la sincronización de las manos.

Los siguientes gráficos presentan las variaciones rítmicas a través de su ritmo básico (fig. 1), su inversión (fig. 2) y su desplazamiento (fig. 3); a su vez, se muestra la adición de las anteriores con repetición en espejo (fig. 4).



Figura 1³

2 Término que se utiliza en el siguiente apartado y del cual no hemos encontrado previamente una definición.

3 Todos los fragmentos y ejemplos musicales fueron transcritos para este texto por su autor.



Figura 2



Figura 3



Figura 4

En el caso de los grupetos y su inversión:



Figura 5



Figura 6

Los cambios de posición se pueden realizar de tres maneras (Janof, 2001):

- En el tiempo: el arco y el cambio se efectúan al mismo tiempo, limpio y sin sonidos previos o posteriores al cambio.
- Con el cambio: el sonido se genera luego del cambio, lo cual provoca un sonido suave y más amortiguado, generalmente con uso de un leve *glissando*.
- Antes del cambio: son cambios más violentos para la mano izquierda; deben trabajarse lentamente hasta que resulten en un movimiento natural de la mano. Se utilizan para determinados momentos, y, generalmente, también se trabajan en *glissando* para una correcta entonación.



Figura 7

Para estudiar los cambios y las posiciones, podemos realizar este tipo de ejercicios muy beneficiosos para la preparación de escalas. En arpeggios,

los ejercicios mencionados se utilizan para cambios de posición entre notas centrales de la escala por terceras melódicas, de modo que las notas fundamentales, por ejemplo, en tonalidad de la mayor, quedan como se muestra en el siguiente esquema:

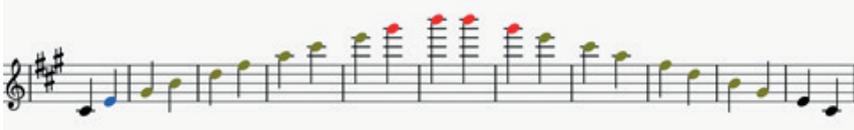


Figura 8

Este arpeggio, se puede tocar con el grado conjunto inferior (digitación 212, siempre hasta el registro más alto posible):



Figura 9

Y con el grado conjunto superior (digitación 121 o 232):



Figura 10

Los modelos son 212 – 232 – 121 – 132 – 231 – 312 – 213. En los siguientes esquemas se presentan algunos de ellos a modo explicativo:



Figura 11. Digitación 231.



Figura 12. Digitación 312.

Para cuatro notas las posibilidades son 1232 – 1321 – 1213 – 1312 – 2132 – 2123 – 2312 – 2132 – 2321 – 2123 – 2123 – 3123 – 3213 – 3231.

Es conveniente utilizar los diversos patrones rítmicos mencionados anteriormente para ir mejorando más eficientemente los pasajes.



Figura 13. Digitación 3213.

En el estudio de acordes, la secuencia siempre es la misma: buscar este tipo de estabilidad y forma de la mano izquierda, realizar siempre un dibujo permanente para acostumbrar la mano a las posiciones abiertas que requieren las piezas virtuosas como la sonata de Kodály (intentando no forzar la mano y que esté lo más flexible posible), realizar la secuencia de los cambios de nota de manera directa y retrogradada, por ejemplo: 1-4 — 4-1 — 1-4 — 4-9, etcétera.

a. Acordes

El orden de estudio siempre es el mismo, la manera de hacer acorde de tónica, dominante, subdominante, aumentado, etc., como se expresa a continuación:

Tónica mayor-menor



Figura 14. 1-4-1-4-1-4-9-2-9-3-1-2-3

Dominante mayor-menor



Figura 15. 1-4-1-4-1-3-1-3-9-2-9-2-3-1-2-3

Acorde de 6ª mayor



Figura 16

Acorde de 6ª menor



Figura 17. 1-4-1-4-1-4-9-3-1-3-1-2-3

Acorde de 4ª



Figura 18. 1-4-1-4-1-4-9-3-1-3-1-2-3

Acorde de 6ª



Figura 19. 1-4-1-4-1-4-9-3-1-3-1-2-3

Acorde aumentado



Figura 20. 1-4-1-4-1-4-9-2-1-3-1-2-3
IV III II I

7ª disminuida

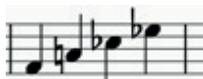


Figura 21. 1-4-1-4-1-3-1-3-9-2-3-2-3-1-2-3-4
IV III II I

Dominante 7ª menor



Figura 22. 1-4-1-4-1-3-1-3-9-2-9-2-3-1-2-3-4
IV III II



b. Terceras melódicas

Para la introducción dentro de las *terceras melódicas*, es fundamental que entendamos lo importante que es realizar pasos previos para su correcta ejecución. Por un lado, es indispensable trabajar los cambios de cuerda y de posición. Una de las formas más efectivas es la ejecución con tres notas fuertes y un piano, siendo la nota piano la que corresponde al cambio de posición, por ejemplo:



Figura 23

Ejecutar estos pasajes con los ritmos ejemplificados en la primera parte es de mucha utilidad. Podemos variar también los cambios de posición de tres formas: cambio anticipado, en tiempo y después del cambio de arco para un estudio más intenso y diversificado. Por otra parte, se pueden estudiar las terceras melódicas independizando los intervalos, siempre utilizando el dedo de la digitación correspondiente a terceras como eje de mano izquierda, de este modo va a quedar una secuencia de terceras como *arpeggio*:



Figura 24

También podemos darles a las terceras un dibujo en forma de zigzag, es decir, moverse en dicho ámbito de notas hacia arriba y abajo con secuencias impares, por ejemplo:



Figura 25



Figura 26

Todo este trabajo es recomendable y conveniente llevarlo hasta el registro más agudo posible y en ambas direcciones, y buscar algún punto de apoyo en cada extremo. Las posiciones fijas de 3.^{as} x 3.^{as} quizá sean para Kodály uno de los ejercicios más provechosos para establecer las posiciones en el capotasto. Empezando siempre por la colocación del capotasto como 5.^a con la nota superior, comenzamos a hacer dicho ejercicio.



Figura 27

Este ejercicio se puede practicar tanto en corcheas como en tresillos, el cambio de la nota inferior puede ser cada cuatro corcheas, o cada dos.

c. Terceras paralelas

Son un asunto complejo y depara muchas controversias respecto a la afinación (Janof, 2018). Tenemos la afinación pitagórica que nos da una secuencia de terceras afinadas con relación a la secuencia de armónicos de la tonalidad a la que estamos enfrentándonos y, en consecuencia, debemos ajustarnos a la serie, dado que la afinación no es justa, sino que en su lugar usamos la pitagórica. Es importante que esto lo tengamos en cuenta para afirmar nuestra técnica previa y poder realizar una correcta entonación respecto a las cuerdas abiertas y la serie de armónicos de las cuerdas al aire. Otro dato importante a estudiar en lo concerniente a las terceras es que la melodía se encuentra en el bajo, por lo tanto, es importante afinar siempre este sonido.

It is important to develop this skill over time by practicing scales, arpeggios and double stops on a daily basis. In the end it becomes an intuitive skill, and an individual that might have had intonation problems in the past can really learn to play in tune. (Janof, 2018)

Tal y como menciona Hans Jørgen, citado por Janof (2018), es fundamental encontrar un compromiso en la afinación, estudiando desde un primer momento las líneas básicas del trabajo instrumental con foco en la afinación. Por otro lado, menciona:

It's not as daunting as it may seem. How many different notes are there in the Bach G Major Prelude, for instance? Not that many. The important thing is to use horizontal pitch memory so that corresponding pitches in different octave registers remain identical. (Janof, 2018)

Es importante apreciar que, para poder tener una entonación justa y pitagórica, hace falta simplemente tener una visual completa de la memoria vertical. Para esto, es fundamental que sepamos cuáles son las notas en la pieza o el movimiento que debemos tener como relativa a la afinación. En el caso del preludio de Bach, como menciona, es la nota si, por ejemplo, que no estaría dentro del rango pitagórico, sino más bien dentro del rango armónico analizado por los parciales de quintas (afinación justa), en este caso el si debería coincidir con el quinto parcial de la cuerda abierta sol. Por eso es muy importante tener en cuenta cuándo usaremos la afinación pitagórica y cuándo tendremos la necesidad de usar la afinación justa; en este último caso, es importante mencionar que la afinación justa se da con relación a las funciones tonales. De modo que, para las terceras, sextas y séptimas, la entonación se regirá por el sistema justo, mientras que en las quintas cuartas y octavas debemos usar el sistema pitagórico para una correcta entonación.

Should we be using Pythagorean intonation when playing a concerto? Absolutely. Pythagorean intonation can allow for more expressive intonation. The brightness of this tuning system helps the string instrument project better out in the hall. (Janof, 2018).

d. Cuartas paralelas

El estudio cuartano (también denominado armonía por cuartas) es fundamental para el repertorio contemporáneo en gran parte de la Sonata de Kodály como en cualquier música del siglo xx (Herrera, 2011, p. 189). Para este tipo de técnica extendida y para las extensiones de 7.^a, 9.^a y 10.^a, es fundamental la realización de ejercicios preparativos; de este modo, no se tendrán problemas posteriores. Para ello, es necesario pensar nuestro cuerpo como en el de un *atleta de la música* (Alexander, 1932, p. 16).

En estos ejercicios que se proponen a continuación (fig. 28, en todas las tonalidades), la melodía se encuentra en el bajo, por lo cual debemos enfocar nuestra atención en un 60 % del sonido resultante a esa voz y el restante a la voz superior. Por otra parte, el estudio de cuartas es fundamental para estabilizar la mano izquierda en cada una de las posiciones.





Figura 28

e. Quintas paralelas

La melodía está en el bajo (como en el ejemplo anterior). La digitación para las quintas, por ejemplo, en la mayor, es 1 – 2 – 4 – 1 – 2 – 4 – 2,1 – 3 – 9 – 3,2 – 9 – 2,3 – 9 – 2,1 – 2,3.

f. Sextas paralelas

La melodía está en el registro agudo, por lo que tenemos que tener especial cuidado y encontramos enfocados en esa parte de la línea para estar realmente afinados al estudiarlas.

g. Octavas paralelas

Para las octavas las recomendaciones son las siguientes:

- Ejecutar dos octavas en forma cromática en cualquiera de las combinaciones de dos cuerdas en el instrumento.
- Realizar ejercicios de terceras melódicas con quebrados de terceras en terceras.



Figura 29

Estudiar los intervalos en octavas 0 – I – 0 – II – 0 – III – etc. También es conveniente realizarlo en sentido contrario para lograr una mayor estabilidad de la mano izquierda y mejor sincronización. Se recomienda siempre practicar con el estilo del cambio con el arco para hacer los cambios suaves. Realizar los cambios muy lentamente ayuda a que el oído reconozca mejor el intervalo y lo lleve siempre en octava por *glissado*, también se puede practicar en octavas cromáticas entre los puntos de partida y llegada.

h. Décimas paralelas

La melodía está en el bajo nuevamente. Es importante trabajar la digitación, a partir de la 5.^a posición, con el tercer dedo en el agudo y cambiarlo por el cuarto dedo.

i. Arco

Independizar los trabajos de mano derecha y mano izquierda es algo complejo de explicar. En este caso, se dará por sobreentendido algunos conceptos, los cuales no se cree necesario hablar dado que para un trabajo

de esta índole veo sobran explicar cuestionamientos elementales de la ejecución. En este apartado, nos enfocaremos más en otro tipo de desafíos intelectuales y mecánicos.

Como sabemos, el arco se compone de dos elementos fundamentales para funcionar: el *peso relativo* y la *velocidad* de manera horizontal. Estos dos factores siempre están presentes en el resultado sonoro en función del movimiento que se aplica. Siendo el punto de contacto fundamental para buscar una sonoridad determinada, es indispensable tener muy en claro cómo se va a trabajar previamente, de este modo, se resuelven los problemas que se presentarán más adelante.

Sobre los aspectos tratados previamente, uno de los indispensables es la función preparatoria consciente de anticipación de movimientos en nuestra ejecución. ¿A qué nos referimos con esto? Cuando un movimiento consecuente debe ser analizado previamente. De este modo, no es apropiado actuar en la preparación de un cambio de velocidad o de articulación cuando el momento ya llegó, porque probablemente tengamos algún problema sonoro y no generará el resultado que estamos buscando. En este sentido, es bastante importante tener en cuenta que las velocidades y pesos en el arco generan mayor control sobre la calidad de la interpretación, de modo que cuando viene un cambio de dirección del arco es bastante importante destacar lo siguiente:

- a. Debería acercarse lo más posible a la velocidad posterior. Dicho proceso es saludable para nuestros músculos dado que será más consciente, sin tensiones y el resultado sonoro, por ende, será el buscado.
- b. Tener la intención previa de fusionar los dos sonidos en peso relativo, con relación a lo previo. Este tipo de introspección genera un cambio de sentido en el abordaje de cualquier pasaje técnico complejo.
- c. Buscar un compromiso entre las distancias de las cuerdas (si es que hay cambio de cuerda incluido en el cambio de dirección). Lo lógico sería anticipar el cambio con el brazo y sentir la armonía o el intervalo de forma interna para mejorar la entonación.
- d. Establecer un punto de contacto entre ambas cuerdas. Esto muchas veces se puede buscar estudiando los cambios en dobles cuerdas cuando es posible.
- e. Estudiar los cambios de posición siempre con el cambio del arco (implementar lo que se habló previamente).

Con respecto al cambio de dirección con cambio de posición, es pertinente estudiar siempre los cambios sin estrés. Es decir, que cuando viene un cambio de posición y dirección, las posiciones de las manos deberían estar preparadas previamente; incluso la entonación interna debe estar preparada y activar la escucha activa interna, reducida (Ruiz Cantero, s. f.).



Por otra parte, la preparación anatómica de ambos brazos debe estar debidamente racionalizada para preparar el estudio de dichos cambios de una manera consciente. De modo que, si el cambio es hacia una posición alta, el brazo izquierdo debe estar relajado y la mano derecha continuar con el movimiento inercial que traía antes. Cuando llega el cambio de dirección, este último se ejecuta primero, y en cuestión de milésimas de segundo se genera un movimiento ovoide desde la posición primaria a la secundaria de la mano izquierda, que involucra, para movimientos pequeños, menos movimiento y, para cambios de posición grandes, mayor cantidad de musculatura activa. Ello da lugar a que cuando el dedo llega a la siguiente posición, lo hace desde un movimiento circular de la misma forma a como lo hace el arco (la única forma que es infinita es el círculo). En este sentido, es importante mencionar que los puntos de partida y llegada deben estudiarse de forma cíclica para fomentar el correcto recorrido de la mano izquierda y, por ende, también del arco —trabajar en inversión, retrogradación—.

Sentir que en los puntos de llegada de los dedos de la mano izquierda se encuentran pequeños hoyos imaginarios en el diapasón, genera en nuestra psiquis que la mano se sienta más comfortable con la afinación, la resistencia de las cuerdas y el punto de apoyo. En el arco, la sensación debería buscarse de manera similar, relajar el cambio entre notas ayuda a ocultar los cambios de posición y hacerlos menos perceptibles para el oyente. Si la siguiente nota tiene acento —indicación de *détaché*, *martellé*, *sautillé*, *ricochet*, *staccato*, *louré* o *détaché lancé*— deberíamos, para cualquiera de los tipos de golpes de arco mencionados, estar preparados previamente. Por supuesto que cada golpe tiene una particularidad, y en efecto es necesaria una clase de sinécdoque para generar ese tipo de sonido o resultado. Lo fundamental en el arte del arco es la conciencia previa, el uso correcto de la distribución es esencial para el canto y las frases, ahorrar arco siempre en los extremos ayuda a que las frases tengan mayor desarrollo melódico.

Otra peculiaridad son los arcos lentos con ritmos en *pizzicato* en mano izquierda. Para tomar fuerza en la mano izquierda, recomendamos el estudio de los *Capriccios* de Piatì números 3, 4 y 7. Para el problema de fuerza-resistencia, aconsejamos el estudio de la metodología de Frederick Matthias Alexander, así como saber manejar nuestro cuerpo y postura para ayudarnos a resolver problemas de estructura corporal, de la propiocepción y el acceso al instrumento. Apoyarse en estos ejercicios en nuestra rutina nos dará aptitudes para desenvolvemos con eficacia en el trabajo.⁴

Tomar las secciones más complejas con la mano izquierda —en lo relativo a la afinación— para poder sentirnos cómodos con la nueva respuesta

4 Pueden ser muy útiles libros como *El uso de sí mismo, control constructivo y consciente del individuo* de F. Alexander y *The primacy of the movement* de Sheets Johnstone.

de las cuerdas, y enfocar nuestro trabajo en hacer de los detalles nuestra mesa de trabajo, es lo que va a dar a la interpretación destaque y solvencia. Para ello, tomar secciones como las del compás 42 del tercer movimiento. La voz principal es la superior; por ende, el arco debe hacer una diferencia entre una cuerda y la otra para resaltar más la voz principal y hacer contraste con la otra. El ángulo de inflexión entre el arco y las cuerdas no debe ser de 90° (perpendicular): lo ideal es que la inclinación sea de unos 80°-85° aproximadamente con relación al puente, esto nos permite tocar la cuerda de la más cerca del tasto y la cuerda de re y fa# más cerca del puente pero con menos presión. En consecuencia, tenemos un sonido claro, espacioso y profundo en los bajos, y la melodía sobresale con un timbre dulce.

3. PROCESO ANALÍTICO E INTERPRETATIVO

3.1. El primer movimiento

Se compone de varias situaciones complejas. Para comenzar, las extensiones a sobreagudos se pueden realizar de muchas formas, el principal problema es encontrar el do# del c. 10, tocar el armónico de doble octava entre do# de pulgar como nota de paso entre si y do# segunda octava; preparar ese cambio ayuda a encontrarlo fácilmente. Golpear la cuerda con el tercer dedo desde el si en capotasto hacia el do# sobreagudo es una forma de asegurar y estudiar el cambio, realizar ese cambio con el arco en ambas direcciones y cortar levemente el sonido en el cambio (*portato-pausa latente*) ayuda a estabilizar el cambio y la posición de capotasto en doble octava.

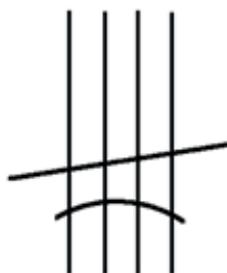


Figura 30. Esquema de arco, cuerdas y puente del violonchelo

Desde el punto de vista interpretativo, a partir de ese momento hay un largo *decrescendo* hasta arriba, el final de frase en c. 25; el resto es una especie de coda del primer tema y/o puente modulante que nos lleva a la tónica de la pieza. En la segunda página, el clima debe cambiar, una música lírica y *cantabile* es la predominante, tiene algunas dificultades en relación a los grupetos, pero no conlleva mayor dificultad que el estudio en *placet*.

Las escalas húngaras que aparecen en este tema deben practicarse con pedal, en el caso de la presente en los c. 48-49, con pedal en la b; en la cuarta página, cuando aparece la misma escala, usar pedal de mi en los c. 168-169.

Nos enfrentamos a una situación compleja para resolver el movimiento del arco en el c. 63: para lograr que el *ponticello* suene estable en las dos cuerdas, es necesario que la pronación de la mano derecha sea exagerada, en dirección opuesta a vista, de esa manera logramos el

contacto de todas las cuerdas, al equilibrar el sonido entre las dos cuerdas y minimizar los movimientos en el cambio de una a dos cuerdas.

Con respecto a los saltos melódicos del c. 103 y c. 111, es importante realizar un acento con el arco para que el tono salga limpio, un pequeño acento de velocidad para que la nota no se quede estancada o se ahogue con presión. Recordemos que cuanto más fina es la cuerda y más agudo tocamos, menos presión y más velocidad de arco debemos ejercer, para poder realizar tonos nítidos.

Para resolver los trinos del c. 138-142, primero, hay que resolver los tonos, usando el afinador para controlar constantemente las alturas y su definición sonora; tocar todos los trinos en un solo arco; aumentar la duración de notas, en primera instancia sin trinos y luego agregarlos; e ir subdividiendo el arco hasta llegar a blancas. Ejecutar el pasaje de las corcheas en blancas o redondas y estudiar las conexiones entre las sextas con el cambio de arco, no antes del cambio, ayuda a estabilizar la afinación. Lo mismo con los sobreagudos de los trinos en blancas en el c. 136. En nuestro caso, utilizamos primer y segundo dedo porque es lo más cómodo en nuestra mano, ya que el segundo dedo es más fuerte que el tercero y el tono sale más claro, pero con práctica se puede lograr con segundo y tercero, que, desde el punto de vista del grosor del dedo y la afinación, resulta más simple, aunque el tercer dedo es más corto que el segundo en la mayoría de las manos.

En la última sección, hay que prestar atención a la progresión de cambios de terceras menores con dobles cuerdas en quintas disminuidas. Aconsejamos separar los tonos, estudiar primero cada una de las cuerdas independientemente, prestar atención a las conexiones entre los tonos y las posiciones que se están manejando en la digitación que vamos a usar: es una forma de mejorar el camino y resolver los problemas más eficientemente. Analizar qué relación tenemos entre los dedos y cuál es la mejor posición del antebrazo y la muñeca y minimizar los movimientos de la mano izquierda en los cambios ayuda mucho en la estabilidad de la afinación.

El uso de técnicas innovadoras en el violonchelo es continuo en la pieza. En este trabajo se pueden abordar las dificultades de la obra de una forma más accesible. Ser consciente y consistente en este trabajo genera en el músico sapiencia y progreso a corto y mediano plazo. A largo plazo, estas nuevas herramientas se verán reflejadas en toda la música que el intérprete ejecute.

3.2. El segundo movimiento

Contiene otras cuestiones diferentes para trabajar. Para comenzar, en las secciones del c. 117 se debería estabilizar la mano izquierda para que el arco fluya con continuidad, de forma plástica y suave sobre las cuerdas que realizan la parte *cantabile*. Es conveniente vibrar las notas y realizar fracciones de las secciones para mejorar la estabilidad.

Por otro lado, en el c. 105, podemos resolver la afinación en la frase utilizando el recurso de activar un pedal para centrar la afinación en la tonalidad de do, también podemos utilizarlo para los c. 110-111. Es importante quitar las bordaduras superiores y simplemente estudiar las posiciones en octavas y terceras para estabilizar la posición, luego podemos agregar el trino. Hay que tener presente el estudio de David Popper n.º 13. Trabajar los puntos álgidos de este movimiento requiere de mucha concentración y de un uso alto de destreza técnica, dado que hay notas pianísimo en puntos álgidos y en tiempos téticos de la melodía como en el c. 43. Por lo antedicho, vale destacar que es muy importante seguir las dinámicas que escribió el compositor.

3.3. Tercer movimiento

Este es un movimiento muy complejo, el cual contiene múltiples dificultades técnicas y cuyas variaciones requieren de un proceso serio de estudio. En las siguientes líneas, esperamos brindar un claro camino para abordar dicha complejidad.

Para enfrentar el problema presente en el c. 20 (símil c. 232.2) y en adelante, debemos tocar el acorde de re que suena en ese momento de manera nítida —sobre todo la nota la—, pues al tener el armónico natural, siempre hay peligro de que suene desafinado o desquebrajado y que las bordaduras se vean perjudicadas. Para dar libertad, solvencia en la digitación y en las posiciones relacionadas al puente del violonchelo, se pueden realizar distintos ejercicios que se relacionen con las posiciones fundamentales del pulgar, tocando las octavas en c. 20 (si-si) y c. 21 (sol y sol), con una nota pedal, la cual es marcada por el capotasto en la tónica de cada motivo.

Más adelante, en el c. 31, los acordes que suenan son de séptima, pero son escritos como sextas mayores entre las cuerdas II y III, lo cual se complica al momento de la afinación, ya que estamos esperando que suene otra cosa; además, que esté inmerso en el bajo, en forma de inversión del acorde, dificulta al oído. Por ello, separar las voces en dos o incluso de a una a la vez en quebrados y estudiarlas siempre con un tono pedal. En los c. 54.2-57.1 así como en los c. 34-38, c. 109-114, y todos los que tengan semicorcheas y cambio de digitación 1-2-1-2-1-2-3, el principal trabajo es enfocarse en la segunda semicorchea del grupo; dar énfasis en la nota previa al cambio de posición, dado que en los grupos de notas de ese tipo, suele suceder que se trabaja por automatismo y a la segunda semicorchea se le resta importancia —vale decir que se promueve el acortamiento—, por este motivo resulta en ocasiones poco musical. Por ello, resulta provechoso realizarlo en *détaché*, ya que da aplomo y consistencia.

Asimismo, otra situación problemática está presente a partir del c. 119 y su desarrollo. Aquí, debemos acostumbrarnos al alternado del primer y tercer dedo, mantener, en este primer caso, la afinación de la nota mi (armónico natural) y la variación entre notas sol, sol# y la (armónico



natural). Para resolver ello, son recomendables los ejercicios propuestos Wilkomirski Kazimierz en su libro *Ejercicios para la mano izquierda para violonchelo*, en los cuales se alternan secuencias de dedos en un estudio exhaustivo de la parte. Como en el segundo movimiento, hay que ejercitar con paciencia las secuencias de sextas. Para resolverlo, básicamente hay que dividir el problema en partes más simples, alternar con la posición fundamental de pulgar los saltos, de modo que se hagan saltos de tónica, 9.^a, tónica, 10.^a, y así sucesivamente.

Otro problema es el uso y la distribución correcta del arco. En los fragmentos del c. 62, c. 212, c. 241 y c. 236, es muy importante no desperdiciar arco. En ocasiones, suponer que con ese esfuerzo vamos a tener mayor cantidad de sonido es falso y perjudica el resultado. En movimientos rápidos, es importante concentrar el arco y usarlo de forma eficiente: conectar con el encerado muy profundo en la cuerda da mayor proyección y capacidad tímbrica completa, lo cual hace que los tonos se escuchen claramente. Para la mano izquierda en el c. 241, lo substancial es que el bajo contenga mucha yema de dedo; de esta manera, podemos tener un sonido profundo y sentir la conciencia de hoyos en el diapason⁵.

Repetir varias veces el *pizzicato* inicial ayuda a estabilizar la afinación y la calidad sonora; es decir, que a medida que vamos localizando estas posiciones extravagantes, como la del c. 381, podemos comenzar a vibrar algunos tonos, pero con claridad sonora manteniendo dicha premisa a medida que vamos acelerando el tempo. Por otra parte, el uso de las notas en redondas sin trémolo, para localizar la perfección resonante, da mucha más soltura y hace posible apreciar dónde se falla al tocar los *pizzicato*: si se toca otra cuerda o se mueve el segundo o tercer dedo cuando se toca la melodía.

En la coda del c. 631 y c. 634, como también en las secuencias de arpeggios ascendentes del c. 637 y hacia el final, en donde la extensión es la máxima del violonchelo, lo ideal es encontrar el acorde primario. Este se ubica en posición básica de pulgar, mientras el segundo en c. 634 está en posición de pulgar mi y en fa#; es conveniente usar la cuerda al aire para afinar, así como el último acorde con la# como tercera mayor de fa# (dos octavas). En la segunda sección se puede llevar un proceso de trabajo con acordes en *plaquet*, utilizar ritmos como por ejemplo corchea, dos-semicorcheas/dos-semicorcheas/corchea, todos los ritmos que se derivan de este pueden ayudar, siempre que se tenga la precaución de no formar grupos en secuencias y usar ambos sentidos para estabilizar.

El final requiere independizar el bajo, adentrarse en el estudio de las secuencias por terceras, como las terceras melódicas de una escala, en terceras por terceras y por saltos de más de una tercera, o en zigzag moviéndose de saltos grandes a más pequeños.

5 Janos Starker hace referencia a esta idea en su ensayo OMSP, p. 145.



Figura 31

CONSIDERACIONES FINALES

Los aportes de la sistematización propioceptiva dieron soporte a este trabajo, ya que brindó los conceptos fundamentales para el proceso. Reflexionando sobre el planteamiento de la autoetnografía y el desarrollo de dichos mecanismos se puede concluir que es de gran beneficio para nuestra área. Se están abriendo las puertas para continuar investigando en cuanto a la interpretación del violonchelo y otros instrumentos musicales. De este modo, se categorizaron las dificultades específicas en los tres movimientos de la obra y se expresaron ciertas vías resolutivas. Como punto final de este proceso, las grabaciones integradas en este escrito dan una perspectiva transparente del trabajo realizado. Es así que el principal resultado de este estudio es de aplicación artística. Para concluir, creemos en la importancia de buscar permanentemente un progreso cualitativo en música y consideramos que lo planteado puede ser un camino viable.



REFERENCIAS

- Alexander, F. M. (1923). *Constructive Conscious Control of the Individual*. London: Mouritz Press.
- Alexander, F. M. (1932). *The Use of the Self*. Great Britain
- Breuer, J. (1990). *A Guide to Kodály*. Translated by Maria Steiner. Budapest: Corvina.
- Ruiz Cantero, J. (s. f.). *Las modalidades de escucha. De Schaeffer a Sonnenschein*. Recuperado de <http://soundsthetics.blogspot.com/2011/12/las-modalidades-de-escucha-de-schaeffer.html>
- Herrera, E. (2011). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol II*. Barcelona: Antoni Bosch.
- López-Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Esmuc; Conaculta.
- Young, P. (1964) *Zoltán Kodály: A Hungarian Musician*. London: Ernest Benn Limited.
- Kodály, Z. (1964). *The Selected Writings of Zoltán Kodály*, ed. Ferenc Bónis, trans. Lili Halápy and Fred Macnicol. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited.
- Janof, T. (10 de junio de 1996). *Conversation with Janos Starker*. Recuperado de <http://www.cello.org/newsletter/articles/starker.html>
- Janof, T. (29 de febrero de 2001) *Master class report*. Recuperado de <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/starkermc1.htm>
- Janof, T. (1 de abril de 2018). *Intonation, Conversation with Hans Jørgen Jensen*. Recuperado de <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/cellomind/cellomind.htm>
- Johnstone, S. (1999). *The primacy of the movement*. Philadelphia: John Benjamins.
- Ong, K. (2011) *A Historical Overview and Analysis of the Use of Hungarian Folk Music in Zoltán Kodály's Háy János Suite, Dances of Marosszék, and Dances of Galánta* (Tesis de maestría). University of Kansas. Recuperado de <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/8029?show=full>
- Wikipedia. (s.f.) *Quartal and quintal harmony*. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Quartal_and_quintal_armony#20th-_and_21st-century_classical_music

Artículos de Universitarios

Starker, J. (1975). *An Organized Method of String Playing*. Bloomington: Indiana University Press. Recuperado de https://people.uwec.edu/rondontj/cellostudio/auditions_files/An%20Organized%20Method%20of%20String%20Playing.pdf

WebGrafía

Ruiz Cantero, J. (s. f.). *Soundsthetics, Reflexiones sobre cine y estética del sonido*. Recuperado de <http://soundsthetics.blogspot.com/2011/12/las-modalidades-de-escucha-de-schaeffer.html>

Hoffmann, S. (s. f.). *Music Forums: János Starker Performances of Zoltan Kodaly's Sonata for Unaccompanied Cello, Op. 8*. Recuperado de <http://forums.stevehoffman.tv/threads/janos-starker-performances-of-zoltan-kodalys-sonata-for-unaccompanied-cello-op-8.735510/>

Versiones Interpretadas disponibles Youtube

Live Recording on December 20th, 2018. *Del Carmen Church, San Cristóbal de las Casas, México*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pYVPdsQluao>

Live Recording on May 23th, 2019. *Jaime Sabines Gutiérrez Theater, Mexico*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HS49G1OwAm4>

