

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

TESIS

EL VIAJE ARTÍSTICO. ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA SONATA

DE ZOLTÁN KODÁLY OP.8 PARA VIOLONCELLO SOLO

PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA

PRESENTA

LIC. JOSÉ PEDRO IGNACIO ROMERO OTTONELLO

DIRECTOR: M^{QA}. VLADAN KOČÍ

CO-DIRECTOR: DR. VLADIMIR GONZÁLEZ ROBLERO

Este trabajo de investigación fue realizado
con una beca de excelencia otorgada por el Gobierno de México,
a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México, Marzo 2019.



Índice

Agradecimientos.....	Pág. 3
Introducción.....	Pág. 4
1. Capítulo I.....	Pág. 14
1.1. Biografía de Zoltán Kodály.....	Pág. 14
2. Capítulo II.....	Pág. 30
2.1. Registro del proceso.....	Pág. 30
2.1.1. Autoetnografía.....	Pág. 31
2.1.2. Acercamiento a la pieza.....	Pág. 33
2.1.3. Viviendo con el artista: Técnica para Kodály.....	Pág. 35
2.1.4. Arco.....	Pág. 45
2.1.5. Cambiando.....	Pág. 52
2.1.6. Miscelánea.....	Pág. 55
2.1.7. Simpleza en lo complejo.....	Pág. 61
2.2. Janos Starker su vida, método, concepción y propiocepción.....	Pág. 67
2.3. versiones.....	Pág. 80
3. Capítulo III.....	Pág. 85
3.1. Análisis formal.....	Pág. 85
3.2. <i>Allegro Maestoso ma appassionato</i>	Pág. 86
3.3. <i>Adagio – con grand´espressione</i>	Pág. 100
3.4. <i>Allegro molto vivace</i>	Pág. 115
4. Capítulo IV.....	Pág. 132
4.1. Análisis interpretativo de la pieza.....	Pág. 132

Conclusiones.....	Pág. 147
Referencias.....	Pág. 150
Anexo.....	Pág. 156
Entrevista a Vladan Kočí.....	Pág. 156

Agradecimientos

Quiero agradecer en primera instancia a mi familia que siempre me ha estado apoyando para realizar mis objetivos y cumplir mis sueños, a mi madre y a mi viejo, sustento y estandarte de mi vida, mi pasión: la música y el arte. A mi compañera que siempre me ha acompañado apoyándome y exigiéndome para que sea cada día más fino y sutil en mi trabajo, a mis amigos que siempre me han estado apoyando e incentivando a que salga adelante y recorra el mundo en búsqueda de nuevos conocimientos.

A mi maestro Vladan que sin su apoyo y constante exigencia nunca podría haber llegado a terminar un trabajo de esta magnitud, me siento eternamente agradecido con él en todos los aspectos que la vida terrenal puede brindarnos.

Al maestro Vladimir por su constante apoyo y dedicación transparente, con su carácter jovial y a la vez sincrético, una persona que admiro mucho por su humanidad y su capacidad de análisis.

Al Maestro Rafael Nava Curto, gran músico y mejor persona, por darme sus consejos en el análisis y poder concentrar mis conceptos en una idea más compacta y completa.

A mis lectores Dra. Glenda Curtois García, Dr. Douglas Bringas Valdez y sus criteriosas observaciones para poder mejorar este trabajo.

Gracias

Introducción

Creo fundamental que un proyecto de grado de Maestría en Música debe ser algo meditado y que conlleve un proceso en conjunto entre mente, cuerpo y alma, de modo que para encontrar fundamentación en realizar un trabajo de tal envergadura se requieren años de disciplina, estudio y absorción de conocimientos, técnicos, teóricos, interpretativos y lógicos, vale decir obtener nociones de sentido¹ eficaces, de contenido, retórica, discernimiento, y quizás el principal: el sentido común.

No veo otro camino para analizar una pieza de estas características, con un trasfondo tan complejo como lo fue la vida de Zoltán Kodály, más que abocarme al estudio de su persona, su obra y su cosmovisión para armar un marco teórico contundente. Veo cercana la posibilidad de hacerlo ahora que me encuentro con uno de los más grandes de la historia del violoncello, con una vasta sabiduría como lo es el maestro Vladan Kočić; la cercanía de él, con esa tierra, la capacidad de transferencia de conocimiento que tiene y la buena relación que tenemos desde el primer día, hacen fundamental que desee con todas mis fuerzas hacer esta disertación.

Con este trabajo se busca analizar la sonata de Kodály para cello solo; estéticamente, analíticamente, interpretativamente e históricamente, dando un marco teórico contundente, buscando estéticas, digitaciones, aplicaciones fraseológicas apoyándose en la autoetnografía y en el estudio interpretativo instrumental, armónico, melódico y contrapuntístico de la obra. Resolver

¹ López Cano, Rubén, *Investigación Artística en Música* (Barcelona, diciembre 2014), 41. En este escrito se intenta expresar como los intérpretes deben articular el estudio con técnicas extendidas e innovadoras, produciendo una forma nueva de profesionales que puedan abarcar más que lo que antiguamente se consideraba como músicos, él lo menciona como nociones teórico-prácticas.

interrogantes de articulación y frases para una correcta emisión sonora y realizar un estudio minucioso de la envolvente general de la pieza. Construir un paradigma entre el arte y el ser, describir los momentos en los cuales uno logra encontrarse con ese arte, el cual nos eleva, hacernos sentir que solo somos un canal de conducción, nada más, buscar en nuestro interior ya no ser más uno mismo, sino la humildad más honesta posible y simplemente servir a la música, al arte, a lo superior, a algo intocable, inmutable, al tiempo, eso es lo que me gustaría lograr con este trabajo, ir más allá de lo tangible, del mundo de las ideas y proceder a la fantasía, a la imaginación, a poder integrar algo tan hermoso dentro del repertorio para cello a mi vida, reivindicar lo que es, una gran obra de arte, majestuosa, potente, inverosímil, total y extendida en el tiempo, que marcó un cambio contundente en el violoncello y que hizo reformularnos las teorías interpretativas a los violoncellistas de la actualidad, gracias a esta pieza hoy podemos ver que la técnica del violoncello ha avanzado enormemente, convirtiéndose en parte del repertorio universal de cualquier intérprete que quiera ser auténtico consigo mismo, dedicado y honesto, por eso me gustaría demostrar el por qué debería ser una de las obras de arte dentro de su repertorio *sine qua non*. Por estos motivos es que me hago ciertas preguntas, que iré respondiendo a lo largo del presente trabajo. A medida que vaya hurgando en este vasto mundo *Kodialiano*, estas tomarán forma y se irán modelando hasta obtener un producto realmente válido, como menciona Richard Andrews² en toda investigación, las preguntas pasan por un proceso de «refinamiento» antes de alcanzar una forma operativa. El objetivo de este

² Andrews, Richard, *Research Questions*. (London, New York, Continuum, 2003), 4.

documento es reseñar el trabajo de Kodály como intérprete, docente, musicólogo, investigador y compositor con el mayor respeto posible.

Esta investigación pretende llenar un vacío académico en el repertorio del violoncello dado que no hay nada escrito, no al menos desde un punto de vista formal y en español sobre el trabajo grandioso que realizó Kodály tanto en esta sonata, como en su vida en general. Hay trabajos aislados de determinadas fuentes como lo es: «*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*», de Corinne Kay Ong, trabajo con el cual obtuvo su grado de Maestría en Artes, en el año 2011. En este trabajo analiza estas tres piezas por su adherencia a las costumbres de la música folclórica húngara, la influencia de las prácticas occidentales dentro del trabajo, cómo Kodály combina los dos elementos para formar ideas originales, y cómo la cultura romana tuvo influencia en la música de Hungría.

Por otro lado, podemos encontrar el trabajo realizado por Endre F. Stankowsky en Universität für Musik und darstellende Kunst, *ZOLTÁN KODÁLY AND THE VIOLONCELLO Focus for the Sonata for Unaccompanied Violoncello, Op. 8.*, que aboga sobre algunos trabajos compositivos previos realizados por Kodály y plantea un pequeño recorrido histórico y subjetivo sobre algunas piezas previas a la creación de la sonata, en una extensión muy escueta y sin mayores aportes al conocimiento académico que tenemos la mayoría de los violoncellistas.

Por último, encontré un buen trabajo realizado por una estudiante de uno de mis queridos profesores (Dennis Parker de LSU University), llamado *Zoltán Kodály's Sonata for Unaccompanied Cello, Op. 8: one cellist's path to performance*, de

Celeste Power para su DMA. Es un trabajo donde se investiga de forma interesante el análisis partiendo desde la biografía, los aspectos históricos, los principios básicos de cómo tocar el violoncello, hasta comentarios sobre el uso de la scordatura a través de la evolución (o desarrollo) de los instrumentos de cuerda. El análisis de los movimientos está bien logrado y aporta bastante información para poder comparar y discutir en busca de un bien común que es mostrar la autenticidad de la pieza de una forma decente por nosotros los anulo-intérpretes³.

Un trabajo realizado desde lo más profundo de mi ser en español puede apoyar nuevos lineamientos para el futuro de la comprensión de la magnitud universal de dicha obra.

Poder tener el tiempo para dedicarme al estudio de una nueva técnica en el instrumento, más avanzada y compleja, hace que pueda introducir los aprendizajes de mi proceso dentro de este trabajo, a través de estrategias metodológicas⁴ como la autoetnografía o procesos de creación/acción-reflexión, los cuales se verán enriquecidos por los debates y búsquedas de soluciones con el maestro Vladan Kočí, las *Studio Class*, la investigación documental y el análisis formal. En este proceso tendré momentos de luz y de oscuridad, pero intentaré encontrar el camino más auténtico posible y poder plasmar dichas ideas en el papel. López Cano dice que los intérpretes debemos evolucionar para ser músicos-investigadores: “El abandono de su zona de confort para ingresar en un ámbito lleno de interrogantes e incertidumbres donde el músico investigador se pone del revés constantemente”.⁵

³ Concepto personal, desarrollado en el libro de López Cano.

⁴ López Cano, 83.

⁵ Ibid, 37.

La investigación, entonces, para este tipo de abordaje es más que un simple análisis formal de la obra (lo cual también se realizará en este trabajo); según López Cano y con lo que estoy de acuerdo, la investigación en música abarca también la investigación interpretativa,⁶ descubrirse a uno mismo. Es encontrar un problema, analizarlo, bajarlo a algún tipo de plataforma como el papel, video, audio, dibujos o poemas; creo que cualquier representación puede ser válida para encontrar un camino a la solución del problema, lo importante es encontrarlo y de esta manera realizar la labor de una forma más eficaz y alejándonos cada vez más del ensayo-error, para que al estar con el instrumento sepamos exactamente qué queremos hacer, meditar sobre nuestros avances, sobre nuestros errores, buscar formas de solución que sean alcanzables, practicables, mejorables y duraderas en el tiempo. Realizar evaluaciones minuciosas de materiales audiovisuales, comparar versiones, buscar puntos de contacto con mi tipo de técnica y afrontarlo con mis propias ideas musicales, aprender a ser flexible con las diferentes formas de interpretar la misma música, probar y analizar diferentes tipos de digitaciones, sin importar cuántas sean y cuál tome por definitiva. La idea de esto es encontrar un camino auténtico y con fundamentos sólidos. Creo que un trabajo de análisis interpretativo de una pieza busca exactamente esto que me planteo, observar, cualificar, comparar, reflexionar y resolver.

⁶ Ibid, 77

Los objetivos de este trabajo son generar un material de investigación al que otros puedan acceder, sentar bases fuertes para el futuro, brindar un aporte a la comunidad académica de América y sustentar las bases para un estudio de la imponente obra del Zoltán Kodály en nuestro medio.

- Investigar a fondo la partitura desde un punto analítico interpretativo para resolver problemas de ejecución en la pieza, que sea más fácil de digerir, que el proceso sea efectivo y duradero.
- Plasmar ideas artísticas en un documento fehaciente, que resuelva complicaciones técnico-musicales, soluciones a problemas de forma inteligente y efectiva, sugerir cambios en el modo de articular el círculo acción-investigación-análisis-reflexión, fomentar el ejercicio de la auto-introspección a través de estrategias claras para el crecimiento personal, ser un canal para el arte auténtico y digno.
- Realizar un análisis fraseológico basándome en un estudio armónico melódico, con base en mis estudios precedentes de las funciones armónicas extendidas, utilizando bibliografía de análisis como es Caplin, Schönberg, Salzer y Schenker

El trabajo comprende cuatro capítulos, los cuales estarán relacionados enteramente con la obra y desarrollaré aspectos históricos, etimológicos, técnicos, analíticos y comparativos.

Como mencioné anteriormente, no hay trabajos previos en español sobre esta sonata, creo que hay un nicho interesante para abordar y debe ser realizado, quizás sea mi motivo principal para enfocarme en realizar este compromiso.

Para el proceso metodológico me basé en las lecturas del libro *“Investigación Artística en Música”*, de Rubén López Cano.

Es fundamental plantearse interrogantes, para abordar el conocimiento, la reflexión de la interpretación, la escucha, el sentir, vale decir aprender a escucharse, ese sea tal vez el principal *Leitmotiv* de nuestro arte; poder apreciar como sonamos es ver más allá de las posibilidades de uno mismo centrado y enfocado en nuestro cuerpo, extrapolarnos a otro punto y ver reflejado ahí nuestro arte (el arte de la música). Quizás esto debería ser lo que todo músico tiene que buscar.

Es importante admitir que con este trabajo no intento dar lineamientos únicos y marciales, es decir, más allá de mi experiencia personal y lo recabado en la autoetnografía, la práctica instrumental, el análisis técnico metodológico de la pieza, la apertura a nuevas formas interpretativas, de conceptualización de ideas y gestos, investigación, heurística y la creación de nuevos modelos de estudio técnico-prácticos. Soy veraz cuando digo que cada intérprete hace su camino, cada individuo realiza en el recorrido de su vida, cada quien es único y lo que presentaré es simplemente una cosmovisión de la música de Kodály como la interpreté, y repito, no es, ni intenta ser, la única forma de encontrarse, solo es mi humilde aporte para el que quiera compartir mi conocimiento adquirido.

Por medio de una metodología de investigación documental, realicé una búsqueda, recopilación, análisis, y estudio de información, organizados en fichas para mantener un claro proceso además de la realización de esquemas y resúmenes, para mantener claro un proceso metodológico certero y científico; recabar la información y tenerla de una forma organizada y ordenada, para poder depurarla e ingresar lo que corresponda a mi trabajo, aprovechando dicho material de estudio y discusión en el documento, poder dar transparencia y lógica lineal a mi

trabajo, además de un sustento de investigación acorde al nivel que se requiere para este tipo de propuesta.

La realización de trabajos complementarios como el ejercicio de la entrevista, la realización de transcripciones estenográficas, y el análisis interpretativo y formal darán al presente trabajo firmeza. Me gustaría poder ser realmente auténtico, intentar no caer en aforismos sin sentido, en la vanidad. Que sea un estudio contundente sobre los aspectos, técnicos, teóricos, analíticos, artísticos, científicos de la pieza y su compositor, enfocándome en su contexto histórico y geográfico.

Por otro lado, concluí en conjunto, una serie de trabajos auto-etnográficos que darán fundamento fehaciente del quehacer artístico, donde se podrá lograr un análisis interpretativo contundente. A medida que realicé el estudio de la pieza tomé anotaciones, me realicé cuestionamientos, confronté diferentes tipos de visiones con el maestro Vladan a fin de encontrar un camino juntos, de modo de preponderar al arte; que la técnica sirva para la música, y que la música sirva para el mundo, como una especie de círculo de progreso y avance constante.

También, confronté diferentes versiones desde la web, versiones de audio y audiovisuales, confrontando versiones, dilucidando diferentes formas. Intenté hacer comparativas de diferentes formas de interpretación y buscaré explicar cómo se puede llegar a lograr cada tipo de interpretación. No es mi intención hacer un manifiesto sobre la sonata, sino simplemente tomar particularidades de las diferentes versiones y compararlas de manera que se visualicen las diferencias entre ellas, pudiendo después el intérprete tomar o dejar la información que será brindada en este documento.

En esta fase generé preguntas de determinados pasajes realmente complejos de la obra, realicé una investigación que muestra y demuestra como acceder a los diferentes tipos de técnicas y sonidos que se logran por diferentes referentes, a modo de formar versatilidad en mi versión y poder acceder a mayor variedad de estilos, colores y timbres.

En mi tercera etapa hice un trabajo de análisis de la obra desde un punto de vista formal; procuré pasar todos mis conocimientos de la pieza a un análisis de forma musical, armónico, melódico, de contrastes, fraseológico, textural, y de extensión (debe entenderse como técnicas extendidas de la forma y el análisis), abocándome al estudio dentro del análisis armónico formal post moderno. No realicé análisis de series de sonidos en esta pieza dado que no es necesario, dado que con el análisis armónico formal basándome en las teorías de Caplin, Schenker, Allen Forte, Hector Tosar y los tratados de armonía como el de Arnold Schönberg, Felix Salzer, Rimsky Korsakov resultan más que suficiente. Demostré con algunos ejemplos dicha similitud de resultados para que no exista lugar a duda.

Obviamente se podría realizar todo el análisis con la teoría de sonidos, la pregunta es ¿Por qué? Cuando en realidad la pieza no está pensada desde lo compositivo a partir de la teoría de series de sonidos, sino desde la teoría musical post-romántica y la armonía disfuncional.

Finalmente, en mi última etapa, llegué a las conclusiones, haciendo una introspección reflexiva del aprendizaje, errores, posibilidades a futuro y cuestiones a mejorar.

Cronograma

Actividad	Período
Búsqueda de información	Julio – Diciembre 2017
Investigación documental	Enero – Junio 2018
Resumen y Sistematización de información	Marzo – Agosto 2018
Entrevista	Junio 2018
Autoetnografía	Enero 2018 – Julio 2019
Análisis de la pieza	Octubre – Diciembre 2018
Análisis interpretativo	Julio 2018 – Junio 2019
Interpretaciones	<p>20 de diciembre 2018 - Iglesia del Carmen, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México.</p> <p>27 de diciembre 2018 - La enseñanza, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México.</p> <p>10 de marzo 2019 – Estreno en Uruguay, Iglesia Nuestra señora de los dolores y San Isidro.</p> <p>18 de marzo 2019 – Iglesia Basílica de San José de Mayo, Uruguay.</p> <p>19 de marzo 2019 – Catacumbas Iglesia San Francisco de Asís, Montevideo, Uruguay.</p> <p>23 de Mayo 2019 – Teatro Universitario Juan Sábines Gutiérrez</p>

1. Capítulo I

1.1. *Biografía de Zoltán Kodály*

Nació en Kecskemét, Hungría, el 16 de diciembre de 1882 y murió en Budapest el 6 de marzo de 1967. Su padre era funcionario de ferrocarril y violinista aficionado. Su madre, Paulina Jaloveczky, fue una cantante y pianista de la época. Dado el trabajo de su padre, vivieron en varias zonas de Hungría. Zoltán demostró tener aptitudes musicales a muy temprana edad. Según el musicólogo Francés, Roland de Candé “las primeras influencias llegaron desde las reuniones musicales que realizaba su padre en su casa y de los cingaros trashumantes”.⁷ Es muy relevante este punto de inflexión en la vida de Kodály, dado que desde muy pequeño estuvo ligado a la música folclórica, por este tipo de actividades que realizaba su padre. Así como su padre, los cingaros por lo general no eran grandes virtuosos de los instrumentos; pudo ser interesante cómo se fueron encadenando este tipo de vivencias a la cotidianeidad de Kodály y de este modo encontrar en su futuro el camino para ser intérprete, compositor, docente.

Durante su infancia vivieron en un pueblo llamado Galánta, que está situado 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, poco tiempo después fue regresada al imperio de Hungría cuando Hitler desmembró la República Checa⁸. Esta ciudad fue casa de personas de varias naciones, incluyendo Hungría, Eslovaquia y Alemania. En una primera etapa, estudió en la ya mencionada ciudad, se suele inducir que a razón de que la mayoría de los

⁷ De Candé, Roland, *Nouveau dictionnaire de la musique*, (Francia: Editions du Seuil, 2000), 166.

⁸ Young, Percy, *Zoltán Kodály: A Hungarian Musician* (London: Ernest Benn Limited, 1964), 24.

compañeros provenían de granjas, es probable que ese fuera también el inicio de su relación con la música folklórica de su país. Al crecer allí su inspiración fue sembrada gratamente: escribió una de sus principales piezas dedicada a esa ciudad llamada *Danzas de Galánta*, basada en las melodías que escuchó desde su infancia. Durante este período aprendió violín, piano y violoncello, este último de forma autodidacta durante este período.

A los diez años se trasladó a la ciudad de Nagyszombat (actualmente Trnava en Eslovaquia), uno de los puntos culturales de referencia en aquella época. Fue donde recibió sus primeros estudios formales en la escuela de gramática, y donde tocó en la orquesta de la escuela y compuso una pequeña obertura. Era una escuela arzobispal en la cual le impartían clases de piano, violín y violoncello. Le dedicó mucho tiempo al estudio de las partituras de la *Misa en Do* de Beethoven y la *Misa solemnis* de Liszt⁹. Es probable que el intenso estudio de este tipo de piezas maestras pudo ser una de las razones por la cual Kodály tuvo mucha afinidad con la música vocal. Con 16 años comenzó a investigar el mundo de la composición y en 1900 se traslada a Budapest, donde se matricula en la Academia de Música Franz Liszt. Su primer instructor de composición fue Hans Koessler (1853 – 1926)¹⁰.

Koessler tuvo como profesor a Robert Volkmann (1815 – 83), quien fue un uno de los mejores alumnos de Brahms. Koessler se sintió obligado a inculcar la hegemonía de la música Alemana entre sus alumnos. Esto demuestra la dificultad de Kodály por adaptarse, dado que estaba convencido de que la música folclórica

⁹ Young, 27.

¹⁰ Kay Ong, Corinne, *A Historical Overview and Analysis of the Use of Hungarian Folk Music in Zoltán Kodály's Hány János Suite, Dances of Marosszék, and Dances of Galánta* (University of Kansas) disponible en <https://kusolarworks.ku.edu/handle/1808/8029?show=full> (Recuperado 19 de abril de 2018), 5.

podría servir como la base estilística para una nueva forma de composición¹¹. Más allá de las preferencias estilísticas, Koessler vio algo prometedor en Kodály. Como Kodály ya tenía suficientes conocimientos en armonía y contrapunto, él quería que su alumno avanzara al segundo año de clases, pero Kodály decidió empezar desde el primer año para fortalecer sus conocimientos. En la academia fue donde conoció a quien sería su compañero de estudios etnomusicológicos, Béla Bartók. A pesar de que durante los años de academia ellos estuvieron juntos, nunca generaron una relación. Fue gracias a varios encuentros musicales posteriores en la casa de Emma Sándor (quien luego sería su esposa) que ellos formarían una amistad y una relación profesional que los llevaría a hacer la colección y grabación de la música folclórica Húngara, y a convertirse en los padres de la etnomusicología mundial.

Luego de cuatro años de estudios en la academia, Kodály continuó su educación en Eötvös College, estudiando pedagogía y como complemento a sus estudios, cursos de idioma inglés, francés y alemán.

Kodály comenzó una ardua tarea grabando y transcribiendo la música folclórica Húngara. Debido a que esta era muy limitada en su precisión de las transcripciones previamente realizadas, volvió a Galánta y realizó la transcripción de alrededor de ciento cincuenta melodías en el verano de 1905¹².

El 22 de octubre de 1906 culmina su Ph.D. con la tesis llamada *Magyar népdal strófászerkezete (La escalonada estructura de la música folclórica Húngara)*¹³. Recibió una beca para viajar a Berlín en diciembre, seguido por un viaje

¹¹ Young, 29.

¹² Ibid, 34.

¹³ Kodály, Zoltán http://www.emb.hu/en/composers/kodaly_zoltan (Acceso 5 de Mayo de 2018)

que realizó a París en 1907. Es en este momento cuando conoce la música de Claude Debussy¹⁴, quien lo influenció profundamente. El uso de la música no occidental dentro de la composición y la forma innovadora del uso de los sonidos de Debussy, impactó en el estilo musical de Kodály. Por tal motivo es que el aprecio de Kodály por la música francesa, fue correspondido por los franceses y ganó prestigio dentro del círculo académico de Francia¹⁵. También en este viaje conoce a Charles-Marie Waldor, con quien estudiará órgano.

En 1906 Kodály y Bartók juntos tuvieron la labor de crear una colección de veinte piezas folclóricas que fueron publicadas como un libro. Las primeras diez de ellas fueron armonizadas por Bartók y el resto por Kodály. Ambos compositores intentaron mantener los lineamientos originales de las piezas. Percy Young concluye lo siguiente en la biografía de Kodály:

*Hungarian folk-songs should take their place beside the great works of music of the world and, of course, beside the music of other lands. But this could only be done when mass-produced and fabricated songs masquerading as Hungarian were driven out of circulation. In respect of performance, it was boldly stated that no one could make mistakes if they knew the peasant manner of singing, or if they spoke Hungarian properly. Speech-rhythm was the unfailing guide, and on no account should extraneous rhythmic habits be imposed on those which were indigenous.*¹⁶

¹⁴ Kodály, Zoltán, "Claude Debussy," en, *The Selected Writings of Zoltán Kodály*, (London: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, 1964), 67-68.

¹⁵ Ibid, 68.

¹⁶ Young, 36

Quizás por este tipo de pensamientos es que las reivindicaciones de Bartók y Kodály se hacen escuchar con el tiempo, es por este tipo de razones que un estado nación se identifica culturalmente; el acervo cultural, la idiosincrasia, el pueblo, el folclore en su máxima expresión, da este tipo de resultados en el conglomerado de académicos. Hay que escuchar al pueblo y sus manifestaciones, oír su voz y saber apreciar lo que tiene que decir. Proyectarnos como conjunto nos identifica, nos genera valores y un tipo de cosmovisión unificada, nos da una razón para vivir y un por qué; quizás todo esto en conjunto, con el momento bisagra que vivía Hungría hicieron que ellos dos se avocaran a esta tarea tan compleja e importante.

Al momento de regresar a Hungría en 1908, Kodály es designado profesor de la Academia Franz Liszt, estando a cargo de la Cátedra de Lenguaje Musical y Composición, enseñando armonía, contrapunto, forma musical, orquestación, y lectura de partituras orquestales. Kodály fue una gran influencia en los futuros compositores por ser “claro, lógico y sin ambigüedades”¹⁷. Algunos de sus alumnos fueron: Jenő Adam, Helga Szabó, László Lukin, László Órdög, Maria Kékesi y Németh Endréné.

Para 1911 se había conformado la *Nueva sociedad musical de Hungría*, el objetivo de este grupo no solo fue hacer pública música nueva, sino también llevarlo a cabo de una forma minuciosamente detallada para que las interpretaciones fueran de un nivel ralmente alto.

¹⁷ Young, 40.

*Antal Molnár*¹⁸ (1890–1983) *Violist of Waldbauer Quartet remembered: ‘...We were not practicing anything else than the two new string quartets from spring 1909 to spring 1910. We had probably 90 rehearsals on the Kodály quartet but Bartók’s was more difficult, we had more than 100 on that. According to Waldbauer’s principle only that could be played really well what is known from memory; occasionally, around the 50th rehearsal already he closed the score and said: close the score. We closed it. We played all the way through the two pieces by heart. We knew them so much that for example I still know the viola part of both quartets by heart today [1979].’*

El nivel de excelencia que impartía la Sociedad era el de este tipo, un nivel extremo de conocimiento de la pieza, conocer cada detalle, nada dejado a la arbitrariedad del momento; por supuesto que la pasión y el entusiasmo acompañaban, pero el trabajo y el nivel del producto artístico era sorprendente. La capacidad de estos músicos de absorber conocimiento, es a mi entender como intérprete, de una valoración y respeto total. El objetivo de estos músicos es sin duda el mismo que buscaban sus contemporáneos, ser la generación de oro de su época, demostrar que a pesar de todos los problemas políticos y sociales que vivía esta sociedad ellos aún podían realizar grandes proezas musicales, realmente maratónicas, conocer al nivel de detalle las obras para cuarteto de cuerdas. A ese nivel, para poder saber lo

¹⁸ Sin título, http://lfze.hu/en/notable-alumni/-/asset_publisher/flQ9RSuRgn0e/content/waldbauer-kerpely-vonosnegyes/10192?jsessionid=051A1D231089135A5BACC5518E3F8303 (Recuperado 18 de junio de 2018).

que cada instrumento hace en cada momento, capacidad, tenacidad, capacidad analítica y templanza admirable, este cuarteto es uno de los ejemplos mejor conceptuados de la música de cámara.

La Sociedad estaba constituida por colegas de la academia, incluidos Bartók y miembros del Waldbauer Quartet. Algunos de estos músicos fueron los responsables de las *premieres* de los trabajos de Kodály y Bartók. Generalmente, los conciertos incluían música del período clásico/romántico con las obras de Bartók y Kodály, la organización realizó solo algunos conciertos en 1911 debido a que la audiencia fue en decadencia, haciendo que su Sociedad fuera disuelta por completo en 1912¹⁹. *The National Musical Society of Hungary* fue formada para hacer caer la *New Hungarian Music Society*, así como las carreras profesionales de Kodály y de Bartók²⁰. Este es un momento clave en la historia de ambos, y dadas estas circunstancias es que deciden enfocarse en el trabajo de recolección de música Folclórica. Se cree que, por este tipo de situaciones, su música comienza a ser interpretada por otras partes del mundo más que en su país. En 1910 se estrenó en Reino Unido²¹ la Sonata para Cello Op.4, con Belá Bartók en el piano y Janos Mihalkovics en el cello²², esta no fue la primera vez que se tocó, pero sí la primera vez que su música sonó fuera de Hungría.

Por ese entonces, su música comienza a tomar relevancia internacionalmente, interpretándose en diferentes partes de Europa y Estados

¹⁹ Ibid, 59.

²⁰ Eőszé, László, *Zoltán Kodály: His Life and Work*, trans. István Farkas and Gyula Gulyás (Boston, Crescendo Publishing Company, 1962), 21.

²¹ Ibid, 29-31.

²² Breuer, Janos, *A Guide to Kodály*, Trans. Maria Steiner (Budapest, Corvina Books, 1990), 28.

Unidos, de modo que en 1915 se toca su *Cuarteto de cuerda N°1 Op.2* (1908 – 1909), una de las primeras interpretaciones fuera de Europa²³.

La música de Kodály no sería publicada hasta 1921, de cualquier forma, entre 1912 y 1917, ningún trabajo de Kodály fue interpretado en Hungría, a pesar de la cantidad de presentaciones de su música que ocurrían en Europa y Estados Unidos. Es muy interesante este hecho, dado que de todas formas él continuó con su trabajo de compositor y se aferró a su convicción sobre su música y su estilo compositivo, vale decir que a pesar de los problemas que tenía en su país él continuó proyectándose internacionalmente.

Creo que cualquier buen artista debe apropiarse de su arte, compartirlo y mirar más allá de uno mismo. Kodály de alguna manera visualizó esa situación y permitió que su música viajara fuera de su país, que viviera por sí sola, para que así él pudiera concentrarse en el estudio etnomusicológico, sabiendo que de un modo u otro en algún momento su música retornaría con más fuerza y finalmente sería reconocido en Hungría. Hay muchas historias de músicos que terminaron en la pobreza, la insanidad mental y/o emocional en nuestra historia contemporánea reciente como lo fueron: Beethoven, Schumann, Mendelssohn, por ejemplo. En la pintura también existen como: Vincent Van Gogh y Edvard Munch, entre otros muchos artistas, por ende, no es de sorprenderse que no se vea reconocida su trayectoria en vida, obviamente esto no es un común denominador, pero si es importante tener en cuenta como ha ocurrido en la historia con varios artistas relevantes en la historia reciente. Muchas veces se reconocen más sus obras post-

²³ Ibid, 22.

mórtem; en el caso de Kodály, durante mucho tiempo se le fueron negadas las puertas para poder proyectarse internacionalmente como hemos visto, ya que el régimen no le permitió salir de su país por más de cinco años entre 1914 y 1920-21. Eso hizo que tuviera que abocarse a otro tipo de trabajos más internos dentro de su país y explica claramente su perfil.

Por aquel entonces (1910), conoció a su futura esposa Emma Sándor²⁴, quien también era compositora, pianista, poeta y traductora²⁵. Sándor estudió con Béla Bartók y luego entre 1905 y 1906 con Kodály, en 1910 se casaron y pasaron el resto de sus vidas juntos. Emma lo ayudó en recolectar canciones populares y trabajó en los números treinta y cuatro y treinta y cinco de la revista *Música Folclórica Húngara*. Esto demuestra que Kodály estaba siempre inmerso en esta búsqueda de la música folclórica de Hungría.

Para 1913, Kodály y Bartók habían coleccionado tres mil canciones folclóricas²⁶ y buscaron la manera de publicarlas. Escribieron un trabajo llamado *Proyecto para una nueva colección completa de las canciones folklóricas (Corpus Musicae Popularis Hungaricae [CMPH])*,²⁷ y el siguiente año continuaron en la búsqueda de financiamiento²⁸, intentando en varias oportunidades que su trabajo fuera publicado por la *Kisfaludy Society*, sociedad literaria líder en la música

²⁴ Wikipedia, *Zoltán Kodály*, disponible en, https://es.wikipedia.org/wiki/Zolt%C3%A1n_Kod%C3%A1ly (Recuperado 13 de Julio de 2018).

²⁵ Sándor, Emma, disponible en, <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC13280/13363.htm> (Recuperado 18 de junio de 2018).

²⁶ Folk Music Collection (audio materials and transcription of melodies), https://www.neprajz.hu/en/gyujtemenyek/ethnological-archives/audio-archive/audio_archive.html (Recuperado 18 de febrero de 2018).

²⁷ The History of the Bartók System, <http://systems.zti.hu/br/en/history> (Recuperado 18 de febrero de 2018).

²⁸ Breuer, 37-38.

folclórica en Hungría, pero fue rechazado en varias oportunidades. Finalmente, publican un plan de trabajo para una nueva colección completa de canciones populares llamado *Maygar Népdal Tára*²⁹ uno de los documentos fundamentales de la Etnografía Musical Húngara. La Sociedad tenía dificultades en aceptar las estructuras rítmicas y melódicas de la música de los campesinos como algo natural, por lo que pronto Kodály se abocó a la composición con su perfil académico-popular.

Es importante agregar que para Kodály hubo muchos infortunos (por no decir fastidios) en su vida, sobre todo, logísticos, de financiamientos y burocráticos. El hecho de que estalle la Primera Guerra Mundial en 1914, hizo que se dificultara la salida del país para él. A pesar de no ser miembro activo de las fuerzas armadas, trabajó para la guerra desde otro lugar: ayudando dentro de su cátedra a los estudiantes de la academia y a la composición y el desarrollo de música nacionalista, lo cual lo mantuvo ocupado por varios años. En este período compuso las obras para cello: *Dúo para violín y cello, Opus 7* (1914), *Capriccio para cello* (1915), *Sonata Cello solo, op. 8* (1915) y *Rondo Húngaro* (1917).

A pesar de encontrarse en un momento personal y político muy duro, este fue el período más productivo de composición de Kodály, ya que realizó gran parte de sus trabajos compositivos más importantes, incluso escribió críticas musicales y publicaciones de análisis de la música de Bartók para dos periódicos de izquierda. Estas afiliaciones con estos dos periódicos y la órbita que estaba tomando el

²⁹ Bartók, Béla, *Maygar Népdal* <http://mek.oszk.hu/14800/14873/14873.pdf> (Recuperado 18 de febrero de 2018).

entorno político de Hungría, provocó que se le complicaran algunos proyectos de su vida profesional hacia el final de la Primera Guerra Mundial.³⁰

Cuando la guerra terminó no se sabía exactamente qué pasaría con Hungría, de hecho, el país se dislocó en varios países más. A través del Tratado de Trianon³¹ se dispuso el orden de los territorios de Hungría luego de la caída del feudalismo en el reino austrohúngaro, el primer paso fue la independencia de Hungría frente a Austria. El estado húngaro fue restablecido por la Triple Entente³² en una conferencia de paz de 1919. Por este motivo se creó un nuevo orden político en Hungría el cual conllevó a que los antiguos dirigentes de la Academia Franz Liszt fueran remplazados por la nueva generación. Ernő Von Dohnányi fue nombrado director de la academia y Kodály el subdirector. Bartók también tuvo una posición de importancia dentro de la institución. En este período una de las ideas fundamentales para Kodály y Bartók era implementar un sistema educativo definitivo y contundente en toda Hungría, de hecho, la idea era generar un sistema integral de música para la educación en su país. Luego de ciento treinta y tres días colapsó el nuevo gobierno húngaro recientemente establecido, Kodály fue forzado a dejar su posición como suplente de director de la Academia de Música por resultar ser antipatriótico, y el viejo orden volvió al poder. Estos individuos buscaron retribución política del estado en contra de los jóvenes que habían desafiado al

³⁰ Power, Celeste, *Zoltán Kodály's Sonata for Unaccompanied Cello, Op. 8 : one cellist's path to performance* (Louisiana State University), disponible en, http://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/917 (recuperado 15 de abril de 2018), 7.

³¹ *Tratado de Trianón*, disponible en, https://es.wikipedia.org/wiki/Tratado_de_Trianón (Recuperado 18 de junio de 2018).

³² *Triple Entente*, disponible en, https://es.wikipedia.org/wiki/Triple_Entente (recuperado 18 de junio de 2018).

poder. No solo el estilo compositivo de Kodály iba en contra del estilo preestablecido (conocido como estilo romántico alemán), sino que el viejo orden consideraba demasiado izquierdistas sus ideas sobre la educación musical sistemática³³.

Cuando finalmente colapsó la república, todas las personas vinculadas con el liderazgo, tanto sea de una manera estricta como ideológica, fueron perseguidos por el viejo régimen que volvió al poder, y personas como Dohnányi fueron retiradas de sus cargos. Para Kodály las cosas fueron bastante más complejas, fue insanamente perseguido y castigado por los roles que había ocupado durante los días del gobierno de transición. De modo que a Kodály se le generó una licencia administrativa y fue dado de baja de todos sus cargos. Además del cargo de director, también se le quitó el cargo de docente entre 1920 y 1921. Tanto Dohnányi como Bartók escribieron cartas protestando por la persecución que se les estaba realizando, exponiendo al comité de investigación que el hecho de que Kodály descubriera la música folclórica húngara no era algo subversivo, y no debía castigarse³⁴. Algunos de sus compañeros intentaron idear por varios medios, diferentes maneras para despedir a Kodály sin lograrlo³⁵. Fue catalogado como agitador y un “ultra-modernista”, lo que resultó en una influencia negativa para los alumnos que tenía a cargo³⁶.

Felizmente en 1921 fue reintegrado su cargo a la academia, gracias al reconocimiento mundial de su obra³⁷. Sus trabajos serían publicados por *Universal*

³³ Power, 7.

³⁴ Eöszé, 24-25.

³⁵ Ibid, 25.

³⁶ Ibid, 23-24.

³⁷ Ibid, 21.

Edition en ese mismo año. Como compositor escribió música orquestal, coral y de cámara, y es muy estimado por sus sonatas para violoncello. Algunas de las piezas que lo consagran como artista internacional por su reconocimiento son: la *Sonata para cello solo Op.8* (1915) que se compuso con motivo del cincuenta aniversario de la unión de Buda con Pest en el año 1923, la ópera *Háry János* (1920 – 1925) seguido por seis movimientos de una suite orquestal, *Psalmus Hungaricus* (que Kodály escribió en tan solo semanas) cuya premier fue en Budapest el 19 de noviembre de 1923, en conjunto con las *Danzas de Galánta* (1933).

La academia de ciencias de Hungría les solicita a él y a Bartók la publicación de todo el material folclórico reunido hasta ese momento, que comprendía arreglos de cincuenta y siete canciones folclóricas y baladas para piano y voz. El resultado de la publicación fue una colección de once libros titulada *Magyar népzene* (Música Folclórica de Hungría).

Para ese entonces su forma de componer y la de sus estudiantes fue criticada por Béla Diósy en el diario alemán *Jesus Pester Journal*³⁸, Kodály respondió a las ideas conservadoras en un escrito denominado *Tizenháron Fiatal Zeneszero* (Trece compositores jóvenes³⁹), en él expresaba que: “[...]opposes a Hungarian conservatism, nominated by a universal culture. [...] We refuse to be a musical colony any longer [...] We have our own musical message, and the world is beginning to listen to it attentively.”⁴⁰

³⁸ Kay Ong, 9.

³⁹ Traducción propia.

⁴⁰ Young, 82.

A pedido de Toscanini, tuvo que reescribir la música de *Summer Evening* (1906) y para 1929 culminó su trabajo de las *Dances of Morosszék*.

Luego, le siguieron unos años en que se dedicó a hacer música por encargo, de hecho, uno de los primeros trabajos que realizó fue para el ochenta aniversario de la Sociedad Filarmónica de Budapest, la pieza se denominó *The Dances of Galánta* (1933), posteriormente compuso *Budavári Te Deum* (1936). Para el cincuenta aniversario del Concertgebow realizó las variaciones orquestales llamadas *Feszálott a páva* (*El pavo real*) en 1939 y el *Concierto para orquesta* dedicado a la Orquesta Sinfónica de Chicago en 1940. Esta serie de trabajos lo posicionaran como un compositor de nivel mundial y serán sus mayores trabajos compositivos para orquesta antes de focalizarse nuevamente en sus trabajos corales de composición.

Con la guerra inminente en Europa, Hungría estaba en una posición difícil entre lo que corresponde a las alianzas entre las fuerzas Aliadas y el Tercer Reich. Como consecuencia de estas cuestiones, muchos de los ciudadanos húngaros se vieron forzados a esconderse en sótanos y bodegas. Uno de estos lugares fue el refugio anti bombardeo de la escuela convento en la carretera Propheta, donde Kodály compuso *For St. Agnes's Day* y trabajó en la partitura de la *Missa Brevis*. Kodály permaneció en Hungría durante la guerra.

No obstante, la *Misa Brevis* se estrenó en 1948, en la Catedral de Worcester, y al terminar la guerra del Reich Alemán, Kodály fue honrado por varias instituciones por sus contribuciones con Hungría. Fue elegido como diputado en la asamblea nacional y presidente de la junta de directores de la Academia de Música, incluso fue presidente del concejo de Arte de Hungría y de la Organización libre de Músicos.

Por último, fue elegido miembro honorario en la Academia de Ciencias dentro del Departamento de Filosofía y Estética,

Para 1945 se le otorga el título de Presidente del Consejo de las Artes, y entre septiembre de 1946 y junio de 1947 comenzará a viajar por el Reino Unido, Estados Unidos y Rusia, dirigiendo conciertos donde se interpretarán también obras de su autoría. En su país, dado el reconocimiento internacional y otras acciones de relevancia ya mencionadas, en 1948 es el primero en la historia en recibir el premio Kossuth, premio que se otorga a figuras relevantes de la cultura y las artes en Hungría de la propia mano del presidente⁴¹, y que vuelve a ganar dos veces más en 1952 y 1957.

Es merecedor del título Doctor Honoris Causa en 1944 por la Universidad de Kolozsavár, en 1957 por la de Budapest, en 1960 por Oxford, 1964 por Berlín del este y Toronto en 1966. Luego de la muerte de su esposa en 1958, se casó con Sarolta Péczeli, una alumna de la Academia de Música que tenía 19 años. Por ese entonces realizó un viaje a Inglaterra, donde condujo varios de sus trabajos y entregó a Philip Maurice Deneke su ensayo titulado *Música Folclórica y el Arte de la Música en Hungría*, donde estableció su punto de vista filosófico donde la música folclórica envuelve al arte musical y además referencia la estructura melódica y rítmica de la música húngara. Sus últimos trabajos fueron *Zrinyi Szózata* (Himno de Zrinyi) para barítono y coro (1954), la *Sinfonía en Do* (1961), *Mohács* para coro (1965) y *Laudes organi* para coro y órgano (1966).

⁴¹ Eősze, László, Zoltán Kodály, (Grove Music Online).

Desde 1961 y hasta su muerte, fue presidente de la Escuela de Altos Estudios Musicales Franz Liszt y del International Folk Music Council. Fallece el 6 de marzo de 1967 en Budapest.

2. Capítulo II

2.1. Registro del Proceso

Hablar de Kodály podría llevar muchísimo tiempo de discusión, por eso en el proceso particular del presente trabajo estoy enteramente enfocado en la Sonata para Cello y no en su vasto repertorio como compositor o su vida. La cantidad de información que se brinda de él en libros y artículos en el acervo de las instituciones, es de tal magnitud que sería poco serio hablar de ello y ponerme a discutir sobre cuestiones de su vida o procesos personales extras que no competen al presente trabajo. Principalmente, mi objetivo aquí es el de registrar un proceso artístico-creativo que sirva para el acervo académico de consulta, dicho mecanismo tendrá determinadas aristas y trabajaré de forma consciente con lo relacionado a la *experiencia táctil*: encontrar las metodologías necesarias desde un punto de vista estrictamente de las sensaciones corporales, a través del gesto, la mecánica, técnica, musicalidad, fraseología, escenas, tipologías, reflexión-análisis-comprensión y experiencias en recitales, es decir, lo que mejor se adecúe para resolver la complejidad de la pieza.

Comencé a desarrollar una serie de herramientas autoetnográficas que me sirven para analizarme artísticamente y enfocarme en mi trabajo. Tenemos además la suerte de poder realizar *Studio Classes* con el maestro Vladan para debatir de la música con los colegas y confrontar puntos de vista, resolviendo problemas, lo cual hace el trabajo más interesante, ameno, abierto y a mi entender se desarrolla más rápido. Ver la evolución de mis compañeros, confrontarnos a los problemas que

surgen en dicha instancia y tratar de superar nuestras dudas, hacen de esta experiencia algo muy valioso.

Pienso que desarrollar la parte analítica del proceso desde un punto de vista formal, a mi entender, nos ayudará a una mejor comprensión de la obra en su totalidad, tanto para mí como intérprete, como para futuras generaciones que tendrán dicho material de consulta, generar un marco conceptual del análisis basándome en las teorías que manejo como investigador para poder dilucidar las cuestiones internas de la pieza y cómo es su estructura.

2.1.1. Autoetnografía

Realizar un trabajo de esta índole para mi persona es un tanto complejo y difícil de expresar, podría realizarlo de muchas maneras pero he intentado concebir una concepción global de mi ser donde el ego no sea la parte central de la búsqueda, sino intentar verlo como una búsqueda de sentido, de pertenencia a un camino de investigación, a una manera de ver las cosas con otros ojos, con otra escucha, Schönberg hablaba de aprender a escucharse, o ponerle una imagen a la música comentaba Schumann, Beethoven decía, nada resulta más insoportable que tener que admitirse a uno mismo los propios errores. La verdad es que, en ese sentido, uno busca, piensa, analiza, reflexiona, medita, vuelve a la búsqueda y continúa el ciclo. En esta interminable búsqueda me encuentro desde el momento en que me encontré con el violoncello.

Busqué darle un sentido a mi vida, darle un porqué a mi existencia, y encontrar un camino que recorrer lleno de desafíos, que me impacte y genere que tuviera que esforzarme para ser bueno. Mi padre quien fue una persona compleja,

trató siempre de mostrarme mis virtudes, por más que su genio y testarudez fueran totalmente insoportables, realizó con su obra lo que buscó, que yo fuera músico finalmente, he aquí el principal por qué de que hoy en día me encuentre escarbando profundo dentro de mi persona, buscando intentar explicar una búsqueda interminable.

Para comenzar, llegué a esta sonata hace aproximadamente diez años, al inicio de la era de YouTube. Rápidamente la plataforma se hizo muy popular y subieron el video de János Starker donde interpreta la Suite de Cassadó y la Sonata de Kodály. El día que escuché esa obra me dije a mi mismo que algún día, no importaría el esfuerzo, lograría integrarla, invocaba en mi todo aquello que me resulta hermoso, la sonoridad del instrumento cambiada completamente dada la *scordatura* que se utiliza en la pieza (Si-Fa#-Re-La), el tipo de escalas y armonías des-funcionales, que busca en muchas partes de la misma pieza hacer perder la noción de la tonalidad, el pentatonismo propio de la música húngara, y el uso del ritmo dactílico, de sílaba tónica.

La sonata con su intensidad musical, el cambio de tímbrica, espacialidad y sonoridad general de la pieza, y el hecho de ser la primera obra que se compone para cello solo desde Bach, siempre llamaron mi atención. En ese momento mis posibilidades técnicas para abordar dicho repertorio y soportar el peso de la obra no eran las adecuadas, la envergadura de la misma, sus diecinueve carillas escritas, las cuales solamente se pueden tocar de memoria, tener que visualizar toda esa información y ser un canal que transmita la real intención del compositor. Era inapropiado y poco realista, por lo cual seguí esforzándome para auto superarme y finalmente encontrar un mentor como el maestro Vladan Kočí,

quien recibió clases del propio Starker, Sádlo y Chuchro (estandartes de la historia del violoncello moderno), para poder llegar a un camino realmente auténtico.

2.1.2. Acercamiento a la pieza:

Como dije en un principio, mi primer acercamiento fue leerla en el verano de 2016, lamentablemente el no tener un tutor que me apoyara en mis decisiones, y estar en una zona del planeta donde nadie había ni al menos intentado abordar este repertorio hizo que tuviera que buscar nuevos horizontes. Dadas mis disposiciones para el instrumento, no me es muy complejo llegar a las grandes exigencias que demanda dicha pieza para la mano izquierda (distancias mayores a una décima en ocasiones), también debido al estudio del tipo de repertorio que hice durante mi vida y la suerte de estudiar piano en mi niñez hizo que se me facilitara el acceso a determinadas técnicas extendidas⁴², por este motivo, no me vi impedido en realizar las exigencias de la pieza a modo de comprensión. Pero una vez entendida la dificultad, la tarea es ardua y conlleva muchísimas horas de trabajo y concentración. A medida que uno encuentra la forma de realizar las diferentes gesticaciones de la pieza, va entendiendo como puede abordar de forma más asequible el fin en sí mismo, con paciencia y perseverancia.

Cuando finalmente nos conocimos con Vladan, se puso sobre la mesa la idea de realizar el estudio de este repertorio, y a la vez usarlo como mi tema de disertación. Con base en eso, indagué sobre estudios precedentes y no encontré

⁴² *Por técnicas extendidas se conocen las técnicas de interpretación utilizadas en música mediante las que se ejecutan técnicas no convencionales, ni tradicionales ni ortodoxas de cantar o tocar instrumentos musicales con el objetivo de obtener sonidos inusuales.*

nada que fuera en español y que tuviera un nivel académico de investigación profunda, por este motivo fue que me encontré de alguna manera inspirado, dado que el camino de la vida me había llevado solo a encontrarme en una situación ideal: la de tener suficiente tiempo para estudiar repertorio nunca abordado en mi país o zonas cercanas por personas de esa parte del mundo, tener un maestro que abordó dicho repertorio anteriormente (y que dos de sus más importantes maestros también lo hicieron, Miloš Sádlo y János Starker), y poder realizar un estudio completo de la obra (estudio, análisis, interpretación, performance, reflexión, autenticidad).

Por otra parte, si vemos el recorrido que hay en el árbol genealógico de maestros, vemos que todo esto comienza con Popper (1843 – 1913) y su alta escuela del violoncello en la segunda mitad del siglo XIX. Él mismo fue maestro de



ADOLPH SCHIFFER AND JANOS

Jenő Kerpely, a quien está dedicada la pieza de Kodály, en ese mismo sentido Popper educó a Adolph Schiffer, quien fue asistente de Popper en el conservatorio Franz Liszt. Él inició a Paul Hermann quien tocó la sonata por segunda vez.

Por último, Schiffer fue tutor de Starker a partir del año 1930, a la edad de 6 años, y posteriormente Starker tuvo su primer encuentro con Kodály a la edad de 15 años cuando corría el año 1939⁴³. Tuvo la suerte de ser una de las personas que estuvo en contacto directo con el compositor de la obra y así poder ser realmente auténtico con su interpretación y un vivo recuerdo de lo que Kodály quería con su música, por este

⁴³ Geeting, Joyce, *Janos Starker "King of Cellists:" The Making of an Artist*, (Los Angeles: Chamber Music Plus Publishing, 2008), disponible en, <https://es.calameo.com/read/000067670ddc322a490d9> (recuperado 2 de junio de 2018), 2-7.

motivo y el hecho de que el maestro Vladan pudiese tomar contacto con Starker, es que ahora veo que la línea genealógica llega hasta mí de forma contundente y que exige un compromiso académico serio.

2.1.3. Viviendo con el Artista: Técnica para Kodály

Para realizar un estudio minucioso de la técnica del violoncello es necesario seguir determinados pasos sistemáticos que den orientación al trabajo, un enfoque didáctico para acortar los tiempos de aprendizaje, es decir que nuestras rutinas de estudios sean las más efectivas posibles. Quizás emprender este camino de búsqueda, criticarme a mí mismo constantemente en busca de la auto-superación personal, indagar la verdad en la música, tener valores como la honestidad, voluntad, paciencia, esmero, diligencia y convicción es ahora mi práctica diaria, convencer y convencerme de que esto es el fidedigno arte y que uno puede llegar a expresarlo con toda la conciencia de que está haciendo un compromiso completo en cuerpo y alma.

Por eso es que en este resumen auto-etnográfico planteo diferentes aristas, por un lado, el artístico, hablar de cosas más relacionadas con las emociones, y por otro lado las resoluciones técnicas, cómo podemos avocarnos a eso y de qué manera podemos resolver determinadas situaciones. En primera instancia trataré de mostrar diferentes ejemplos de cómo hay que trabajar según mi experiencia y lo hablado con el maestro Vladan sobre las dificultades técnicas en las obras que exigen un alto dominio del instrumento como es la Sonata de Kodály.

Ejercicios preparativos para escalas: esto se puede integrar a todas las escalas 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.

Trabajar escalas con los siguientes patrones rítmicos:

Ritmo básico



Inversión



Desplazamiento



Adición con repetición en espejo



Grupetos



Inversión



Los cambios de posición se pueden realizar de tres maneras⁴⁴:

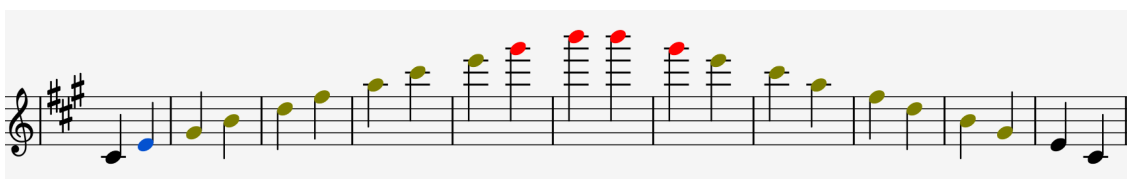
- En el tiempo: el arco y el cambio se efectúan al mismo tiempo, limpio y sin sonidos previos o posteriores al cambio.
- Con el cambio: el sonido se genera luego del cambio, provocando un sonido suave y más amortiguado, generalmente con uso de un leve *glissando*.
- Antes del cambio: son cambios más violentos para la mano izquierda y hay que trabajarlos muy lentos hasta que resultan en un movimiento natural de la

⁴⁴ Janof, Tim, *Master Class Report*, disponible en, <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/starkermc1.htm> (recuperado 6 de octubre de 2018).

mano, se utilizan para determinados momentos, generalmente también se trabajan en *glissando* para una correcta entonación.



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 queda como muestra el siguiente esquema:



Anexando a este arpeggio, se puede tocar con el grado conjunto inferior ligado o el superior, con los diferentes ritmos presentados anteriormente, los modelos son los siguientes:

212 – 232 – 121 – 132 – 231 – 312 – 213.-

Cada número corresponde al grado de nota al que pertenece, esto quiere decir que según la tonalidad en que estemos, las distancias que tenemos entre cada grado son diferentes entre las posiciones.

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 mencionados anteriormente, para ir mejorando más eficientemente los pasajes. Damos por sentado en este documento que el sonido y la afinación (armónica) siempre deben ser perfectos, intentar siempre mejorar la calidad en los cambios y la afinación estable. Se recomienda usar afinador para este trabajo, primero con un tiempo lento, se puede subdividir el metrónomo a nota por nota, por ejemplo, si es grupo de corchea y dos semicorcheas poner el metrónomo en cuatro semicorcheas por tiempo.

Para la afinación siempre es recomendable comenzar con un sonido límpido y sin vibrato, y a medida que se pueda agregar vibrato en las notas de manera paulatina para generar mayor contacto con el diapasón.

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 estresar la mano y que esté lo más flexible posible), y realizar la secuencia de los cambios de nota de manera directa y retrogradada, por ejemplo: 1-4 --- 4-1 --- 1-4 --- 4-2 etc.

Acordes: El orden siempre es el mismo, de manera de hacer acorde de Tónica, luego Dominante, Subdominante, Aumentado, etc, como se expresa posteriormente. En los siguientes ejemplos, las digitaciones en colores muestran algunos cambios en la digitación estándar, para hacer más visible los cambios y tenerlos presentes al momento de trabajar.

Tónica Mayor – Menor

1-4-1-4-1-4-φ-2-φ-3-1-2-3

Dominante Mayor – Menor

1-4-1-4-1-3-1-3-φ-2-φ-2-3-1-2-3

Acorde de 6^{ta} Mayor*Acorde de 6^{ta} menor*

1-4-1-4-1-4-φ-3-1-3-1-2-3

Acorde de 4^{ta}

1-4-1-4-1-4-φ-3-1-3-1-2-3

Acorde de 6^{ta}

1-4-1-4-1-4-φ-3-1-3-1-2-3

Acorde Aumentado

1-4-1-4-1-4-φ-2-1-3-1-2-3

IV III II I

7^{ma} disminuido

1-4-1-4-1-3-1-3-φ-2-3-2-3-1-2-3-4

IV III II I

Dominante 7^{ma} menor

1-4-1-4-1-3-1-3-φ-2-φ-2-3-1-2-3-4

IV III II

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 en lo que me compete es la ejecución con tres notas fuertes y una piano, siendo la nota piano la que corresponde al cambio de posición, por ejemplo:

Ejecutar estos pasajes con los ritmos ejemplificados en la primera parte es de muchísima utilidad. Podemos variar también los cambios de posición de tres formas: cambio anticipado, en tiempo, 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*:



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:



Todo este trabajo es recomendable y conveniente llevarlo hasta el registro más agudo posible y en ambas direcciones, tanto ascendente como descendente,

buscar algún punto de apoyo de cada extremo (notas extremas de secuencias), tomarlo como referencia de principio y fin.

Posiciones fijas de 3^{as} x 3^{as}: quizás para Kodály y como vengo expresando anteriormente, para toda la música de técnica avanzada para violoncello, este sea uno de los ejercicios más provechosos para establecer las posiciones en el capotasto. Siempre abordado por la colocación del capotasto como 5^{ta} con la nota superior comenzamos hacer dicho ejercicio.

2-φ --- 1-3



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.

*Terceras*⁴⁵:

Las terceras paralelas son un asunto complejo de estudiar y sobre todo deparan muchas controversias en relación a la afinación. Por un lado, tenemos la afinación pitagórica que nos da una secuencia de terceras afinadas en relación a la secuencia de armónicos de la tonalidad a la que estamos enfrentándonos y por ende decanta en que debemos ajustarnos a la serie, dado que la afinación no es justa, sino que en su lugar usamos pitagórica.

Es importante que esto lo tengamos en cuenta para afirmar nuestra técnica previa y poder realizar una correcta entonación en relación a las cuerdas abiertas y

⁴⁵ Janof, Tim, *Conversation with Hans Jørgen Jensen, Intonation*, disponible en, <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/cellomind/cellomind.htm> (Recuperado 6 de octubre de 2018)

la serie de armónicos de las cuerdas al aire. Otro dato importante a estudiar en relación a las terceras es que la melodía se encuentra en el bajo, por ende es importante afinar siempre en relación a este sonido.

“As stated before, Pythagorean intonation has 24 pitches that never change. When using Just intonation for chords and double stops the important thing is to decide which note is the dominant pitch that the other note or notes have to tune to. If there is an open string in the chord or double stop, the other note or notes of course have to adjust...In chords without open strings the tonic is the foundational pitch that the other notes have to adjust to. In thirds, the low note is the melodic note and the higher note needs to adjust. In sixths, the higher note is the melodic note and the lower note has to adjust.

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.”⁴⁶

Tal y como menciona Hans Jørgen 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

⁴⁶ Ibid.

important thing is to use horizontal pitch memory so that corresponding pitches in different octave registers remain identical”.

47

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 tal caso es importante mencionar que la afinación justa es en 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 Pitagórico⁴⁸ para una correcta entonación.

Cuartas:

El estudio cuartano es fundamental para el repertorio contemporáneo. En gran parte de la Sonata de Kodály como en cualquier música del siglo XX. Este tipo de técnica extendida como lo son las: extensiones de 7.^a, 9.^a y 10.^a. La realización de estos

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ *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.

ejercicios preparativos para poder abarcar este repertorio avanzado es fundamental para no tener problemas de salud en nuestras manos, siendo necesario pensar nuestro cuerpo como el de un *atleta de la música*⁴⁹. En estos ejercicios que se proponen a continuación, la melodía está 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; al estar en una tesitura más alta, la resonancia de dicha nota será más clara por esa simple razón. Por otra parte, el estudio de cuartas es fundamental para estabilizar la mano izquierda en cada una de las posiciones, el siguiente proceso se realiza de a dos notas por posición.



Quintas:

En las quintas, la melodía está en el bajo (ídem al ejemplo anterior); la digitación para las quintas por ejemplo en LA mayor es:

1 – 2 – 4 – 1 – 2 – 4 – 2,1 – 3 – ♯ – 3,2 – ♯ – 2,3 – ♯ – 2,1 – 2,3.

Sextas:

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

Octavas:

⁴⁹ Frederick Matías Alexander, *El uso de Sí Mismo*, (1932),16.

Para las octavas las recomendaciones son:

- 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:



Estudiar los intervallos en octavas 0 – I – 0 – II – 0 – III – etc. También es conveniente realizarlo en sentido contrario para más 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*.

Finalmente, en las décimas: La melodía está en el bajo nuevamente, es importante trabajar digitación a partir de la 5ta posición con tercer dedo en el agudo y cambiando por cuarto dedo.

2.1.4. Arco

Independizar los trabajos de mano derecha y mano izquierda es algo complejo de explicar, pero que puede llevarnos por muchos caminos. De hecho, en la historia del violoncello, y aún más en la historia reciente, encontramos sobre la técnica de la mano derecha muchas versiones y puntos de vista diferentes sobre cómo hay

que tomar el arco, de qué manera hacer los movimientos, cómo ejercemos la proyección del peso, en qué ángulos pasamos las cerdas en relación a las cuerdas, entre otras cuestiones. Además de esto, existen estudios, métodos y técnicas que abarcan el uso y manejo del cuerpo de una manera natural y eficiente, dentro de la perspectiva de ejecución musical, técnicas como la Alexander son métodos interesantes para no generar fuerza innecesaria en los movimientos, ahorro de energía, movimientos simples, entre otras connotaciones. Si nos ponemos a pensar en todas esas determinantes la discusión sería muy extensa y por lo pronto solo podríamos abarcar en este trabajo un estudio minucioso sobre el arte de la mano derecha.

En este caso, haré hincapié en dar por sobreentendido algunos conceptos de los cuales no creo necesario hablar dado que para un trabajo de esta índole veo sobran explicar cuestionamientos elementales de la ejecución, y me gustaría poder enfocarme más en otro tipo de desafíos intelectuales y mecánicos en este apartado.

Como sabemos, el arco se compone de dos elementos fundamentales para funcionar, el *peso relativo* y la *velocidad* de manera horizontal. Estos dos factores están siempre 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 vamos a trabajar previamente para resolver 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 me refiero con esto? Cuando un movimiento consecuente debe

ser analizado previamente, vale decir, no es apropiado e inteligente 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. Pongamos un ejemplo: digamos que tenemos dos notas consecutivas, la primera está en fortísimo con *crescendo* y con el arco empujando (arriba) hacia una nota en el talón del arco en *pianissimo* y de larga longitud, digamos una cuadrada; en este caso, si nosotros no anticipamos que en nuestro movimiento inercial del brazo que luego va a venir este cambio y generamos una desaceleración del arco más una inflexión en el mismo para levantar el peso, nos resultará en un problema, o que bien el sonido resultante de la siguiente nota no será el adecuado, o la nota anterior quedará con una intención errónea, con el riesgo de que también el cambio pueda sonar con ruido y sucio. 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 que:

- Debería acercarse lo más posible a la velocidad posterior, dicho proceso es saludable para nuestros músculos dado que será más consciente y el resultado sonoro por ende será el buscado.
- Tener la intención previa de fusionar los dos sonidos en peso relativo, en relación a lo previo; este tipo de introspección genera un cambio de sentido en el abordaje de cualquier pasaje técnico complejo.
- 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.

- Establecer un punto de contacto honesto entre ambas cuerdas; esto muchas veces se puede buscar estudiando los cambios en dobles cuerdas cuando es posible.
- Estudiar los cambios de posición siempre con el cambio del arco, es decir, implementar lo que se habló previamente.

Con respecto al cambio de dirección con cambio de posición, es pertinente estudiar siempre los cambios sin estrés; me refiero con esto 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 (escucha activa interna, reducida⁵⁰).

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 continúa con el movimiento inercial que traía precedentemente. 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 mano izquierda, que involucra para movimientos pequeños, menos movimiento y para cambios de posición grandes, mayor cantidad de musculatura activa, dando lugar a que cuando el dedo

⁵⁰ Ruiz Cantero, Jorge, *Soundsthetics, Reflexiones sobre cine y estética del sonido*, disponible en, <http://soundsthetics.blogspot.com/2011/12/las-modalidades-de-escucha-de-schaeffer.html> (recuperado 2 de oct. de 2018).

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 del arco también, trabajar en inversión, retrogradación e inversión retrogradada de los movimientos, genera una soltura al momento de realizar las proezas malabaristas en el violoncello de un talante más afable.

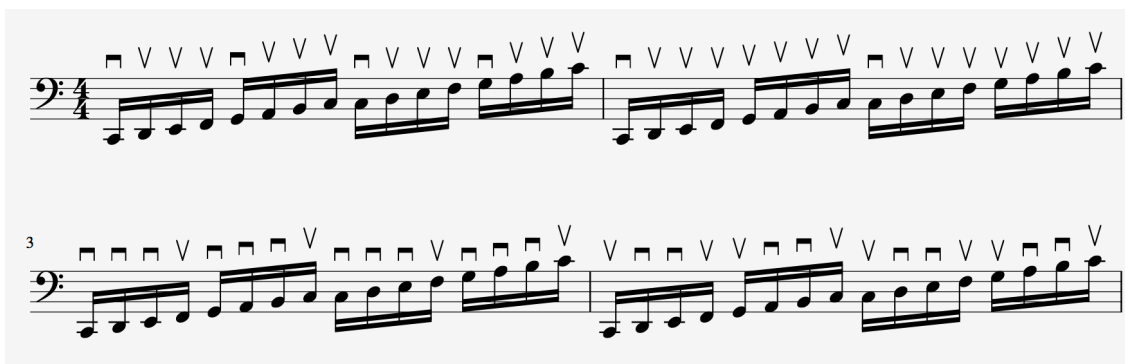
Sentir que en los puntos de llegada de los dedos de la mano izquierda se encuentran pequeños hoyos imaginarios en el diapasón, genera en nuestra psiquis que la mano se sienta más comfortable con la afinación, la resistencia de las cuerdas y el punto de apoyo, los grandes saltos que deparan piezas como la que se abordan en este trabajo requieren de una conciencia plena, en el sentido concerniente de los dedos en posiciones estándar y relativas del diapasón.

En el arco la sensación debería buscarse de manera similar, no hablo de que haya un hoyo en el arco en algún punto, porque eso involucraría un tipo de técnica conocida como *portato*, pero sí es importante destacar que cuando realizamos ese cambio de notas, si la intención entre una nota y otra cambia, también nuestra alma debe hacerlo. Como expliqué anteriormente, si la siguiente nota tiene acento, indicación de *détaché*, *martellé*, *sautillé*, *ricochet*, *staccato*, *louré* o *détaché lancé*, nosotros 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 necesario una clase de sinécdoque para generar ese tipo de sonido o resultado, lo fundamental en el arte del arco es la conciencia previa.

Por otra parte en los cambios de dirección hacia acordes que involucran más de dos cuerdas y que cambian de dirección y ángulo (cambio de cuerdas), tenemos que denotar exclusivo hincapié en que el brazo mayoritariamente es el que hace el trabajo. Debemos esforzarnos por concientizar en relajar el hombro y dar paso a un movimiento libre del brazo en el cambio de ángulo; además es fundamental que este movimiento sea como mencioné anteriormente, anticipado, de lo contrario llegará el sonido a la audiencia con impurezas impropias de una técnica solvente.

Estos estudios mecánicos necesitan de una práctica lenta, siempre con espejo para poder verse y trabajar de forma correcta, darle tiempo al cerebro con paciencia, para que articule los aprendizajes motores y se generen los automatismos necesarios para la ejecución. Dado que esta pieza es en efecto de carácter folclórico, vamos a tener que obrar en relación a los acordes, y debemos preparar los movimientos perspicazmente posibles para poder resistir el peso de la obra durante todo su desarrollo.

Como recomendación de ejercicios previos al abordaje de esta pieza sugiero realizar el estudio de escalas con golpes de arcos y en ritmos, por ejemplo:



Este tipo de variaciones de arco elementales, de las cuales se desprende cualquier tipo de variación que al estudiante se le ocurra, son muy provechosas para

la preparación previa de la sonata, y ayudará para encontrarse más comfortable a la hora de ejecutar pasajes virtuosos con arco. En este sentido es importante practicar dichos arcos con todo tipo de variantes de notas, ya sea terceras melódicas, terceras paralelas, sextas paralelas, u octavas paralelas. Se sugiere también las mismas con variantes por terceras, cuartas, quintas, sextas y octavas melódicas, como se explicó en el apartado anterior.

Otra situación que nos espera en el trabajo con la Sonata, son tiradas de arcos largos con ritmos en *pizzicatos* en mano izquierda. En lo personal para tomar fuerza en mano izquierda recomiendo el estudio de los *Capriccios* de Piatti números 3, 4 y 7. Practicar por ejemplo el número 7 en forma de acordes, por dobles cuerdas y con adición de ritmos inventados por nosotros, nos ayuda a mejorar la autonomía, resistencia, concentración y dirección del arco que finalmente decantará en una mejoría en la emisión del sonido.

En este sentido, utilizar arcos en direcciones opuestas a las que sugiere Piatti ayuda a retrogradar los *Capriccios* (como forma de estudio minucioso) y desarticularlos para hacer un aprendizaje más profundo, generando mayor versatilidad y resistencia corporal. Puedo afirmar por experiencia propia, y en lo cual me gustaría poder ahondar más en los siguientes capítulos relacionados a la autoetnografía, que he comenzado a sentir un cambio en mi disposición muscular en relación al repertorio que estoy abordando en este momento de mi carrera. Quien quiera que lea este trabajo y se sienta predispuesto hacer este compromiso, comenzará a sentir las mismas sensaciones corporales que yo estoy apreciando en estos años de trabajo.

2.1.5. Cambiando

Este marco conceptual técnico será de mucha utilidad para la sonata de Kodály, nos ayudará a solventar situaciones y afrontar en dicha pieza las proezas técnicas de una forma más simple y asequible. En la Sonata todas estas situaciones antedichas se ven presentes siendo muy extenuante el trabajo para la mano izquierda; a partir de este momento y en adelante intentaré enfocarme en los problemas técnicos y musicales que me depara la pieza desde una perspectiva analítica artística. Pienso que en muchas situaciones las explicaciones tendrán que ser dadas con ejemplos metafóricos o en sentido más poético del uso de la palabra y no tan técnico como ha sido hasta este momento en mi auto-etnografía. Quizás porque soy un ser sentimental o tal vez porque es la forma que encuentro de expresar mis ideas de forma más clara, este sea uno de los medios para expresar una forma de vida, mi pasión y cómo yo veo la música, ese arte inmenso, total intangible, que trasgrede toda conceptualización táctil para el espectador.

Desde un punto de vista acústico, los sonidos son simplemente ondas de energía que hacen mover las partículas de aire, ni siquiera las podemos tocar, podemos percibir las como una sensación, la de tocar el aire, sentirlo en movimiento, pero cada una de esas partículas que ocasionan que el sonido fluya a través del espacio, son totalmente inidentificables en su forma más primitiva. Eso hace que parte de nuestro lienzo sea casi utópico, cada espacio nos da un momento para interactuar con él, no podemos sentirnos igual dentro de una catedral que en un auditorio, las formas que nos exponen esos lugares hacen que los rebotes sonoros sean totalmente únicos en cada recinto y por ende nuestro instrumento y nosotros con él seamos otros.

Cada músico (actor) que se encuentra en nosotros interpreta diferente dependiendo del lugar donde se está, acaso, ¿no es siempre así? No es lo mismo el escenario que el lugar de estudio, cada lugar al que concurrimos, cada persona con la que tocamos, cada vez que la humedad conmuta, que el clima nos hace sentir diferentes es una experiencia nueva, entonces, ¿cómo podemos lograr una estabilidad con la música, con una obra, si cada vez que tenemos que interpretarla las condiciones son totalmente diferentes? Cada día somos otra persona, nunca en mi vida, dos días fui el mismo, siempre aprendí algo nuevo, tuve nuevas experiencias o sentí que algo en mí cambiaba, entonces ¿cómo?, ¿por qué?, ¿desde qué punto de vista una obra tiene que sonar siempre igual?, ¿es absurdo?, ¿tiene sentido?

Creo que parte de la magia de escribir una historia de la pieza, es poder ser uno con ésta, que va transmutando, tal como nosotros lo hacemos con el correr de nuestra vida, pernoctar sin sentir que hoy hubo un cambio en uno mismo, y no meditar sobre lo vivido, creer que tienes la respuesta a un determinado problema técnico en particular, sin pensar que el estar reflexionando en eso es provechoso es una falacia total, sin sentido y que debe ser erradicada del consiente del artista.

Por eso cada vez que estoy con el instrumento mis disposiciones para aprender son diferentes. Haber conocido a Vladan me da esa chance, de encontrarme con un descubrimiento constante de mí mismo, de la música que interpretamos y la búsqueda sonora adquirida en el correr del tiempo, es un trabajo en equipo, un compromiso lento pero profundo, el cual me ha cambiado y que cambiará a cualquier persona que se quiera inmiscuir seriamente en un trabajo meditado y reflexivo en el arte.

Eso es todo un desafío para la vida y para cualquier individuo que se crea realmente auténtico, y no estoy hablando solo de música, estoy hablando de cualquier tipo de arte al cual se quiera uno entregar, debe estar cien por ciento avocado a querer entenderlo, amarlo y respetarlo; sin lugar a dudas, esa es la verdad. En el arte no hay puntos medios o caminos subyugados o laterales para hacer más rápido el proceso, dicha causa debe ser transitada con esmero, paciencia, perseverancia, cariño, sinceridad y franqueza, no cabe realizar un pasaje por el mundo del arte donde si uno cree en él, no existe pensar y comprendemos que es algo mucho más grande que nosotros, y que no puede haber un momento en el cual no respetemos esa parte de la creación. No somos nada frente a este arte; frente a la vida somos una partícula insignificante que nada cambiaría para el total que estemos o no, ni siquiera los más grandes filósofos, pintores, músicos, pueden creer eso, simplemente estamos para servir a algo más importante, que es la relación divina con el arte, eso es total y único.

Nadie se puede escapar de este, nadie puede salir desapercibido, siempre en algún momento cuando te encuentras con eso, por más que no tengas la más remota noción de lo que sea eso, lo tienes que sentir, porque somos humanos, porque somos todos partículas de algo mayor y que no podemos comprender y expresar de otra forma que no sea con el arte, todo eso que queremos decir y que no entendemos, nadie más que este puede hacerlo.

Vivir ligado al arte es una dicotomía entre el hombre y el alma, una lucha constante de equilibrios entre intelectualidad y sensibilidad, un camino lleno de incertidumbres, cuestionamientos, sensaciones encontradas, de momentos de inconformidad y muchas veces de frustración, conectado con lo más profundo de

nuestro propio ser, con nuestros pensamientos y sensaciones más profundas, con las reflexiones más rebuscadas que muchas veces nos elevan a momentos de exaltación y excitación únicos. Las palabras ya no tienen sentido en esa búsqueda, nos quedamos sin argumentos, y sólo podemos contestar a ello con sonido, claridad, dicción, pronunciamiento, declamación y firmeza. Quizás esa sea mi búsqueda, ser totalmente claro en el discurso, poder transmitir los sentimientos más profundos que el compositor imprimió con su puño y letra en el papel de una forma clara y contundente.

2.1.6. Miscelánea

Para comenzar a estudiar la sonata de Kodály hay determinadas cuestiones de orden a tener en cuenta. En primera instancia nos encontramos con la situación de la *scordatura*. Para hacer un poco de historia sobre esta cuestión me remito a las obras que hay precedentes en este sentido dentro del violoncello; una de ellas es la 5^{ta} Suite para violoncello solo de Johann Sebastian Bach.

El rol del violoncello como instrumento de acompañamiento hizo que muchas veces por necesidad se utilizara la *scordatura*, es así que una configuración muy común era la Italiana, cuando se cambia la cuerda La por Sol, de modo que la afinación del cello pasa a ser Do-Sol-Re-Sol³. Debido a esta alteración, la Suite de Bach adquiere una sonoridad particular, dado que las cuerdas Do² y Sol² resuenan en simpatía mucho más con la cuerda Sol³ al aire. También es interesante de observar que la secuencia de armónicos superiores se repite en forma más acentuada con esta configuración y el violoncello simpatiza diferente. Vale agregar que la configuración de las posiciones para los diferentes acordes cambia en la

primera cuerda, las quintas que debemos realizar con configuración de sexta mayor no están en el mismo lugar que las sextas mayores en afinación estándar. Dado todo lo mencionado anteriormente es que podemos concluir que este proceso decanta en un nuevo aprendizaje a desarrollar.

En adición, si tocamos Do⁴ (central) en primera posición, nos encontraremos con que no se encontrará ahí dicha nota, sino que en su lugar estará un Si^{b3}. Si lo tocamos en el mismo lugar que estaría nuestro Do (con la afinación convencional), sonaría aproximadamente $\frac{1}{16}$ partes del tono desafinado por arriba, por ende, debemos tocar la nota más baja en afinación en relación a la posición normal para que esté afinada.

Bajo este sentido la Sonata de Kodály, asimismo está afinada con *scordatura*, pero la afinación es Si-Fa#-Re-La, generando un acorde de Si menor con 7^{ma} en disposición abierta. Veremos en el correr del posterior análisis cómo Kodály compone la pieza con este eje central de la tonalidad de Si.

Pero antes de continuar con la explicación de la *Scordatura* me gustaría hacer un poco de hincapié en los aspectos históricos. Es importante observar como durante esta época no muchas de las composiciones de Kodály vieron la luz; en efecto, gran parte de sus obras fueron compuestas entre el período de 1910 y 1920. Dado que estaba el régimen, se prohibieron algunas de sus publicaciones de esta época, por ejemplo, la *Sonata para cello Op.4*, el *Dúo para violín y cello Op.7*, el segundo cuarteto de cuerdas *Op.10*, el *Capriccio* para cello y la *Serenata Op. 12* para dos violines y viola.⁵¹

⁵¹ Breuer, 46.

La Sonata de Kodály fue compuesta en 1915, es la Op.8 dentro de la clasificación universal, así que es consecuente al dúo para violín y cello mencionado anteriormente. La Sonata de Kodály ha sido la primera obra escrita para cello solo desde las suites de Bach junto con las Suites de Max Reger. El hecho de que Max Reger compusiera sus tres *Suites Op.131c* para cello solo, no descarta el logro de Kodály, debido a que ambas obras son del mismo año (sin que Kodály supiera del trabajo de Reger), por otro lado, es relevante también destacar que Kodály no estaba interesado en la música de Reger. En una carta escrita a Bartók en 1907 él aclara que: “I did not really feel tempted to read him”⁵². Por otro lado, en 1921 en un artículo titulado *The New Music of Hungary*, Bartók puso en evidencia la no similitud entre las piezas mencionadas diciendo que “no other composer has written music that is at all similar to this type of work (...) least of all Reger, with his pale imitations of Bach”.⁵³ De modo que se podría afirmar que Kodály tuvo más influencia en la innovación en la técnica del violoncello de lo que hizo su colega Reger: el uso de integrar la música folclórica a una armonía tan avanzada y con carácter sonoro tan novedoso enmarca una diferencia muy amplia entre obras. En relación a esto, del mismo año de composición de la Sonata (1915) se conoce el *Capriccio* para cello, que también tiene la afinación de la cuarta cuerda como Si en lugar de Do, y usa un tema de la música folklórica de Hungría denominada: “*Hej, a mohi hegy borának*” (*Hey, the Wine of Mohi Hill*).⁵⁴ El *Capriccio* no aparecería impreso hasta 1969.⁵⁵

⁵² Ibid, 47.

⁵³ Eősze, 109.

⁵⁴ Breuer, 48.

⁵⁵ Ibid, 48.

Con respecto a la sonata, podemos decir que la misma se compone de tres movimientos, estos se verán en detalle en el capítulo de análisis, pero a modo de introducción, el primer movimiento es en forma sonata con una estructura poco convencional desde el punto de vista armónico clásico.

El segundo movimiento es una forma ternaria ABA y el tercer movimiento es una sonata expansiva con variaciones. El uso de la *scordatura* hace que el color general del instrumento sea totalmente diferente, además crea nuevas posibilidades expresivas al expandir el rango del instrumento y producir de maneras diferentes los acordes. En esta sonata, Kodály desarrolla las ideas compositivas partir de melodías que evocan la voz humana, el contrapunto, la música folclórica de varios instrumentos, y la influencia de la música gitana-balcánica-verbunka en la música de Hungría de los siglos XVIII (revolución) y XIX, el uso de las cuerdas Fa# y Si para crear melodías en ellas, enriqueciendo la tímbrica de estas, además del uso de armónicos naturales en forma de acordes imposibles de generar con la afinación estándar.

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 1918 en un concierto organizado por Kodály para estrenar sus nuevas composiciones. El dúo y la sonata fueron interpretados por los integrantes del cuarteto, el violinista Imre Waldbauer y el cellista Jenő Kerpely, para quien la sonata fue dedicada.

Sagun Breuer, *“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.*⁵⁶ Claramente, la ejecución del estreno de la sonata no fue la esperada. La Sonata fue reinterpretada en 1920 por el violoncellista Paul Hermann de la academia Liszt en unos conciertos organizados por *Arnold Schoenberg's Society*, de forma privada en Viena y Praga, con una técnica y musicalidad digna de la música compuesta, y con un nivel artístico realmente alto. El dúo no vio la luz nuevamente hasta 1922. Por otra parte, es interesante decir que la audiencia en este tipo de conciertos era mucho más receptiva que la que tuvo en su momento Kerpely. La sonata y algunos otros trabajos de Kodály fueron publicados por Universal al año siguiente.

Algunos otros cellistas interpretaron la pieza posteriormente. El violoncellista alemán Mauritz Frank lo realizó en Rotterdam en 1922; ésta fue la primera interpretación realizada por un intérprete que no fuera de Hungría. Hermann presentó la pieza nuevamente en vivo en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Salzburgo en 1923. En 1924 se realizó la primera interpretación de la sonata en Inglaterra a cargo de Beatrice Harrison, (a ella fue dedicado el *Concierto* de Sir Edward Elgar); ese mismo año la interpretó en Estados Unidos⁵⁷,

Quizás estas performances hicieron que la pieza, y en su defecto la música de Kodály en general, se viera expandida en nuevos ambientes musicales, pero recién en 1939 cuando Janos Starker interpreta la pieza por primera vez es que realmente toma notoriedad como la conocemos ahora. Esta obra fue para Starker

⁵⁶ Breuer, "Although it is impossible to know how well Kerpely actually played the piece, he premiered other works by Kodály and was a member of the Waldbauer Quartet for many years. It seems unlikely that Kodály would have continually asked Kerpely to play his music if his playing was not adequate", 48-49.

⁵⁷ Ibid, 51.

uno de sus estandartes para conciertos, la tuvo consigo siempre como parte de su repertorio, incluso hay una plaqueta sobre su piscina, en clave de humor, que menciona: “The Pool That Kodály Built.”⁵⁸. Starker grabó por primera vez la sonata en 1947, y gracias a ello ganó el *Grand Prix du Disque*, que catapultó su carrera como solista.⁵⁹

⁵⁸ Geeting, 4.

⁵⁹ Geeting, 54.

2.1.7. Simpleza en lo complejo

Continuando con el análisis de la *scordatura* podemos decir que la palabra proviene del italiano que quiere decir “para desafinar”.⁶⁰ Como vimos anteriormente, Kodály cambió la afinación del instrumento (Si-Fa#-Re-La) provocando una serie de cambios totalmente novedosos en el instrumento. No se había experimentado anteriormente con repertorio para instrumento solo con las dos cuerdas más bajas con afinación alternativa, pero la *scordatura* es una técnica utilizada desde hace mucho tiempo, según el diccionario *Oxford Music Online* “*scordatura was first introduced early in the 16th century and enjoyed a particular vogue between 1600 and 1750.*”⁶¹

Es así que: “*alternative harmonic possibilities and, in some cases, extension of an instrument’s range is changed*”.⁶² El instrumento por lo general cambia su tímbrica general y en algunas ocasiones el rango total del instrumento, provocando que el mismo se expanda en tesitura, como es el caso de la presente sonata. Es así que uno tiene un rango total del instrumento de seis octavas en esta pieza, abarcando desde le Si¹ más grave al Si⁷ más agudo (sobreaagudo del instrumento). Veremos posteriormente cómo se usa dicho recurso como una nota pedal o “*drone tone*”.⁶³

⁶⁰ Boyden, David D., *Scordatura*. Grove Music Online, Oxford Music Online (Oxford University Press), disponible en

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41698> (recuperado 10 de setiembre de 2018).

⁶¹ *Ibid*, 1.

⁶² *Ibid*, 1.

⁶³ *Drone Tone*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Drone_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Drone_(music)) (recuperado 10 de setiembre de 2018).

Por otro lado, el uso de la *scordatura* hace posible que la utilización de las escalas pentatónicas y modos dentro de esta sean utilizados por casi toda la pieza de una forma casi constante; veremos posteriormente cómo en el correr de los movimientos esto se hace totalmente presente y toma firmeza. El uso de tonos abiertos, como los pedales de Si o Fa# hace que las tonalidades cercanas y no tan cercanas se vean enriquecidas. De modo que la afinación ayuda enormemente para la interpretación de la pieza, al darle mayor facilidad de acceso a los tonos y a los sonidos relativos a la *scordatura*.

De este modo, también podemos apreciar que dentro de la *scordatura* hay trabajos anteriores en el repertorio para violín solo, por ejemplo, el compositor Alemán Heinrich Biber (1664-1704) fue el más prolífico compositor que usó *scordatura* en sus trabajos para violín. A través de muchas de sus composiciones, escribió catorce sonatas para violín conocidas como sonatas *Misterio* o del *Rosario*, donde incorpora una serie de combinaciones de esta técnica, haciendo que sean más complejas de interpretar. Esta innovación se volvió popular en Italia en el siglo XVIII; Vivaldi y Tartini fueron compositores que también escribieron para violín alternando la afinación.

Algunos compositores de la época del virtuosismo para violín compusieron obras con *scordatura*, es el caso de Paganini, Spohr, Vieuxtemps, y Beriot; durante los siglos XIX y XX los compositores Schumann, Respighi, Saint-Saens, Mahler, Richard Strauss e Igor Stravinsky utilizaron *scordatura* para el cello y el violín en música de cámara y orquesta. Robert Schumann escribió *Scordatura* para el cello en el tercer movimiento de su *Cuarteto para piano en E b mayor, Op.47*, y el

compositor italiano Ottorino Respighi escribió una sección completa de cello donde se debe afinar la cuerda de Do como Si en su poema *The Pines of Rome*. En *Danse Macabre* de C. Saint-Saens existe un solo de violín escrito con *scordatura* donde hay que bajar la afinación de Mi a Mib.

Richard Strauss en *Ein Heldenleben* solicita que los segundos violines pongan la afinación de la cuerda de Sol como Sol \flat en el número de ensayo 40, luego hay que volver a la afinación estándar en el número de ensayo 45. El solo de viola en Strauss de *Don Quixote* también pide cambio de afinación del Do por Si en el transcurso de la pieza.⁶⁴

Stravinsky en su *L'Oiseau de feu Suite* indica que los violines deben bajar todo un tono su primera cuerda de Mi a Re, para tocar los armónicos en la introducción, él también escribió pasajes con esta técnica en *Le Sacre du printemps*⁶⁵. Por último, en el segundo movimiento de la sinfonía número 4 de Mahler, el solo de violín requiere bajar un tono entero en su primera cuerda para todo el movimiento. Para hacer la ejecución más sencilla dentro de la pieza orquestal, la solución que encontró el compositor es sugerir que el concertino tenga dos violines para poder tener uno en afinación estándar y otro en afinación con *scordatura*.⁶⁶

Resulta muy interesante todo este marco conceptual y con antecedentes en la música instrumental y sinfónica, dado que da para pensar bastante por qué pasó tanto tiempo como para que un instrumento solista como lo es el cello tuviera este

⁶⁴ Boyden, 4.

⁶⁵ Es obvio que actualmente se han realizado cambios en las ediciones debido a que no es muy práctico dentro de la orquesta cambiar de afinación.

⁶⁶ Boyden, 4

tipo de adaptaciones que ampliaran su paleta de colores a un nuevo nivel, tanto de interpretación, como de técnica. Realmente es algo totalmente novedoso y que a mi concepción abre todo un camino de posibilidades nuevas en el instrumento. Poder discutir por qué finalmente todos los violoncellos están afinados por quintas y no por cuartas o por afinaciones desiguales es otra discusión que queda abierta para los compositores e intérpretes. Ver más allá de la actual técnica, y mostrar nuevas formas de crear música con la misma materia prima variando algunos factores del insumo fundamental (el instrumento en su concepción básica), es algo que todos debemos replantearnos.

Creo que la búsqueda por parte de los compositores dentro de la música folclórica es algo que falta actualmente, que el hecho de generar nuevas sonoridades por el simple hecho de ser lo más novedosos posibles y no encontrar dentro de dicho discurso una forma musical llamativa para el público es una discusión que poco se da en los ámbitos académicos, y por ende nos pone a los instrumentistas clásicos en una especie de pedestal de altanería y egocentrismo poco agradable para el público; quizás en mi perspectiva personal, uno de los problemas más graves que tiene actualmente la música académica, es la de su relación con la gente, con el ciudadano.

Obviamente, debemos pensar que si vamos a tocar repertorio avanzado instrumental, la ejecución siempre debe estar connotada por estándares internacionales dentro de las posibilidades de cada uno y siempre intentar dar lo mejor desde la sinceridad, pero eso no implica generar una barrera para que solamente ciertos privilegiados puedan disfrutar del arte, cualquiera fuere. Es lo que se intenta lograr en lugares como en el ballet de Inglaterra, donde el nuevo

edificio está totalmente abierto al público, en relación con la comunidad, donde se encuentra la gente pasando frente a una vidriera en exposición constante del artista realizando su tarea, buscando mejorar y refinar dicha yuxtaposición y madurar los movimientos atléticos más finos y delicados que la cultura artística de la danza pueda haber concebido jamás⁶⁷.

La utilidad de que esté en un sitio de bajos recursos, dentro de lo que es la economía londinense, maneja un vínculo con ese arte, sus bailarines y la estética, que se confunden con el folclorismo de la ciudad y genera que se vuelva rutinario y en consecuencia simple de digerir, de modo que las personas generan acceso inmediato a dicha fuente y por ende el camino a un tipo de arte que quizás en otras circunstancias nunca hubiesen accedido, vale decir verse interesado y por ende haber conocido.

Pienso siempre en los conservatorios y las universidades de música como cápsulas cerradas, herméticas, donde todo pasa desapercibido con falta de tacto y contacto. Considero la importancia de revalorizar al artista en su compendio general, mostrar el trabajo y el proceso que conlleva ser un músico de alto rendimiento, abrir las puertas para que los niños estén más cerca de ello; Este es un trabajo de todos los músicos que queremos llamarnos artistas, y donde no podemos permitirnos la falacia de la palabra concatenada a la nada. Debemos buscar un camino del sentido y reflexionar sobre el pasado, para el presente y hacia el futuro de las generaciones de América.

⁶⁷ *Our Next Step, London City Island, English National Ballet*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=67CUyqeAvGc> (recuperado 15 de octubre de 2018).

Debe estar presente el buscar referencias comunes en otras culturas, reflexionar sobre cómo debemos desarrollar e invertir los recursos que tenemos para la vinculación con la sociedad, y mostrarnos abiertos a nuevas ideas de cambio y sugerencias al porvenir para el futuro del arte, que es la música. Creo que ésta no ha caído en un total olvido justamente por este hecho, y es que seguramente sea lo más impresionante nunca hecho por el hombre: el arte etéreo, el que toca nuestro sentido más sensible.

2.2. Janos Starker, su vida, método, concepción y propiocepción.

Creo que hablar de Janos Starker es hablar de una parte de la historia del violoncello fundamental para nuestro tiempo. Nada sería posible o visible si no pensáramos en los grandes instrumentistas que cambiaron para siempre la concepción que teníamos del instrumento: Boccherini, Klengel, Grützmacher, Popper, Piatti, Casals, Feuerman, Pitagorsky, Fournier, Starker, Tortelier, Navarra, Rostropovich. Por eso creo fundamental que detenerme en quien hizo mundialmente famosa la pieza es algo estratégico en mi trabajo y que le dará consistencia al mismo.

Nació el 5 de julio de 1924 y murió el 28 de abril de 2013, a los 88 años de edad. Fue uno de los violoncellistas más destacado de su época, quizás con un virtuosismo único. Él fue quien hizo que la sonata tenga la connotación y la importancia que tiene en este momento para los violoncellistas del siglo XXI. Quizás la versión de Starker sea la más auténtica lograda, como está expresado en el libro de Joyce. La primera interpretación que realizó fue con quince años; aprendió la sonata en poco más de cuarenta y cinco días y tuvo la capacidad de absorber todo el conocimiento inmortalizado en esa partitura tan rápidamente que logró sorprender al auditorio y el ambiente académico del conservatorio Franz Liszt y alrededores:

[...] Janos walked on stage, took his chair and then quietly and unobtrusively rechecked his open strings. He never liked tuning in front of an audience. Focusing his mind fully into the task at hand, he took a deep breath and began the resonant B minor chords at the beginning of the first movement. The sounds filled the recital hall with rich resonance. The performance went as planned. It was flawless.

After the last note, Starker acknowledged the tumultuous applause. In a few minutes the composer appeared back stage. He looked the lad in the eye and said only, “The first movement... too fast. The second is in good order. The third, don’t separate the variations so much. Good night.” That was all. To himself, Starker shrugged, thinking, “I didn’t know the last movement was a set of variations.”⁶⁸

Podemos apreciar en el siguiente pasaje como las repercusiones de su impresionante *performance* llegaron a varios sitios, la increíble hazaña de un joven Starker:

A legend was born that night, one that shook the music world, the story of this Hungarian boy in knee pants performing Kodály’s *Sonata for Solo Violoncello*. That was in 1939. The reviews were sensational! Even *Musical America* was talking about it, calling this performance in Budapest “a miracle.” This was the night that launched Starker’s reputation and his career.⁶⁹

Afortunadamente, el milagro fue verdadero y continuó viviendo por mucho tiempo más, de hecho, durante esos años se gestaba la Segunda Guerra Mundial y tanto él como su entorno corrían el riesgo de ser exterminados por los Nazis. Cuando la guerra llegó a su auge entre 1942 y 1945, la inteligencia de Hungría estaba aliada con los alemanes para lograr la exterminación sistemática con la Solución Final llevada adelante por Heinrich Himmler, donde muchos de los judíos austrohúngaros se vieron en situación de riesgo de vida, entre ellos la familia Starker.

⁶⁸ Geeting, 3.

⁶⁹ Ídem.

[...]Those were the years when the Germans were not yet controlling everything. In 1941 Hungary was still a rather safe haven. But from then on, the Hungarian Nazi party dominated the political scene more and more. They increasingly passed laws bringing about restrictions, “tightening the screws,” with regard to foreigners and Jews. In 1941 the Hungarian Nazis made a move to get rid of all foreigners, most of whom happened to be Jews. Friends of the Starker family learned of this expatriation policy toward those who came from other lands. Because of their help, the Starker family was spared. But the Starkers’ were among the few. These friends sent a car for the Starker family to take them to the mountains. There in a mountain hut they hid for about six weeks.

By that time, thousands of people had been taken out of their homes and shot. Any kind of resistance received swift retribution. If a Nazi official learned that a family was either Jewish or foreign or even heard rumor of someone resisting their authority, several Nazi soldiers came to the person’s house before dawn, banging on the front door with the butts of their rifles, giving the entire family ten minutes to pack their belongings. They were summarily dispatched to the woods where they were forced to dig their own grave and then shot. If someone was found possessing a gun, he was shot on the spot.⁷⁰ An entire part of the extended Starker family was butchered

⁷⁰ Marton, Kati, *Wallenberg: Missing Hero*, (Arcade Publishing, New York, 1995), 70.

at this time. An aunt of Starker's in Ukraine was shot and left for dead, but somehow, she survived. She walked from there to Budapest, a considerable distance, and lived with the Starker family until the end of the war. [...] ⁷¹

[...] Starker was supposed to go to a labor camp with his friends. Instead he was sent to a detention camp at Csepel-Sziget, an island in the Danube River. He was held there for four months, April through July in 1944. This was a place where not only Jews but Catholics and Protestants as well were held, anyone who was against the Nazi state. As a "foreigner," he was considered an enemy [...] ⁷².

Por otro lado, otra de las aptitudes que tuvo que tomar como imprescindibles para la supervivencia fueron determinaciones concretas en el momento de la guerra que hicieron que fuera una persona con mucha determinación. Asumo que es debido a este tipo de eventualidades que Starker tuvo que vivir en su juventud, lo que hicieron de su templanza para la interpretación algo totalmente único. Para 1944 el régimen Nazi había tomado por completo Hungría y la tensión en el país era insoportable. Por esto es que en adición podemos decir que en varios momentos tuvo que aprender o tomar decisiones definitivas de vida o muerte, o dar la vida por amigos de él o su familia. Por ejemplo, cuando salvó a una persona que se encontraba dentro de un fuego cruzado entre alemanes y rusos, Starker tuvo que correr en medio de la balacera, tomar por el cuerpo al mal herido y cuando lo pudo tener a

⁷¹ Getting, 23

⁷² Ibid., 25

salvo la mujer del susodicho, que se encontraba en el sitio, le pidió a Starker que lo salvara. Rápidamente él se volvió en un doctor improvisado y usando sus habilidades de sentido común (y cuestiones que había visto en películas) desinfectó las heridas y puso al hombre a salvo.⁷³

Cuando finalmente en el invierno de 1945, los rusos colocaron fin a la guerra y se establece un régimen militar, él y su esposa Eva, pusieron el violoncello Piatellini en un estuche blando y emprendieron un viaje para salir de Budapest hacia Rumania lo más pronto posible. En el camino una serie de infortunios hicieron que Starker debiera ser operado de hernia y tuvieron que volver a Budapest para la operación. Finalmente, cuando volvió a salir de Hungría viajó a Rumania, por segunda vez en ese corto período, y fue cuando conoció a George Enescu. Es sabido por la academia que Enescu tenía unas capacidades asombrosas de memoria, comparable con las de Mozart, él pudo escuchar a alumnos tocar una pieza una sola vez y luego de 10 años volver a tocarla de memoria sin haberla escuchado una sola vez nuevamente en todo ese tiempo.

[...] Says Starker, "I was introduced to him, and he invited me to come to his house. We played the Brahms *E Minor Sonata*. He told me how he remembered hearing Brahms play the work. After playing it, Enescu started playing the *F Major Sonata*, and I joined him. Later he said to me, 'The last time I played that was twenty years ago with Casals.' Enescu played it entirely from memory. He had a legendary memory, a memory like Mozart's." Two days later Enescu performed

⁷³ Ibid., 29.

on piano the Brahms *A Major Sonata* with violinist Gabriel Banat. Then he played a Beethoven sonata himself on the violin as well as one of his own works on the piano. Later he performed cello-piano music with Starker. When Enescu started the Brahms *E Minor Sonata*, it was to Starker “one of the most glorious and unforgettable musical experiences of my life... unbelievable sound, such phrasing, the most beautiful piano playing such as one dreams about a whole lifetime. [...]”⁷⁴

Hablar de Starker tiene muchísimas connotaciones sorprendentes, y su vida está llena de vivencias de este tipo, creo que mostrar un poco de sus vivencias en mi trabajo remarca la importancia de tenerlo en cuenta no sólo como referente, sino para reivindicar su vida, su pasión y dedicación por la música.

Sobre su técnica y forma de tocar hay una especie de manifiesto que realizó, denominado *An Organized Method of String Playing (OMSP)*, el cual está basado en la idea del movimiento continuo y circular. La idea proviene de varios aspectos que pasaron en su vida. Por un lado, haber visto tocar a Jascha Heifetz donde tuvo la oportunidad de apreciar cómo podía tocar increíblemente rápido y de manera perfecta. El punto era que nada pasaba cuando tocaba, era simplemente la facilidad de la interpretación y cómo lograba los movimientos, lo que despertó en él curiosidad, de modo que pensó que lo lógico era la preparación y el proceso de anticipación previa de los movimientos. Es así que los movimientos tienen que partir previamente de la espalda y los hombros con la mínima cantidad de esfuerzo para

⁷⁴ Ibid., 33.

que éstos funcionen correctamente con el resultado deseado. Starker se vio toda su vida envuelto en concretar en el cello el “Sonido de Heifetz”⁷⁵. Cada uno puede tomar por sí mismo las palabras del maestro y hacerlas suyas; en lo personal me parece algo bastante lógico y coherente lo que plantea dentro de esta misma línea. Creo que es relevante pensar y tomar en cuenta el resultado de calidad sonora entre Starker y Heifetz, y que cada quien observe las diferencias; en lo personal el sonido de Jascha era imponente y contundente.

El segundo punto que plantea en su libro es el de haber conocido a su maestro Leo Weimer, quien le impartió música de cámara y fue para él y los contemporáneos de su época la persona que más influenció sus vidas artísticas. Sus clases en las palabras del propio Starker fueron:

“él fue uno de los más grandes pedagogos musicales que nunca haya vivido. Enseñó a sus estudiantes muchos aspectos de la escucha. Por ejemplo, el largo de las notas, investigar cuando una nota debe empezar con una vocal o con una consonante y si debe ser de manera fuerte o de lo contrario una consonante suave. También impartió los saberes de cómo aplicar el pedal en el piano en relación a los principios de tocar los instrumentos de cuerda. Él enseñó a ellos a escuchar cuando un crescendo comenzaba y como interiorizarlo.

⁷⁵ Ibid., 12.

La forma de realizar los cambios de *ritardando* la explicaba de la siguiente manera: cuando algo va a bajar su tempo, hay más unidades subdivisorias en los tiempos. Cuando algo se acelera hay menos unidades de tiempo. Además habló sobre los intervalos y sus diferencias: por ejemplo, tomar más tiempo para hacer un salto de 5^{ta} que un salto de tercera. Sus estudiantes aprendieron cómo hacer dicho proceso, que no es tan obvio para el oyente; eso es lo importante de la habilidad de la performance tanto como la estética. Las decoraciones y ornamentaciones, no se supone que deben tomar demasiada importancia sobre la línea primaria de la melodía, como por ejemplo cuando se hace un arco hacia arriba no se supone que debe haber un *crescendo*. Las clases de Weiner de música de cámara eran dos veces por semana, durante ese tiempo los estudiantes tocaban tríos cuartetos, cualquier cosa que ellos preparasen.⁷⁶

Cabe destacar que en el siglo XX hubo varios gigantes de la música que influenciaron a Starker, entre ellos están los grandes compositores Ernst von Dohnanyi (1877-1960), Bela Bartók (1881-1945), Zoltán Kodály (1882-1967), Leo Weiner (1883-1960), en instrumentos de cuerdas se encontraban Jenő Hubay (1858-1937) y el cellista David Popper (1843-1913).⁷⁷

⁷⁶ Ibid, 13.

⁷⁷ Ibid, 12.

Como ya quedó demostrado, Budapest en este tiempo tuvo un número de profesores-científicos en música significativos, personas que pasaron su vida entera estudiando aspectos de los movimientos y cuestiones psicológicas relacionadas con la performance musical. Starker estuvo bajo la influencia de dos de ellos.

Uno fue Waldbauer (1892-1953), un profesor de cuarteto de cuerdas en la academia Liszt. En ese tiempo dicho profesor era conocido como parte de un cuarteto de cuerdas que se mencionó en este trabajo, el conocido Waldebauer-Kerpely Quartet. Para el Cuarteto Waldbauer, Bartók escribió algunas de sus más grandes obras de cámara. Waldbauer fue uno de las primeras personas en sumergirse en la técnica para los movimientos del cuerpo y cómo estos estaban envueltos en estudiar un instrumento y tocarlo.

El segundo fue un profesor de violín en la escuela de música de Fodor, Dezső Rados, una persona excéntrica, que de acuerdo con las palabras de Starker, era un “maníaco total”⁷⁸ en la ciencia de tocar un instrumento. Sus ideas fueron basadas en los libros del siglo XIX de Hugo Riemann y Friedrich Adolph Steinhausen⁷⁹ que se volvieron la Biblia de tocar un instrumento de cuerda para Rados. Luego de tener clase con el mencionado profesor, Starker y sus compañeros tuvieron que ir con otro maestro para saber cómo hacer música, no solo cómo realizar los movimientos con el cuerpo.⁸⁰

Starker aprendió que, si alguien hace los correctos movimientos con el deseo de crear una frase hermosa, entonces lo visual y el aspecto aural coinciden. Estos

⁷⁸ Geeting, 13.

⁷⁹ Janos Starker, *An Organized method of cello playing*, (Bloomington: Indiana University Press, 1975), 134.

⁸⁰ Getting.,13.

dos hombres le dieron a Starker las primeras herramientas para explicar sus principios.

En una ocasión Rados fundamentó el uso de los círculos en los movimientos de arco; en una situación que duró unas tres horas, él explicó a Starker como funcionan ciertos aspectos físicos en la música instrumental.⁸¹

De modo que la idea de los círculos se volvió algo obsesiva para Starker. Pensó que los sonidos son circulares, como si fueran olas de tensión-relajación y que toda frase musical está basada en el arte del *legato*, y estas líneas de trabajo deben estar en una manera cuasi filosófica en las bases de encontrar una forma prácticamente ininterrumpida: “*a circle of lines as a part of the universe*”⁸². Esta fue la base para su manera de interpretar, y para los propios movimientos de su cuerpo. Este proceso previo también ayudó de una manera importante a los estudiantes para analizar efectivamente el propio uso de sus cuerpos.

Algunos de sus estudiantes realizaron algunos reportes sobre cómo realizar algunas peculiaridades a la hora de tocar el cello, pero entre ellos vemos conceptos mencionados en el presente trabajo anteriormente. De todas maneras, me gustaría detenerme en una parte del reporte sobre una *master class* realizada por Tim Janof sobre Starker:

“Starker says: My job is to continue this process with gifted people who can discern the difference in how each note can be approached. If I ask a student to play a note with a dot on it by detaching it at both ends, or just from the previous note, or just from the next note, and

⁸¹ *Ibid.*, 14.

⁸² *Ídem.*

if he or she doesn't hear the difference, then he or she isn't the kind of student I'm looking for. These are what one might consider to be the esoteric details that somebody on an extremely high level considers.⁸³"

Básicamente, el concepto en este apartado fundamenta las ideas de una búsqueda exhaustiva por el gusto artístico, la correcta ejecución de cada obra basada en la profundidad del estudio, que ahonda en lo más imprescindible de un ser humano que es la autocrítica y la composición de un interior paciente.

Esta metodología de los movimientos del cuerpo, articula el hecho de que los intérpretes realmente sobresalientes son aquellos que no solo tienen la capacidad y el talento en la música de por sí, sino también la capabilidad y permeabilidad para el trabajo y la dedicación total que es necesaria para la escucha, auto-comprensión, análisis, descomposición, reconstrucción y finalmente interpretación de la música. La autenticidad no es más que un proceso que nos lleva a ser dignos de ser músicos, la búsqueda constante de nuevos caminos para resolución de problemas es la forma que nos hace crecer, el plantearnos nuevos desafíos es una forma de fomentar nuestro crecimiento personal y del artista interior. No es un simple factor la interpretación arbitraria y de encuentros furtivos con las asertividades elocuentes de la ejecución, sino realmente un proceso interior que nos lleva a los artistas a ejecutar de forma explícita todo lo que deseamos, sin dubitaciones, con certezas en su totalidad.

⁸³ Janof, Tim, *Exclusive interview with Janos Starker*, disponible en <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/starker2/starker2.htm> (recuperado 15 de octubre de 2018).

La creación de un discurso musical, así como la comunicación oral, debe encontrar un fundamento interno realmente concluyente, debemos aceptar un proceso que lleva tiempo, el cual tiene que ser masticado y digerido de una forma sana y normal. Todos sabemos cuáles son las consecuencias de comer de una forma desenfrenada y poco saludable, seguramente nuestro médico nos indique nuevas formas de alimentación; en la música la forma de digerir una obra musical completa es similar. En el caso de Kodály, si uno quiere absorber todo el conocimiento de una forma repentina y no premeditada, seguramente tendrá serios problemas para poder utilizar correctas decisiones *a posteriori*, y por ende tendrá más dificultades en un futuro. Probablemente deba hacer un proceso mas engorroso relacionado con el borrado de información del subconsciente y de los automatismos incorrectos, dado que hay un residuo de memoria errónea en el interior del individuo que hay que extirpar como si fuera una especie de cáncer. Esto es algo que músicos poco experimentados y no profesionales suelen hacer con obras musicales, y por ende el trabajo y resultado que obtienen es superficial y poco estable. Querer interpretar o resolver problemas en tiempos irrisorios genera mala comprensión de lo que es la música, *ipso facto*, menosprecia el arte en su totalidad.

Continuando con mi razonamiento, los estudiantes avanzados y profesionales de la música deberíamos comprender que el respeto y entrega que conlleva este arte es total. No existe en nuestra profesión algo como la relajación y distensión pasiva; la misma tiene que estar en un formato activo, no motriz, en cambio reflexivo. Si nosotros continuamos nuestra vida día a día sin poder realizar introspecciones buscando indagar cada vez más profundo en nuestro ser, seguramente las interpretaciones serán cada vez más superficiales, la búsqueda

más ambigua y por ende sin un foco claro a dónde queremos apuntar. En el caso de Starker, estuvo toda su vida indagando un tipo de cosmovisión: la capacidad de poder tocar el instrumento con la menor cantidad de energía posible para lograr sus interpretaciones. Tanto él como Casals o Feuerman fueron personas que lograron un nivel técnico y de limpieza estética total y contundente, sus interpretaciones son de una sofisticación extrema, y la búsqueda por los sonidos límpidos, los llevó a tener toda una *Weltanschauung*⁸⁴ de cómo es el arte musical para ellos mismos.

Starker, en *Organized Method of String Playing (OMSP)* presenta en su introducción una ideología metodológica propia, plantea una variedad de ejercicios muy interesantes para resolver problemas de posición de mano izquierda y justifica el uso de una de las dos formas que sustentamos los violoncellistas para colocarla. También nos da directivas sobre mano derecha y cómo hay que realizar ejercicios posturales, de modo que es una buena instrucción para los profesionales y músicos avanzados si quieren acercarse a la metodología Starker.

No quiero plantear aquí y justificar cómo deben ser las cosas, de hecho la idea es comparar dichos aprendizajes que realizó Starker en sus seminarios con alumnos y los diferentes puntos de vista que plantean, así como también los propios resúmenes de sus alumnos que se han presentado en este trabajo; esto nos ayudará a tener una visión global de su concepción sobre el arte de tocar el violoncello, y cómo pudo ayudar a alguno de sus estudiantes a avanzar de una manera formidable, que seguramente sin sus habilidades como docente esto no

⁸⁴ *Cosmovisión.*

hubiera existido y por ende, ellos tal vez, nunca hubieran llegado a donde se encuentran actualmente⁸⁵.

2.3. Versiones.

Con respecto a las grabaciones realizadas en los últimos setenta años de esta sonata, hay vasto material para discutir y fomentar la concepción de cada uno de nosotros de la obra buscando una idea acabada; las versiones, en lo personal, son conceptos que tienen otros sobre una pieza musical. Creo que puede ser provechoso hacer parte de uno la información recabada de las audiciones, cuando la pieza se encuentra integrada y salvaguarda en una versión personal auténtica, no obstante, tomar como directrices el estudio de una pieza musical a partir de la escucha de versiones es poco auténtico, infantil, desleal, y mostrará al fin y al cabo vetas de adaptaciones precedentes, que poco tienen que ver con la idea interna que podría realizar el músico en cuestión, con discernimiento y capacidad.

El crecimiento personal y artístico de un músico profesional, así como el de una obra que quiere interpretar a un nivel de ejecución alto, requiere de una disciplina y concentración total cuando dicha labor se realiza. Con esto no quiero decir que deba estar trabajando arduamente en algo en particular durante períodos de tiempo ridículos, sino tener la capacidad de visualizar los objetivos en el futuro y querer realizarlo de la forma más honesta posible. Llevar a cabo este trabajo requiere de infinita cantidad de horas de reflexión interna sobre los problemas y la

⁸⁵ Colon, Emilio, *Janos Starker*, disponible en <https://www.cellobello.com/legacy-cellists/janos-starker-artist-teacher/> (recuperado 11 de diciembre 2018).

ejecución en su justa medida a las necesidades para poder diversificar correctamente la energía que necesitamos para la labor; si no logramos este equilibrio seguramente nuestra versión caiga en la falacia o en la superficialidad.

Una de las grabaciones de referencia que utilizo para mi concepción general de la obra es la realizada por Janos Starker: *Janos Starker's Legendary Period LPs*. Este disco doble contiene varias obras interpretadas por Starker y otros músicos que lo acompañan. Durante muchos años fue de referencia para la mayoría de los violoncellistas, dicha interpretación siguió la referencia de la primera vez que la grabó en 1948 y que resultó ser un lado solo del LP, por lo que la limitante de tiempo generó que tuviera que cortar determinadas partes de la pieza. En concreto, se suprimió en dichas grabaciones las siguientes secciones (y posteriores también): compás 30 a c.52 del segundo movimiento y en el tercer movimiento c.272 al c.325⁸⁶. La grabación fue realizada entre 1950 y 1951, cabe destacar lo siguiente:

These sessions were recorded in New York in the 1950's for the small label, Period. With no producer on hand, the musicians and engineers collaborated on the sound and mic placement. Starker himself helped in the editing process taking a razor blade to the session tapes. I guess that shows what can be done when you take the marketing people out of the creative process. As LP's these recordings were among those most prized by collectors.⁸⁷

⁸⁶ *Universal Edition Nr. 6650.*

⁸⁷ Starker, Janos, *Legendary Period*, disponible para compra en <https://www.amazon.com/Legendary-Period-LPs-Vol-Boccherini/dp/B000TPYXJ0> (recuperado 1º de noviembre de 2018)

Es interesante ver cómo en la época que se grabó dicho LP, no existía información de cómo debía realizarse la labor de grabación para con el violoncello, dado que el propio intérprete ayudó a los ingenieros en la labor. Lo más interesante de todo esto fue que quien diseñó el sonido junto a Starker era el hijo de Bartók, Peter Bartók y tuvo la finura de tomar una delicada visión de la interpretación de Starker, incluyendo sonidos generados por el golpe de los dedos contra la trastiera y resonancias de los golpes de arco, tanto como las respiraciones del propio músico.⁸⁸ Vale decir también que la versión grabada de 1948 fue galardonada con el Gran Prix du Disque de Francia.

En mi perspectiva, y más allá de la falta de dichas secciones anteriormente mencionadas, ésta es una versión muy importante de referencia y debe ser escuchada por todos los instrumentistas que quieran interpretar esta obra. Marca muchas asertividades en los fraseos y la articulación, la sincronía es perfecta y puedo afirmar que es una construcción memorable. Es importante destacar que estas versiones prácticamente no tienen recortes ni añadiduras, por lo que es realmente una obra de valor inmensurable para la humanidad.

También existe un video que podemos ver de la versión que Starker realizó en Tokyo el 29 de julio de 1988; es una interpretación atractiva para comparar con la anterior y quizás cada uno pueda tomar sus propias decisiones sobre el asunto. A mí lo que me resulta más interesante entre una y otra versión es cómo la obra

⁸⁸ *R.E.B.*, disponible en, <http://www.classicalcdreview.com/cva.html> (recuperado 1º de noviembre de 2018),

evolució, si tomamos en cuenta que la interpretó infinidad de veces y además grabó en cuatro discos la obra⁸⁹:

- 1) 1948, Paris 78 RPM – recibe el Grand Prix du Disque
- 2) 1950, New York LP (Period SPL 510)
- 3) 1956, New York LP (Columbia 33CX 1595, Angel Records 35627)
- 4) 1980, Tokyo LP (Star X03, con Cassadó Suite para Cello)

Todas estas grabaciones fueron hechas antes de la versión en vivo en Tokyo en 1988. Comparar grabaciones y escuchar diferentes versiones hace de nuestra labor algo muy llamativo y a su vez mejora nuestra comprensión de la obra.

Otra referencia que tomo en este trabajo es la realizada por Pierre Fournier en 1960 en la televisión radio de Francia⁹⁰. Quizás esta versión muestre un lado más romántico de la obra, con una técnica impecable. Fournier realiza demostraciones de las melodías con un tinte diferente, más versátil y acentuando algunas agógicas. Los *rubatos* son claramente diferentes por ser un intérprete francés, pero mantiene un gran respeto y fundamentación clara en la obra, nunca saliéndose de los lineamientos pre-establecidos por el compositor, y respetando con un altísimo estándar todo lo que incorpora la obra en su interior, la adición de la interpretación completa con todas las secciones es en efecto algo que podemos destacar y que anteriormente en las grabaciones de Starker no teníamos.

⁸⁹ Starker, Janos, *Performances of Zoltan Kodaly's Sonata for Unaccompanied Cello*, Op. 8, disponible en, <http://forums.stevhoffman.tv/threads/janos-starker-performances-of-zoltan-kodalys-sonata-for-unaccompanied-cello-op-8.735510/> (recuperado el 1º de noviembre de 2018)

⁹⁰ Fournier, Pierre, Yigit Vural, *Zoltán Kodály sonata for cello solo, op.8*, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=e_voV0Bws4Q (recuperado el 1º de noviembre de 2018).

Por último, me gustaría destacar a Jacob Koranyi⁹¹, la grabación es muy buena y la calidad del sonido es bastante superior a las anteriores. Creo que la musicalidad que involucra es más relacionada a una versión del siglo XXI; es moderna, por momentos un tanto exagerada en busca de timbres de colores totalmente nuevos en la misma obra, a mi concepción destaca mucho más las variaciones de frases y busca generar cambios tímbricos. Claramente las versiones anteriores quedan por debajo del potencial técnico de grabación que tenemos hoy en día; dicho esto, me gustaría mostrar estas versiones y que ustedes juzguen por sí mismos.

⁹¹ Koranyi, Jacob, *Zoltán Kodály - Sonata for Solo Cello*, (Year of recording, 2010 Live in Stockholm, Sweden) disponible en https://www.youtube.com/watch?v=phygv_Et9sQ (recuperado el 1º de noviembre de 2018)

3. Capítulo III

3.1. Análisis Formal:

La sonata está dividida en tres movimientos, cada uno con sus peculiaridades estéticas y motivicas. El uso de la *scordatura* genera en la pieza posibilidades no conocidas anteriormente en el violoncello y va de la mano con la concepción de Kodály en encontrar un camino nuevo para la sonoridad del instrumento.

Basarse en las capacidades que la música folclórica de Hungría brinda, es uno de los fundamentos básicos para la composición de la sonata que se basa en el uso de estos factores para posibilitar mayor riqueza, cambios tímbricos, colores, agógicas y capacidades virtuosísticas en el instrumento que cambia novedosamente la sonoridad general de la pieza. El uso del pentatonismo ambiguo, escalas anahemitónicas⁹² (Si-Re-Mi-Fa#-La-Si), ritmos basados en los acentos prosódicos, proveniente del lenguaje húngaro, destacado por contener acentuaciones en la primera sílaba, hacen que el discurso cambie en forma de concepción para nosotros y muestre diferencias importantes entre nuestra cultura y la de ellos. He aquí algo fundamental a tener en cuenta en relación a la rítmica de la pieza y como se verá repetida en varias partes dicha cuestión.

De los tres movimientos podemos decir a modo general que el primero está compuesto en forma de sonata clásica, el segundo es una forma ABA y el tercer movimiento en forma de sonata expansiva con variaciones.

⁹² Michels, Ulrich: *Atlas de música*. (Alianza, 2009, primera edición, 1985), 84-91.

3.2. *Allegro maestoso ma appassionato*

Este movimiento en forma de sonata clásica usa material similar para desarrollar toda la parte compositiva, al utilizar la concepción mencionada primero el tema se presenta en centro tonal base “Si”, el segundo tema se contrasta en carácter y tempo, la taxonomía sigue siendo la misma, pero por aumentación se genera que los motivos sean más laxos y se busque otro tipo de sonoridad más lírica. Cuando el tema se presenta nuevamente está en “Mi \flat ” seguido por el desarrollo a través de Re \sharp , Fa \sharp y retorna a Si.

The musical score consists of four systems of notation. The first system (measures 1-3) is in bass clef, 3/4 time, and marked *f risoluto*. The second system (measures 4-7) is in bass clef, marked *sfz* and *cresc.*. The third system (measures 8-12) is in treble clef, marked *sf* and *ff*. The fourth system (measures 13-14) is in treble clef, marked *mf* and *sf*. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) between measures 8 and 13.

Figura 1, Compases 1 a 14.

El esquema de esta primera sección de la sonata es el siguiente:

Grupo Temático	Nº de C.	Área Tonal	Características
Tema Principal	1-31	Si	
1.1	1-14.1	Si	Escala Anhemitónica
1.2	14.2-20.1	Fa#	
1.3	20-25.1:25.2-31	Fa#-Do;Dom;ReM-Si	II-III-VII-I
Segundo Tema	31-79	Mib	
2.1	31-42.1	Mib	Tonalidad suspendida
2.2	42.2-62	Sib,Lab,Mib,Lab	Cadencia Deceptiva c.62
2.3	63-79	Mib	Tónica General

La exposición se encuentra en el área de Si, jugando con la simultaneidad entre grados menor y mayor, persiste una fuerte tendencia al color menor de la escala y el constante uso de ambigüedades. La primera parte va del compás 1-29, dividiendo en dos esta sección. El comienzo plantea un modo menor con subtónica, pero ya el pasaje a partir del c.10 está relacionado con la escala anhemitónica pentatónica que nos proporciona una ambigüedad dado que no tenemos un centro tonal claro (escalas: pentáfona, modal menor, hexáfona, y del modo húngaro [cuarta aumentada], estas y otras, el compositor las va a utilizar de forma libre). Los únicos dos sonidos que no pertenecen a esta escala son el Do# y el Mi#, el uso de estos sonidos crea el contenido de dos terceras menores dentro de la escala, además el uso de Do# y Do supone un cambio de modo dentro de la escala, en el caso de Do# estamos dentro de una escala en modo dórico, en cambio si usamos Do \flat queda en modo Frigio, este tipo de cambio y uso de modo se ve utilizado en el correr de la pieza.



En esta primera sección las cadencias son por grados conjuntos de semitonos, usando cadencias frigias, la primera se encuentra entre c.13-14. Posteriormente, podemos ver que lo mismo se repite entre los c.15-16 y c.17-18 con un cambio de octava involucrado, Sol-Fa# y Re-Do# respectivamente. A continuación, el uso de cadencias ascendentes se ve entre los c.18-19 y 19-20.

The image shows musical notation for measures 13, 15, and 17. It highlights specific cadences with boxes and labels:

- Measure 13:** Shows a cadence between measures 13 and 14. A box highlights the notes Sol (G) and Fa# (F#).
- Measure 15:** Shows a cadence between measures 15 and 16. A box highlights the notes Si (B) and Do (C).
- Measure 17:** Shows a cadence between measures 17 and 18. A box highlights the notes Re# (D#) and Mi (E).

Other labels include 'Do - Si' and 'Re - Do#' above the staff, and dynamic markings like *mf*, *sf*, *dim.*, and *p*.

Fig.2

El mismo fenómeno ocurre entre el c.25-26 donde se hace una cadencia de Si \flat a La. El descenso entre el c.26 al c.29 se da por semitonos en una línea descendente constante hasta llegar a la nota fundamental del comienzo de la pieza, por lo general es poco común esto, dado que en las sonatas clásicas y de períodos anteriores a ésta, con este tipo de forma, se utilizaba llegar a un grado relativo de la tonalidad fundamental, en este caso en vez de llegar al relativo mayor (si suponemos que es menor Fa# Mayor) para el desarrollo, llega al mismo tono, tampoco llega al relativo menor que sería en este caso Re menor:

“In one major respect, sonata form differs fundamentally from the small ternary: whereas an A section may or may not remain in the

home key, a sonata exposition necessarily modulates to a subordinate key.”⁹³

Por otra parte, la agógica presentada en este primer fragmento se utilizará por el resto del movimiento y se desarrollará en motivos más cortos o en expansión, cambiando la percepción sonora y buscando mayor riqueza. En principio el motivo rítmico corto largo de negra con negra con punto se verá expandido y disminuido en el correr de la pieza, luego continúa con el motivo, pero por disminución, corto largo en c.4, con el uso de dos semicorcheas y corchea con punto, subsiguientemente lo usa en varias ocasiones como el del c.5-6 hasta el final de la primera sección.

También es interesante ver cómo introduce el ritmo sincopado en el c.19 y lo sigue utilizando en el c.20 (desfasado una corchea, pero por la tesitura toma preponderancia el bajo y acentúa el motivo corto largo) y finalmente en el c.26.

Ese motivo del primer compás se ve aplicado otra vez en la segunda sección en el c.44 con el motivo prosódico y posteriormente en c.47 con la idea expandida en una corchea. Finalmente, en relación a este último, el c.54 por disminución busca acelerar el ritmo de la pieza. En c. 60-61 el ritmo se aumenta a través de adición por corcheas hasta llegar nuevamente al motivo original en c.61 el cual queda estable hasta el c.77 donde se vuelve aumentar a ritmo de negras como en el comienzo. Este proceso de aumentación y disminución sirve enfáticamente para hacer cambios de sensación rítmica no explícitos en el tema A y en el tema B (compás 31 en adelante).

⁹³ Caplin, William E., *A Theory of formal for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*, 195.

The image displays eight musical excerpts from a score, arranged in two rows. The first row contains measures c.1, c.4, c.5, and c.21. The second row contains measures c.44, c.54, c.61, and c.77. Various performance markings are present: *f risoluto* under c.1, *sforz.* under c.44, *sforz.* under c.61, and *rit. - pesante* under c.77. The excerpts show different rhythmic and melodic patterns on a five-line staff.

El segundo grupo temático, llamémosle B, ocurre entre los c.31-63. Esta sección queda subdividida en dos fracciones bien marcadas, una que va desde el c.31-42 B' y de los c.42.2-63 es B''.

En B' contamos con un motivo que se desarrolla por secuencias, el primero está expuesto en la tonalidad de Sol menor. Luego, a través de un cambio de octava resuelve en Do menor, expuesto por el primer acorde Do-Mi \flat -Sol en 2^a inversión. El desarrollo continúa y posteriormente aparece la tercera secuencia en La disminuido en el c.36 donde el acorde inicial es un acorde disminuido con la séptima rebajada La-(Do)-Mi \flat -Sol \flat en 3^{ra} inversión como sub-dominante de Mi \flat . Las tres últimas corcheas del compás junto con la blanca con punto del siguiente forman un acorde mayor de novena de Mi \flat -Sol-Si-(Re)-Fa, pero en el c.38 la ambigüedad se vuelve a presentar cuando el acorde se vuelve mayor siendo Mi \flat -Sol \flat -Si \flat y advertimos que el Si del bajo funciona como una nota pedal (o apoyatura por cromatismo del Si \flat) por fuera de la armonía en la cuarta secuencia. Esta también se podría ver como un acorde con dos quintas, funciona como dominante y podría explicarse de esa manera (Dominante de Si \flat en c.42.2), de este modo es que finalmente encontramos

una estabilidad y básicamente se resuelve la progresión armónica general que se venía presentando.

Repasando, la secuencia de acordes es Sol-Do-La-Mib, si la analizamos es básicamente una cadencia rota por grado VI^{alt}-I a través de un enlace Sol VI grado alterado de Mib. Por otra parte, el acorde de Lab c.36 podría verse como II=IV grado alterado de la tónica Mib, dicha función en relación al centro tonal de Sol menor, el La disminuido funciona como un II^{alt} de la escala y el Mib como VI^{alt}, en este sentido el La funciona como IV^{alt} de Mib generando una cadencia plagal y estableciendo el centro tonal.

Posteriormente las otras dos secuencias del c.38 (que tomo como una secuencia uniforme) generan la ambigüedad entre el acorde Mib-Sol-Sib/b₄ -(Re)-Fa# como acorde de novena aumentado, y el acorde disminuido con novena mayor La-Do-Mib-Solb-Sib₄, acentuando lo anteriormente expuesto entre ambos. Finalmente, la conclusión de la frase en Re concluye a través de grado conjunto entre Mib y Re como ocurrió en la presentación de la sonata (cadencia frigida). Este tipo de conclusión muestra la ambigüedad armónica entre armonía de funciones y armonía modal, el uso de este tipo de cadencias dentro de una macro cadencia que se da entre Mib y Sib mayor a través de una cadencia plagal IV-I.

En B'' encontramos que todo el pasaje está enmarcado en Sib, pero a medida que vamos avanzando este pasa por las tonalidades de Lab, Mib, hasta que finalmente entre los c.60-62 debería generarse una cadencia plagal, pero en su

lugar aparece una cadencia deceptiva, ésta la podemos analizar como II=IV grado que nos lleva finalmente al I grado de Mi \flat .

Es interesante destacar cómo el uso del contracanto en las octavas disminuidas enriquece la armonización de la pieza (ejemplificado dentro de la fig.3 como los motivos B). Este motivo se repite en varias tonalidades invariado, hasta que llega la tonalidad de Mi \flat en c.54, donde la clase de altura cambia por un semitono menos, volviendo de alguna manera a hacer reminiscentes los grados conjuntos dentro de la composición. El cambio de Si \flat por Si \natural hace que la tercera muestre la ambigüedad tonal nuevamente entre modo mayor y menor en c. 56.

En esta zona tonal encontramos dos tonalidades presentes, La y Si \flat (volviendo a hacer presentes los grados conjuntos). Se repiten hasta que finalmente se concluye llegando a Mi \flat . Podemos afirmar entonces que toda la sección desde c.42 es un gran Si \flat que decanta en el Mi \flat en c.69 con una relación de grados V-I.

Por último, Mi \flat hace de función de pedal para llegar a la tercera sección de la pieza, el desarrollo, cuando el tema principal se encuentra ahora dentro de la tonalidad de Mi \flat mayor-menor.

The image shows a musical score for the third section of a sonata, spanning measures 31 to 75. The score is annotated with various musical terms and symbols. Key annotations include:

- Measures 31-38:** "Segundo tema, Motivo A: Secuencia 1", "Secuencia 2", "Secuencia 3", "Secuencia 4". Dynamic markings: *f*, *ff*. Performance instruction: *Sostenuto*.
- Measure 42:** "Cadencia Frigia", "Motivo B", "Motivo B - 2/1". Dynamic marking: *mp*.
- Measure 47:** "Motivo B - b2/1", "Motivo B". Performance instruction: *poco sostenuto*. Dynamic marking: *ff*.
- Measure 52:** "Motivo B - b2/1", "Motivo B - 2/1". Dynamic marking: *mp*.
- Measure 57:** "IV=V", "Lab - Tono Cadencial", "Reb". Dynamic markings: *f*, *appassionato*, *sfz*.
- Measure 62:** "La - Cadencia Deceptiva", "sul ponticello", "pos. ord.", "Motivo B - b6/5", "Motivo B - b2/1". Dynamic markings: *pp*, *sfz*, *pp*, *f*, *espr.*.
- Measure 69:** "Motivo B - b6/5", "Motivo B - b2/1". Dynamic markings: *p*, *mp*, *ppp*.
- Measure 75:** "Cadencia plagal (lab-mib)", "a tempo", "Mib Mayor como area del desarrollo de la sonata". Dynamic markings: *f am*, *cresc.*, *rit.*, *pesante*.

Figura 3

En la tercera sección de la sonata entramos en el desarrollo (fig.4), por un lado, podemos ver que el tema principal se repite explícitamente hasta el c.83, donde comienza una variación con un motivo de octavas dentro del acorde de Do_b mayor. Este motivo sigue presente hasta que comienza un quebrado por saltos y con grados conjuntos el cual explicita aún más el acorde de Do_b Mayor, hasta que en c.88 queda totalmente establecido el grado, en relación a la fundamental, este es un VI de Mi_b Mayor. En la figura 4 se puede apreciar dicha explicación.

The image shows a musical score with four systems of staves. The first system (measures 75-80) features a bass line with a *cresc.* dynamic and a *pesante* marking, transitioning to *a tempo*. The second system (measures 81-84) includes a *passionato* marking and a *cresc.* dynamic. The third system (measures 85-87) shows a *ff* dynamic and chord symbols VI, I, II, III, and IV. The fourth system (measures 88-90) includes *poco rit.* and *a tempo* markings, with a *sempre ff sonoro, espr.* dynamic. Red circles highlight notes in measure 85, and red boxes highlight chord symbols VI in measures 85 and 88.

Flg.4

Por otra parte, el acorde de Do^b mayor continuará presente hasta c.99 (fig.5) cuando aparece un IV grado de la tonalidad central de esta tercera selección, el acorde que tomo como referencia aquí es un La^b menor con séptima en 3^{ra} inversión ($\text{re}=\text{mi}^{\flat}$), este funciona como sub dominante alterada de Mi. Posteriormente aparecerá un Si con séptima en c.103.2 que funciona como V alterado de Mi^b . En c.105.2 se forma un acorde de Sol mayor, que emplea el mismo recurso visto anteriormente en c.46 con el uso de una cadencia frigia, se aplica aquí, pero entre el c.106 y c.107, dicho Sol funciona como una igualdad entre $\text{III}=\text{V}$ que resuelve en un I grado, Do menor, este acorde queda totalmente explicito c.110.3 (con final en cadencia frigia nuevamente). Esta progresión nos lleva al acorde en c.113.2 que es un $\text{Do}^{\#}$ Mayor, en lo personal lo enarmonicé con el acorde de Re^b Mayor, que es II grado de Do menor el cual venía oyéndose previamente, en término c. 115 encuentra la igualdad del V grado de Do, o sea Sol Mayor (siendo III grado de Mi).

VIOLONCELLO. 3

*) *tr ad lib.*

Fig.5

Ese quinto grado continúa presente hasta que en c.121 se resuelve en un I, éste último se puede igualar a un VI de Mi y generar una sub dominante, el hecho que luego aparezcan las notas Mi-Si-Mi en el bajo establece la tónica y centro tonal en Mi^b menor, este se desarrolla hasta que llegamos al compás 127.2 donde aparece

un V grado cadencial (Si mayor), y finalmente cuando parece que va a resolver en compás 131.2 aparece una cadencia deceptiva en Sol Mayor (como III grado de Mi y II grado de Fa#) haciendo la igualdad, el acorde de Sol es un II grado de Fa, en c.134 se establece un IV plagal que no resuelve en c.135 dado que el acorde tiene estructura de VI, de esta manera extiende el discurso armónico para finalizarlo en el compás c.143.

La extensión que aparece en c.145 es una falsa recapitulación que resuelve en el acorde de Re# Mayor (que casualmente es enarmónico de Mib mayor) donde nosotros habíamos comenzado a realizar el desarrollo. Creo que lo interesante e importante de esta sección está en el desarrollo armónico y cómo usando enarmonizaciones y un círculo poco convencional de relación acórdica se llega a un mismo fin, pero por otro camino con mayor extensión, desarrollo y complejidad armónica.

También es importante destacar que Do# mayor, marcado en la fig.6 no podría tomarse como una especie de tónica de la igualdad del acorde en c.143 Fa# I= IV grado y el Do# sería el primer grado, finalmente la secuencia de acordes genera una sensación de tonalidad fluctuante, cuando finalmente parece descansar en el primer grado en c.147 encontramos que un II grado toma preponderancia, el acorde de Re#M, generando nuevamente una cadencia deceptiva para continuar desarrollando la recapitulación en la tonalidad de Si.

The image shows a musical score for a bass clef instrument, covering measures 145, 146, and 147. Measure 145 is marked with 'Tempo. (poco meno)' and 'pesante'. The music consists of dense, complex chords with numerous accidentals (sharps and naturals). Measure 147 concludes with a chord marked with the Roman numeral 'II' above it, indicating a second degree chord.

Fig.6

Grupo Temático	Nº de C.	Área Tonal	Características
3.1 Comienzo del desarrollo	79-83	Mi \flat	Tema principal
3.2 Variación I	83-99	Do \flat Mayor	Variaciones expansivas del tema principal
Variación II	99.2-103	La \flat menor 7- (con tintes frigos)	Variación del tema principal en tonalidades lejanas
3.3 Aceleración Armónica	103.2-127	Si7-SolM-Dom- Do#M(Re \flat M)-SolM- DoM-Mim	Severos pasos tonales para llegar a la Cadencia
Idea Cadencial	127.2.131.2	Si-SolM (C.D.), [centro Mi]	Cadencia Deceptiva en Sol Mayor
3.4 Cadencia	131.2-143	Sol-Si-Fa#	Cadencia Plagal

En la cuarta sección encontramos la recapitulación, esta comienza en el c.151, aquí se da un fenómeno interesante y es que a partir del segundo motivo temático presentado como tema B se utiliza el mismo material y el análisis armónico se presenta en la fig.7.

Por otra parte, podemos considerar lo que ocurre en el c.159, esa secuencia de arpeggio disminuido en ambas voces desestabiliza la progresión armónica que venía anteriormente, la secuencia armónica es exactamente la misma que en la sección dos, obviando ese detalle, en el c.42 donde se hace una cadencia frigia igual que en c.162. Pero la resolución armónica macro es un enlace IV-I como cadencia plagal (mismo recurso ya utilizado).

Posteriormente en la figura 7 marco con recuadros en negro los grados de $\flat 2-1$ que muestran las octavas disminuidas o los $\flat 6-5$, material ya utilizado en la sección dos y que veremos que se utilizan también como material en el final.

Recapitulación del segundo grupo temático **Tempo I.**

Fig.7

Grupo Temático	Nº de C.	Área Tonal	Características
4 Material del segundo tema	151-197	Fa# - Si	Material de la segunda sección
4.1	151-162	Si	
4.2	163-183	Fa# - Si	Cadencia deceptiva
4.3	183-198	Si	
Coda	199	Si	

Con respecto al final del movimiento, es un desarrollo de la tónica con adornos b2-1 y b6-5; es interesante que la Coda queda enmarcada como el último compás, se da así dado que el desarrollo tiene tanto material de la presentación de la sonata que no es necesario recapitular nuevamente toda la idea primaria o parte de ella, a razón de que ya estuvo exhibida y desarrollada. La idea de cualquier sonata clásica es llegar a la tónica nuevamente, cuando en el c.189 se llega al Si, está claro que el movimiento cerró un ciclo y puede culminar.

173 *cresc.*

177 *passionato* *f* *ff* *sul ponticello* *sul ponticello* *f*

182 *cadencia deceptiva* *pp* *f espr.* *pp* *p* *sf* *pos. ord.* *pos. ord.*

188 *f sonoro dim. poco a poco* *pp* *V*

193 *ppp* *perdendosi* *ff f f*

III *IV=II* *I* *I* *I*

Valt.

Fig.8

3.3. *Adagio (con grand' espressione)*:

Este movimiento demuestra lo complejo que puede ser una forma ABA y un movimiento lento economizando el material utilizado, es interesante ver cómo casi todo el movimiento se desarrolla evocando la voz humana y mezclando los dos tipos de música folclórica estudiados por Kodály y Bartók, clasificados en compendio sobre música folclórica del cual se habló en la biografía de este trabajo⁹⁴. Los dos tipos de *tempos* son *Parlando Rubato* y *Tempo Giusto*⁹⁵. En esta obra claramente el uso de ambos recursos está inmerso, se utilizan y combinan de una forma fantástica para generar climas y momentos bien contrastantes a lo largo de dicha forma musical. El denominado **Tempo Giusto** como la palabra lo menciona se caracteriza por tener un tiempo estable y un tipo de movimiento constante, en una línea de tiempo lógica y con un tipo de movimiento perpetuo. Por otra parte, **Parlando Rubato** es el tipo de música que evoca más el habla, específicamente a la idea del lamento, sollozo, y nostalgia; este tipo de música es más adecuada para realizarse sin un tiempo estricto y con una idea más de movimiento ondulatorio. Más adelante mostraré ejemplos de dichas ideas musicales en la pieza.

La primera sección A abarca desde el c.1 hasta el c.52, esta sección se puede dividir internamente en cuatro partes bien diferenciadas, las llamaré:

- A1 c.1 a c.6
- A2 c.7 a c.17
- A3 c.18 a c.29

⁹⁴Maygar Népda

⁹⁵Sándor, Kovács, *The History of the Bartók-system* (Akadémiai Kiadó, Budapest 1993) disponible en http://db.zti.hu/nza/br_history_en.asp (recuperado 6 de diciembre de 2018), 13-31.

- A4 c.30 a c.5

A1 tiene la característica principal de que el material utilizado son las clases de alturas Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol, o sea que para completar una escala diatónica solo nos faltaría la clase de altura La que no se encuentra dentro del ámbito por lo tanto es una escala hexáfona. Por otra parte la melodía no tiene un área tonal definida, primero comienza con una nota pedal de Si y al finalizar la frase la nota a la que se llega es un Do \sharp , esto provoca que haya una ambigüedad tonal y no se pueda definir dentro de qué estructura armónica se encuentra la frase.

Siguiendo el razonamiento, se puede ver polarizada la melodía hacia las notas Si, Sol y Do \sharp , esto denota que el material utilizado es un acorde de séptima o que también podríamos ver como un trífono⁹⁶ [016], este tipo de estructura es tonal y por eso me he concentrado básicamente en utilizar teoría armónica de funciones con presencia de los modos y no la relacionada con Allen Forte.

Me interesa relacionar la conexión entre el c.6 y el c.18, ya que se genera una especie de ciclo de dos ideas conectadas. El C \sharp que se abandona en c.6 es retomado en A3, y desarrollado hasta cerrar el ciclo en la tonalidad de Si en el c.22.2.

Esta idea fundamental se ve expandida en A3, pero esta vez las tonalidades son más claras, y el desarrollo se extiende por casi todo el registro de la IV cuerda dentro del diapasón (ámbito Si-Si), lo cual manifiesta el conocimiento sobre el instrumento que tenía el compositor al escribir la pieza.

⁹⁶ Forte, Allen (atribuido a) Tabla clase de alturas, disponible en <http://lulu.esm.rochester.edu/rdm/pdflib/set-class.table.pdf> (recuperado 5 de febrero de 2018).

Volviendo a lo anterior, la conexión entre A1 y A2 es en relación de enlace descendente cromático, partiendo de Do \sharp a Si \flat ; la tonalidad se establece en el primer compás y continúa en el mismo tono durante todo A2. Lo interesante de observar en esta parte es el uso del material compositivo donde se utiliza la escala pentatónica de Si para desarrollar la melodía, el punto álgido de la melodía es la nota Do \sharp , pero la pentatónica utilizada es menor. La utilización de la prosodia vuelve a estar marcada, sobre todo donde las acentuaciones son en el primer tiempo del discurso musical, los adornos grupetos y florituras que tiene la melodía están en relación con este concepto en dicha sección.

En el c.14 se puede ver la primera manifestación de la idea, *Parlando Rubato*, donde para realizar el *ritenuto* es necesario hacer un *accelerando* previo, el resto de la sección A1 y A2 tienen carácter de *tempo giusto*.

A1 Adagio (con grand' espressione). (♩ = 72-80.)

1 *pp* *f* Si-Do ♭ -Fa Do#-Mi-Do ♭

6 *pp espr.* **A2** *cresc.* Ideas prosodicas acento t:3-2 Ideas prosodicas

9 *f* *mp*

12 *p* *cresc.* Ritmo en desfasaje

14 *f* *poco rit.* *tempo* *dim.* Parlando Rubato **A3** Do La

17 *pp* *pp* *molto* *f*

22 *f* *p* IV III Si

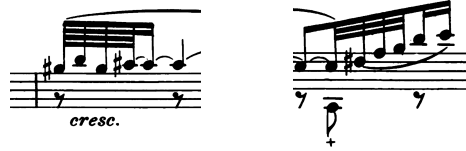
26 *pp* Sim IV

U. E. 6650.

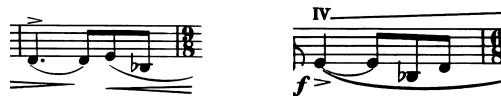
The image shows a musical score for a piece titled 'Adagio (con grand' espressione)'. The score is written in bass clef and consists of several staves. The first staff (measures 1-8) features a melodic line with dynamics from *pp* to *f*. The second staff (measures 6-8) includes a piano accompaniment with *pp espr.* and *cresc.* markings, and is annotated with 'Ideas prosodicas' and 'accento t:3-2'. The third staff (measures 9-11) continues the melodic line with *f* and *mp* dynamics. The fourth staff (measures 12-13) shows a piano accompaniment with *p* and *cresc.* markings, annotated with 'Ritmo en desfasaje'. The fifth staff (measures 14-16) includes a section marked 'poco rit.' and 'tempo', with dynamics *f* and *dim.*, and is annotated with 'Parlando Rubato'. The sixth staff (measures 17-18) features a melodic line with *pp*, *pp*, *molto*, and *f* dynamics, annotated with 'Do' and 'La'. The seventh staff (measures 22-23) shows a piano accompaniment with *f* and *p* dynamics, annotated with 'IV' and 'III'. The eighth staff (measures 26-27) continues the piano accompaniment with *pp* dynamics, annotated with 'Sim' and 'IV'. The score is identified as 'U. E. 6650.' at the bottom.

Figura 9.

Otra cuestión muy interesante es el uso de inversiones o retrogradaciones de los motivos, el primero lo podemos ver entre el compás 8 y 9, el *grupeto* que se forma está aplicado aquí, pero invertido dentro del compás ocupando la última parte en c.9.



Otro ejemplo es c.21, el motivo está desplazado con retrogradación e inversión.



En c.23 el uso del motivo corto-largo es expandido a través de aumentación en el c.24 y este último invertido en c.24 hacia 25 como largo-corto.



Finalmente apreciamos que c.26 y c.27 usan el mismo motivo que en c.18 retrogradado con alguna pequeña variación y un semitono por debajo del original.



c.18



c.26



Otra cuestión interesante que se repite en el correr de la sonata es el trífono del c.5-6 [015]. En el siguiente cuadro presento ambos:

Número de compás / Name (Prime Form)	M/MI	Z	ICV	Invariance Vector	CINT ₁
C.1 / (3-4)[016]	5		[3100011]	10016776	156
C.5-6 / (3-4)[015]	4		[3100110]	10105656	147
C.50 / (3-7)[025]	2		[3011010]	10005655	237



Como vemos, el motivo siempre ocurre en las conclusiones de las secciones, sección A4, de la parte B y la parte A'' que nos lleva a la coda. Nótese que en la única que hay una pequeña variable es en el c.50, como trífono [025].

Por otra parte, entre el c.30 y c.52, lo defino como A4 (Figura 10), se dan una serie de fenómenos con relación a la armonía y el material utilizado en A2. Se retoma el motivo original pero se transpone a otra tonalidad, en este caso en La mayor-menor, un compás para cada uno respectivamente. Como se viene presentando desde el principio de la sonata, la ambigüedad es un recurso muy utilizado en esta sonata, el material es idéntico al de A2, con golpes de *pizzicato* en tiempos 3-2; en el primer compás la variante está en un agregado de $\frac{3}{8}$ al $\frac{6}{8}$ en A2, eso extiende la frase a través de aumentación, las últimas notas nos definen la

tonalidad mayor que estamos hablando, pero en c.31 la aparición de Mi y en c.32 de Re# nos da la idea de que se genera un centro tonal en Mi (menor). Los siguientes compases de Sol, Sol menor y Re son bastante claros, lo más interesante en esta sección se da cuando llega la cadencia plagal IV-I entre Re⁷ y La en c. 53.

La introducción de nuevas ideas compositivas, como los arpegiados de acordes en c.37-38 es un recurso sustancial relacionado al c.9, como material presentado anteriormente y expandido en concepto, luego se verá extendido por adición de recursos más adelante en c.104, también usado en inversión en espejo⁹⁷ en el c.122 y en combinatoria entre motivo de A2 con el mencionado motivo arpegiado en c.135.

Como vamos observando con una serie de materiales simples, el compositor con su habilidad, ingenio y destreza nos demuestra lo antedicho formando algo neurálgico, novedoso y sofisticado en base al material original.

⁹⁷ Romero, Manuel Domínguez: *Las Matemáticas en el serialismo musical*, disponible en, http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.eus/r43-573/es/contenidos/informacion/dia6_sigma/es_sigma/adjuntos/sigma_24/6_Serialismo_musical.pdf (recuperado 6 de diciembre de 2018).

30 **A4** La Mi(m?) Sol

34 Solm DoM

38 Rem II. I. p sub. p

42 Fa#Dis Rem arco

47 Mib I. III. ReM pizz. ReM7

52 **B1.1** moto. (♩ = 108-112.) I voce

Figura 10.

En definitiva, el cuadro analítico de esta primera sección en relación a las tonalidades y características quedaría conformado de la siguiente manera:

Grupo Temático	Nº de C.	Área Tonal	Características
Presentación A1	1-6	Indefinida	Trífonos [016] - [015]
Tema en registro de contralto A2	7-17	Si menor	Melodía

Tema A3 (similar a presentación)	18-29	Do-Si	Continuación del tema A1
A4 desarrollo de tema A2 en registro de Soprano a Bajo	30-52	La-Mi-Sol-Do-Re-Fa# ^{Dis} / _{alt} -ReM ⁷	Conclusión en trífono [025]

La sección B la dividiré en tres partes, dentro de la primera subdividiré la misma en tres temas diferentes los cuales me darán la pauta de cómo explicar las funciones que se utilizan. El primer grupo temático de B es la presentación del tema, y llamaremos a este B1.1, éste se caracteriza por estar inmerso en la tonalidad de La menor como vimos anteriormente y va de c.53 a c.59, en segunda instancia B1.2 ocupa los compases 61 a 67 en la tonalidad de Do menor, y finalmente B1.3 enmarca del c.68 al 72 en tonalidades G# menor y Si⁻⁶⁻⁷ mayor con sexto y séptimo grado rebajado, corresponde a la escala hipomixolidida, correspondiente a los compases 73 y 74. La cadencia en el compás 75, es una cadencia plagal. Posteriormente una serie de secuencias cadenciales se presentan en B2 entre grados cromáticos los cuales se presentan en c.79 como Mi^b-Re, en c.84 La-Sol#, y por último en 88 Si-La# relacionado al primer movimiento, donde también hay este tipo de cadencias frigias por grado cromático. Por último, esta sección desarrolla nuevamente la forma *Parlando Rubato* en B3, específicamente entre c.90 a c.93, donde se *rallenta* hasta c.97 y se retoma la idea principal. El uso del trífono [015] está nuevamente presente en la conclusión de esta sección c.94.

El material utilizado en este módulo tiene relación con el de la primera sección: si observamos de atrás para adelante, primero el motivo en B3 tiene estrecha similitud con A3. La sección B2 se puede relacionar con el primer movimiento, tanto en el tema principal que está entre los compases 3 y 5, como con

las cadencias frías utilizadas en los compases 13 y 14, básicamente estos motivos presentes aquí son una mezcla del material por separado.

El uso de la prosodia en c.69, es claramente relacionable con el motivo tético mostrado en el primer movimiento en c.54 y subsiguientes ya planteado, lo mismo ocurre con el comienzo en este segundo movimiento en B1.2.

Finalmente, el uso de los arpegiados en B1.1 son reminiscencia de los compases 37 y 38 de la sección A4, obviamente desarrollados en las tonalidades correspondientes y con disminución a partir de la variación métrica hacia tresillos. Los *accelerandos* escritos en B1.2 están relacionados con la forma musical *tempo giusto*, en general toda esta sección B con excepción de B3 tiene este concepto involucrado.

Figura 11.

VIOLONCELLO.

67 **B1.3** *con fuoco* *ff* *sf* *hipomixolidia*

71 *III* *VII=Valt* *I=II* **Recitativo A** **Recitativo B**

74 *lunga* *Mim* *SiM* **B2** *Sib* *laiss. vibrer* *p* *Re* **Recitativo C**

82 *La-Sol#* *pizz.* *ff* *p*

88 *Si-La#* **B3** *parlando rubato* *acced.* *dim* *rall.* *IV.* *[015]*

96 *pizz.* *lunga* **A2'** *Tempo I.* *pp* *p* *cresc.*

Figura 12.

Grupo Temático	Nº de C.	Área Tonal	Características
Tema 1	53 - 60	La menor	
Tema 2	61 - 77	Do menor	Transposición
Tema 3	68-76	Sol# - Si	Transposición
Transición (recitativos) A-B-C	77-88	Mi-Re; La-Sol; Si;La#	Cadencias frías a partir de soprano
Recapitulación del tema A1	90 - 96	Do# - Si	<i>Parlando-rubato</i>

En la recapitulación de la forma ternaria A se quiebran el orden de los temas, presentando en esta ocasión el tema A2', también mencionado como tema en el registro de contralto, esto es debido a que en la sección B3 tenemos la transición que funciona como idea primaria del movimiento, de este modo se podría afirmar

que la secuencia lógica se ve integrada de alguna manera entre las partes de la forma ABA, generando una secuencia integral.

El tema en B3 viene relacionado con A2' y esto hace que se genera una fuerte conexión armónica entre los enlaces de tipo frigia nuevamente, el último tono que se ejecuta en c.96 es un Do \sharp el cual tiene fuerte relación por cromatismo hacia c.97 en Si.

The musical score for Figure 13 consists of six staves of music, numbered 96 to 105. The notation is in bass clef with a 6/8 time signature. Measure 96 starts with a piano (*pp*) dynamic and includes a *pizz.* marking. A blue box labeled 'A2'' is positioned above measure 97, and a yellow box labeled 'I' is below it. Measure 97 also features a *tonga* marking. Measure 98 includes a *cresc.* marking. Measure 99 has a forte (*f*) dynamic and a *pizz.* marking. Measure 100 is marked *sempre f*. Measure 101 includes a *LaM* chord label. Measure 102 is marked *ff (largo)* and contains Roman numerals VII, VII=VI, IV, II, VII, and V. Measure 103 includes chord labels Fa#m, ReM, SibM, and Solm. Measure 104 is marked *f* and includes a DoM9-11 chord label. Measure 105 is marked *ad lib.* and ends with a *pp* dynamic. A yellow horizontal line underlines measures 102 through 105.

Figura 13.

Con respecto al material utilizado en esta nueva sección, se recicla el orgánico ya presentado. Es el caso de la relación con c.106 el cual expande la forma interna, pero es idénticamente similar al c.12 siguiendo la propia lógica compositiva del comienzo, es interesante ver que el c.12 es un $6^{+2}/8$ y ahora adiciona un tiempo más

para expandir la idea, además de granular el adorno original para generar un movimiento *ad libitum*. Este tipo de recurso es muy utilizado en la música de los gitanos para manifestar vetas de virtuosismo. La línea roja marca donde se adiciona el material extra en el c. 106.



Figura 14

Figura 15.

En c.99 se presenta un nuevo recurso que desarrolla las fusas en 6^{tas} y 5^{tas} quebradas (asimismo, este motivo se utilizará posteriormente en el 3^{er} movimiento). En c.103 hallamos una progresión armónica con cadencia imperfecta al final en Do. Este motivo es reutilizado entre c.110 y 113, en un comienzo con acordes y progresión a través de una dominante secundaria, se llega finalmente a un V grado de Si, Fa#.

En el análisis armónico de la sección de c.106 a 117 vemos que concluye nuevamente toda la parte en una CAI entre V-I para la parte A1.

Grupo Temático	Nº de C.	Área Tonal	Características
Tema soprano (A2)	97-116	Si-Do; Si-Fa#	Recapitulación del tema en relación al primer movimiento donde el

Como se puede apreciar, la sección A2 está determinada por el fin de la sección B, se da por la fusión que hace el tema del bajo en B3, esto no funciona como una recapitulación en sí misma dado que el tema está en otro tono y no da la sensación de descanso y conclusión, sino que es una nueva apertura a una nueva sección que se desarrolla.

Como ya se demostró, la gran mayoría de recursos utilizados en la primera A se vuelven a utilizar en ésta segunda A, pero se encuentra extendida, dado que a partir de c.117 el compositor realiza una fusión de los dos temas, integrándolos en un solo compendio. La melodía ahora tomará todo el registro del violoncello y la línea de acompañamiento de mano izquierda estará más activa que antes. En c.122 aparece una especie de cadencia y se retoma el tema A1-3 para llegar en el compás 130 al trífono y la conclusión de la sección para abrirle paso a la coda.

La coda utiliza el recurso de la sección A'' en los compases 108 y 109 en conjunción con el del c. 7, esas células rítmicas son fusionadas para establecer un nuevo orden y aumentar la aceleración a base de adición de notas, por lo cual en esta sección tenemos seisillos en lugar de quintillos o fusas.

El motivo de c.111 se ve expandido en c.137 y a través de disminución se granula aún más para finalmente realizar un *rallentando* escrito en la parte, usando como método pasar de octosillos a seisillos, la aparición de la pentatónica en c.139 es una remembranza del compás 9, pero ésta pentatónica es menor (¿ambigüedad?). En el último compás, el ritmo 3-2-2 es idéntico al de A4 para cerrar el ciclo y en parte dejarlo abierto para el siguiente movimiento en forma de *levare* (el siguiente movimiento está escrito en $\frac{2}{4}$).

3.4. *Allegro molto vivace*

Este tercer movimiento está plagado de complicaciones técnicas y novedades sonoras que se verán en el próximo capítulo con más detalle, pero básicamente podemos afirmar que es un movimiento rápido y que conlleva una destreza técnica brutal, además de tener en cuenta la resistencia psicológica y física que hay que soportar hasta este momento.

Lo interesante para destacar de este movimiento de aproximadamente once minutos es el ingenio con el cual utiliza todos los recursos posibles en el instrumento en conjunto, el uso de las cinco octavas del instrumento, enriquecido por los diferentes colores de sonido en el uso de técnicas de arco extendidas, *sul tasto*, *sul ponticello*, *saltato*, *ricochet*, *arpeggiato*, *pusa latente*, *spicatto*, *detaché*, *portato*, *martelé* y la adición de las complejidades técnicas aún más extremas con los pizzicatos de mano izquierda.

Está basado lógicamente en la música tradicional húngara, pero en una forma poco habitual hasta la época, denominada *Verbunkos*⁹⁸. Este tipo de forma musical se hizo famosa a mediados del siglo XIX⁹⁹, y fue usada para acompañar a los bailarines que ayudaban a reclutar soldados húngaros a la armada. Los músicos gitanos por lo general acompañaban los bailes de estos y con frecuencia se tomaban libertades dentro de la música, improvisando, mostrando su virtuosismo y adicionando sus propias ideas musicales a la performance. De este modo Kodály

⁹⁸ Smith, 37.

⁹⁹ Bellman, Jonathan, *Verbunkos*, (Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press), disponible en, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29184> (recuperado 31 de enero de 2019).

busca con este movimiento mezclar todo lo que las bandas de *Gypsy* hacían en ese momento en un solo instrumento para mostrar las posibilidades técnicas extremas¹⁰⁰. Algunos de los pasajes contienen inflexiones llamativas e intervalos melódicos aumentados para mostrar este tipo de carácter musical.

Como en los movimientos anteriores el compositor sigue con la misma idea de usar motivos cortos para expandirlos y llevarlos a un grado de sofisticación elevados, en este sentido este movimiento tiene la forma de Sonata expandida, el motivo principal es ubicado en los primeros ocho compases.

La exposición está compuesta en dos grupos motivicos-temáticos, donde tiene gran variedad de esos primeros ocho compases. Según como progresa vemos cómo los motivos van a ir disminuyendo o aumentando según las necesidades del compositor.

La forma musical de los *Verbunkos* se ve ilustrada en el primer grupo temático y es usado en pasajes de transición entre las variaciones. Es interesante ver cómo estos pasajes virtuosos servirán de conexión entre las secciones, la forma musical indicada está más presente en esta primera sección, que en las unidades posteriores.

El segundo grupo temático usa características comúnmente encontradas en las canciones para niños con frases melódicas simples. La recapitulación sigue la misma idea que la exposición, Kodály contrapone el primer y segundo grupo

¹⁰⁰ *Verbunkos – Recruiting Dance*, disponible en, <https://www.youtube.com/watch?v=bIBEGpSP8j8> (recuperado 31 de enero de 2019).
Hungarian Dance “Verbunkos”, disponible en, https://www.youtube.com/watch?v=Qz_W3gNLtC8_ (recuperado 31 de enero de 2019).
Béla Bartók – Contrasts, Verbunkos, disponible en, <https://www.youtube.com/watch?v=uKYY0vC3H24> (recuperado 31 de enero de 2019).

temático sin usar demasiada carga de la música de los *Verbunkos*. La armonía esta siempre relacionada con los modos mayor y menor de forma conjunta y las escalas pentatónicas como se encontraron en el primer y segundo movimiento.

Grupo Temático	Nº de C.	Área Tonal	Características
Primer Tema	1-57.1	Sib, ReM	Dos subgrupos 1.1, 1.2.
Segundo Tema	57.2-173	ReM, Fa#m, ReM	Cuatro subgrupos, 2.1, 2.2, 2.3, 2.4.

Figura 17: Diagrama de la exposición

La exposición como dice en el esquema anterior, está compuesta por dos temas, el primero tiene lugar entre los compases 1-57.1 y contiene dos secciones internas la 1.1 entre compases 1-38 y la 1.2 entre los compases 39-57.1.

El uso del motivo fundamental de 8 compases se podrá ver en diferentes lugares dentro del movimiento, tanto aumentado como disminuido en su forma básica.

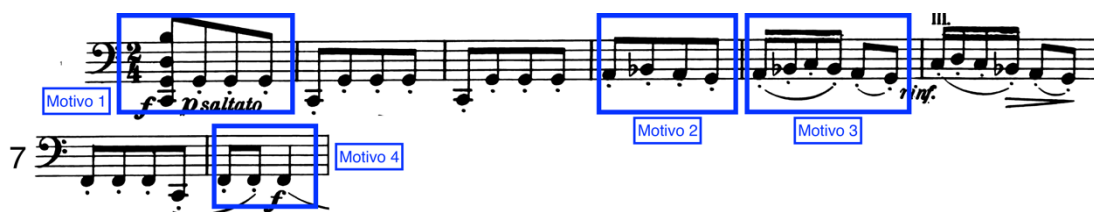


Figura 18.

El primer motivo es el uso del *moto perpetuo* de cuatro corcheas, el segundo motivo como se ve en la figura anterior, es un contorno melódico que estará presente posteriormente, el motivo 3 en el c.5 es una variación del anterior y será utilizado como material básico del segundo tema, el cuarto motivo en el c.8 es usado para la conjunción entre los pasajes virtuosos de la música de los *Verbunkos* en las transiciones de frases, el uso de ese acento en tiempo débil de la música húngara es muy típico y reconocible. Este motivo aparecerá constantemente elaborado a medida que el movimiento se desarrolla.

El primer grupo temático está caracterizado por el uso del estilo *Verbunkos* donde se alternan pasajes virtuosos con el ritmo estático pero constante de corcheas. Esto se puede apreciar entre los c.20-24, 34-38, 41-44 y 52.2-57.1.

The image displays a musical score with eight systems of staves. The measures are numbered as follows: 14, 21, 26, 34, 38, 43, 48, and 56. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. Dynamic markings like *p*, *f*, and *cresc.* are present. The score also features some specific performance instructions like *ossia:*, *cresc.*, and *arco*. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *p*, *f*, and *cresc.*

Figura 19: pasajes virtuosos (*Verbunkos*)

La primera sección esta toda enmarcada en la tonalidad de Si, posteriormente en los compases 49 al 52 hay un puente modulante que se genera entre la nota Do# que funciona como pivot entre el La7 del compás 52 y las secuencias de semicorcheas en la modulación a Re mayor que llega en el c.57.2.

Figura 20: Modulación

El segundo grupo temático ocurre entre los compases 62-173 el cual se subdivide en cuatro secciones, 2.1 en los compases 62-74, 2.2 c 75-96, 2.3 c.97-118 y 2.4 c119-173. El segundo grupo temático usa como base un contorno simple imitando las canciones para niños donde los acentos están establecidos en los golpes fuertes del compás.

2.1

Figura 21: Variación Motivo 3

2.2

Figura 22: Variación Motivo 1-3

2.3

Figura 23: Variación Motivo 3

2.4

Figura 24: Desarrollo *Verbunkos*

Los patrones rítmicos que se aprecian en las secciones 2.1 y 2.3 son variaciones del ritmo encontrado en el c.5. El contorno melódico encontrado en la sección 2.1 es meramente diferente al motivo en c.5, mientras que en la sección 2.3 mantiene el contorno del motivo original en c.5.

La sección 2.2 es el puente entre estas dos secciones y se encuentra relacionada con el c.1, es un movimiento estricto de corcheas que se logra a partir de los acentos del arco y los pizzicatos de la mano izquierda; posteriormente se vuelve más estricto cuando en c.78 el ritmo se realiza en pizzicatos, todo en centro tonal de Fa#.

Kodály usa el recurso del compás 8-9 en los compases 66-69 y del 74-77, de la forma anteriormente mencionada, alternando el acorde con los pizzicatos de la mano izquierda. En definitiva, en los compases 100-101, 104-105, 108, los acordes están presentados en su forma original.

Figura 25: Acorde expandido

Figura 26: Acorde expandido



Figuras 27, 28,29; Acorde en forma básica.

Finalmente, el compositor presenta otra variación entre los compases 109-118 para desarrollar la sección 2.4. Esta sección entre los compases 119-173, se encuentra en la tonalidad de Re mayor, es una sección que tiene una fuerte relación con la música para Címbalo Húngaro (Cymbalom¹⁰¹) y que puede verse reflejado en la alternancia entre los intervalos de 5^{ta} y 6^{tas} mayores y menores.

Cunando finaliza esta sección entramos en el desarrollo de la sonata que también es una sección expansiva, va desde el c.174-419, el esquema resultante es el siguiente

Grupo Temático	Nº de C.	Área Tonal	Características
Material del primer tema	174-189	Si	
Material del primer tema	190-238	FaM, Mib, Mi	Movimientos de tono superiores.
Material del primer tema	239-271	Si	
Cadencia	272-325	Do	Arpeggios cromáticos
Dominante Reversión	326-419	Fa#	Movimientos de tono superiores.

¹⁰¹ *Cimbalom (dulcimer) solo played by Jenő Farkas, Szalai Hungarian Gypsy Band*, disponible en,

https://www.youtube.com/watch?v=0mR0_nFTato&start_radio=1&list=RD0mR0_nFTato (recuperado el 1 de febrero de 2019)

Taraf De Haidouks - Balkan Gypsy Folk Music, disponible en,

<https://www.youtube.com/watch?v=pT4lufMeyYA> (recuperado el 1 de febrero de 2019)

Taraf De Haidouks – Maskarda (2007) disponible en,

<https://open.spotify.com/album/5tEIMoOIlNwPAUKkm89OsV?si=B954kGD9SmOA-bLmzNjo4Q> (recuperado 1 de febrero de 2019)

En el desarrollo, lo más interesante de ver es que se utilizan nuevamente las escalas del primer movimiento para lograr ambigüedad en la tonalidad, de todas formas, los círculos tonales que se usan en esta sección son cercanos a Fa#, donde tenemos también Mi \flat , Mi y Si, antes del comienzo de la re-transición como dominante donde se hace un fuerte énfasis en Fa# nuevamente.

Con respecto al desarrollo podemos ver que la primera sección que va del c.174-189 es una sección bien marcada donde hay una alternancia entre el motivo anterior (Címbalo Húngaro) y el del comienzo de la sonata cuando se presenta el estilo *Verbunkos*. Esto sirve para dar apoyo armónico con los pedales de Si a la melodía que viene desarrollándose en bloques cada dos compases, también esta sección funciona como transición hacia el desarrollo de nuevas ideas.

En el compás 190 se utiliza nuevamente el material del primer tema y también el del segundo tema, realizando el ritmo que aparece en primera instancia en los compases 57-58 y 66 en adelante, este tipo de alternancia rítmica es típica de la música de Hungría. Según Breuer, el uso del pizzicato en los tiempos débiles proviene de la música folclórica Húngara y de la música gitana, él lo describe como el efecto *dúvó*¹⁰²

Con respecto a la parte melódica, la relación interválica de los sonidos consecutivos, es como se mencionó anteriormente similar a la del primer movimiento, la escala frigia que se utiliza en el compás 205, se vuelve a utilizar en el c.212.

¹⁰² Breuer, 55.

Figura 30

Como se puede apreciar en este esquema, el uso de los acelerando antes de volver al tempo súbito es un recurso conocido en la música de esa zona, las variaciones que se presentan son las mismas ya expresadas anteriormente y que refieren a la música de los *Verbunkos*.

En la sección que va del c.239-271 lo más interesante de ver es la relación del tema que se desarrolla con el tema principal del c.5-6, donde obviamente se ve desarrollado, pero sincréticamente son los mismos intervalos transpuestos.

Figura 31

Los adornos en arpeggios ascendentes y descendentes son una inversión de los que se usaron en el segundo movimiento, la utilización del patrón rítmico corto- largo es una reminiscencia del primer movimiento, además es interesante ver que la melodía usa nuevamente el trífono [016] del segundo movimiento.

En los últimos tres compases 269-271, se vuelve a dar que los acordes están en forma básica, esto es debido a que hay un desacelerando escrito, anteriormente viene el ritmo sincopado desde el c.264 y se va haciendo la aumentación a negras para luego llegar a la blanca en el c.272.

La nueva sección que denominé cadencia, es claramente eso, un desarrollo que se da desde una nota tenuta (como comienzo de toda cadencia clásica) en forma de arpeggios, alternando una digitación básica y con una nota pedal permanente, segunda cuerda al aire, esencialmente hay tres posiciones en toda la cadencia de mano izquierda, pero el trabajo más importante lo realiza el arco. Fundamentalmente el uso de este tono pedal (drone tone) se da en todo el pasaje hasta el c.315.2 donde vuelve aparecer una *variación Verbunka*.



Figura 32.

Los intervallos en esta sección son de 7^{ma} menor, 5^{ta} aumentada, 4^{ta} disminuida, y unísonos. La relación melódica siempre es de un salto de quinta entre la primera nota, en el primer caso es Do con Sol, y la melodía sigue con un semitono y tono ascendente, para luego descender por dos tonos (Do-Sol-La^b-Sol-Fa). Lo mismo sucede cuando parte desde Re pasando la melodía del bajo y el soprano por La-Sib-La-Sol.

En la última sección el acorde se expande para generar disonancias fuertes entre la soprano y el resto del acorde en estructuras por ejemplo del c.303, como acorde de Mi-Sol-Si-RE, pero totalmente desorganizado en su estructura.

El acorde final antes de la “variación gitana” es un acorde de Fa# mayor en c.311-315. El final termina en un acorde disminuido, que nos abre paso a la segunda cadencia o re-transición en dominante, dado que esta sección está toda relacionada con la tonalidad de Fa#.

La última sección del desarrollo es una segunda cadencia con forma de re-transición o puente modulante, en los cuatro primeros compases 326-329 se puede observar el motivo 1 y 2 de c.4-5, ese arco melódico estará presente en todo este pasaje en diferentes formas y con adición de adornos hasta el compás 374.

A partir de este punto el motivo está aumentado y su densidad cronométrica aumentó a semicorcheas constantes, desde el compás 351 con los trinos, esto que planteo puede llegar a ser discutible dado que podemos empezar los trinos como seisillos y luego pasar al ritmo en semicorcheas ya que hay una indicación de *stringendo* en el c.358. Obviamente, esto queda a libre albedrío del intérprete, ya que Kodály no lo especifica, en lo personal empiezo con el trino en semicorcheas directamente, por lo tanto, el ritmo y la granulación ya viene determinada de antes. La aumentación del motivo es otro recurso interesante dentro de esta sección. La adición de los pizzicatos y negras es una reminiscencia tanto al comienzo del movimiento (idea reiterada en primer y segundo movimiento), así como a la música de los *Verbunkos*.



Figura 33: Melodía aumentada y con densidad cronométrica alta.

La recapitulación está relacionada con el comienzo, tiene algunos cambios interesantes que están integrados, pero básicamente es la misma idea.

Grupo Temático	Nº de C.	Área Tonal	Características
Primer Tema	420-445.1	SiM	Todos los subgrupos incluidos
Segundo Tema	445.2-564	DoM, SiM, Mi \flat M, SiM.	Ídem.

Tema del desarrollo	565-617	Do#, Fa#	DoM,	Desarrollo de los pizzicatos
Coda	618-673	SiM		

En la recapitulación los temas están básicamente yuxtapuestos con un mínimo uso del material de transición usado anteriormente, como las variaciones virtuosísimas de los *Verbunkos*, ahora los motivos son aún más acotados y estrictos en algunas de sus formas.

Por lo tanto, ya no tenemos tantas secciones largas de pasajes virtuosos, sino que se pasa de un elemento a otro de una forma más directa; es el caso del comienzo en c.420-423 es exactamente la misma idea que en el comienzo de la pieza. Luego, se elabora el motivo con la melodía armonizada a tres voces, y continúa el motivo del c.4-5 desarrollándose hasta el compás 435. A continuación, aparece nuevamente el tema minimalista de tres alturas, adornado con una serie de ornamentaciones que vuelven a tener relación tanto con la música escrita en el segundo movimiento como así en los pasajes virtuosos de la música Húngara, la prosodia utilizada en formato corto-largo también está incluida en esta sección que va hasta el c.445.1, fin de la primera sección.

En el c.445 al c.447 vemos cómo se hace la recapitulación del segundo tema en Do mayor, seguido de dos repeticiones en Si mayor que modula a Mib mayor en el compás 471.

La sección que sigue está nuevamente seccionada y relacionada con la del segundo tema de la exposición, estos son los compases 450-476 en relación al 2.1 (en formato extendido y con variaciones), del c. 477-493 en concordancia con el 2.2 con el tema en pizzicatos.

2.1

448 Tema en DO

454 *rit. estando* *Tempo. (meno mosso, ritornando)*

460 *pp* *poco a poco al Tempo I.* Tema en Si

466

471 *pizz.* *p* *pizz.* 2.2 *dolce, e*

Tonalidad Mib Mayor

Figura 34.

Los compases 494-504 se relacionan con 2.3 los cuales hacen exactamente el mismo arco melódico que el motivo 3, donde hay una reelaboración del material fundamental, que desemboca en un pasaje con una transición hacia la sección que tiene relación a 2.4 en el c.517, y se desarrolla de una forma muy similar hasta el compás 582.

The image shows a musical score for a piece, likely a violin or viola, in bass clef. The score is divided into several systems. The first system (measures 492-499) is marked with *ff* and *arco*. The second system (measures 500-504) is marked with *sf* and *p*. The third system (measures 505-509) is marked with *sf* and *p*. The fourth system (measures 510-517) is marked with *f* and *p*. The score includes various articulation marks such as accents, slurs, and a *gliss.* marking. A section labeled '2.3' is highlighted in orange, and a section labeled '2.4' is also highlighted. A horizontal line labeled 'Verbunkos desarrollado' spans across measures 505 and 510. The score includes a 'gliss.' marking and a 'molto' marking.

Figura 35.

Como se puede apreciar, el material usado de los pizzicatos ahora es expandido en las tonalidades de Do# y Do (mayores), antes de integrar un nuevo recurso que son las secuencias de acordes menores en *glissandos* de mano izquierda hasta llegar a la coda.

La coda que comienza en el c.618 tiene reminiscencia nuevamente a todo lo que se ha visto anteriormente en la pieza en relación al uso de motivos, ya desde el comienzo en los compases 620, 623, 626, 628 se desarrolla con la suma de una nota y provocando un adorno (floritura) en el motivo fundamental del c.5. En adición, el uso de la síncopa en el c.624 nos evoca la sección frigia en el c.264. Finalmente, el uso de arpegiados y la extensión máxima del instrumento, junto con el uso de las dobles cuerdas quebradas en plaque es una adición de todo el material utilizado anteriormente.

El acelerando y desacelerando, como vimos en los movimientos anteriores también es interesante: a partir del compás 638 se usa un ritmo de 3 y 5 notas por tiempo, posteriormente se estabiliza en 4 y 4 hasta c.647. En c.648 el uso del mordente adiciona tres notas en el primer $\frac{1}{4}$ de la segunda negra, lo cual genera un ritmo de 4 en primer tiempo y 7 en segundo tiempo. Continuando adiciona una semicorchea más al primer tiempo y al segundo le quita una, generando más inestabilidad rítmica (5 y 6), para que cuando se llega al ritmo de 4 y 4 en c.657 y se cambie el compás de $\frac{2}{4}$ a $\frac{3}{4}$ descienda la aceleración y se calme el movimiento general en la sección. El regreso al $\frac{2}{4}$ es una forma de estabilizar el desarrollo general de la coda y volver a mostrar un pasaje virtuoso final con mezcla de dobles cuerdas quebradas, terminando en la tónica de Si Mayor.

Las escalas utilizadas en el tercer movimiento, tienen relación con las analizadas en el primer movimiento, de este modo que podemos ver tres escalas que llaman la atención:



Figura 36.

En esta figura se ve que la escala está configurada en dos secciones la primera en Si Mayor (pero con la 6^{ta} rebajada $\frac{1}{2}$ tono), y la segunda en c.36 como escala menor de Si, provocando nuevamente la ambigüedad.

Figura 37.

En este segundo estrato el tono y medio se encuentra entre las notas Fa \sharp y el Mi natural, la primera escala podría tomarse como una escala con segunda aumentada de Mi mayor haciendo un V-I (Mi-Si). La escala luego del c.235 es una escala menor de Si con bordaduras en notas de Mi (modo de suspensión de la tonalidad).

Figura 38

Esta escala nuevamente variada internamente cambia en más de una sección, en la primera el Do \sharp y Si \flat generan el tono y medio, pero también el Fa \sharp con el mi \flat , por ende, se van adicionando intervalos no convencionales a la escala a medida que se progresa en la pieza. De esta escala en peculiar podemos decir que, podría verse como una escala poli-tonal que comienza en Re y termina su desarrollo en Sol, ¿V-I nuevamente?

Los tonos de esta escala húngara que se hacen presentes aquí son:

I-II-III \flat -IV-V-VI \flat -VII

Pero Kodály va más allá y en los grados II, III y VII se encuentran aumentados o disminuidos, por lo cual las escalas quedarían:

Primera escala de Re en c.318:

I-II_b-III_#-IV-V-VI_b-VII_#

Segunda escala de Sol en c.321:

I-II-III_b-IV-V-VI_b-VII_#

De esta sección es realmente importante ver cómo se va mutando la pieza con un material inicial muy elemental desde el punto de vista escalístico; con este mismo criterio, se podrían analizar todas las escalas que tiene el movimiento, pero veríamos que la utilización del tono y medio dentro de las escalas es la razón fundamental por la cual se van variando, se busca enriquecer la tímbrica de la escala, sin perder la función que determina cada una. Quizás dentro de todo el tercer movimiento la genialidad que hay que admirar de Kodály es la expuesta, poder encontrar este tipo de recursos para expandir un pensamiento original y llevarlo a extremos poco explorados.

4. Capítulo IV

4.1. *Análisis interpretativo de la pieza*

Qué sentimos cuando despegamos un avión, o cuando vamos sobre los esquís en el agua a toda velocidad, si miramos al horizonte en un aletargado atardecer, observamos la neblina en la mañana sobre San Cristóbal de las Casas antes del amanecer, notamos el Huitepec inmerso en un túmulo de niebla que por momentos deja traslucir su dulce color ocre y verde desde lo profundo de su densidad, es cuando los rayos de luz solapan sobre sí y rompen los esquemas de su estructura disminuyendo todo lo que hay a su alrededor, mirar desde el cerrillo, como amanece en la penumbra de la noche, cuando enraíza el sol entre las majestuosas montañas y sobre la suave brisa temprana que se escabulle entre la comisura de las orejas, refresca el sabor de la noche con el olor a pino fresco y nos enseña el color de los encinos, caminar por La Canasta y encontrarse con un rebaño apacible, junto a sus doñas que nos saludan con grata familiaridad, como si nos conocieran de siempre y fuéramos quien sabe por qué, uno más dentro de este mundo, todos en conjunto viviendo por un fin común, ¿cuál es ese fin? Quién sabe, pero la verdad que encontrarse con todas estas vivencias en mi vida, ha cambiado mi cosmovisión: detenerme en los detalles, regresar a mi infancia y mirar los pequeños insectos caminando con paso firme, oír los arroyos chasquear contra las rocas, la vocalización de las aves, el trinar y su floreo. Hoy ver la construcción de las hermosísimas telas de araña entre los abedules en la montaña, o de los surcos realizados por el paso firme de los indígenas para llevar su rebaño al pastoreo, todo esto es lo que me ha inspirado desde que llegué a esta parte del mundo y donde he tenido la oportunidad de absorber, digerir, integrar y aprender.

Hoy siendo uno de los muchos dos de noviembre, me encuentro con una cultura que venera la muerte como algo intrínseco y que cree que la vida empieza a partir de ésta, ¿esa es la verdadera puerta que hay que cruzar?, ¿estamos aquí para crecer, aprender y mejorar para nuestra próxima existencia?, ¿será esto lo realmente importante?, ¿eso que está más allá de lo terrenal y se transforma en algo espiritual?, ¿todo lo que hacemos en este mundo nos prepara para el siguiente? Quizás sea esa la enseñanza más fuerte que debo aprender de esta cultura. Ser uno con la madre tierra, el mundo y comprender la naturaleza, y por qué no, para poder incorporarla en la música ¿tendrá algún sentido vivir y trabajar para ser un artista sin encontrarse con ese fin?

Mi forma de ver Kodály ha cambiado en el correr de la maestría, he mutado en aspectos temperamentales, siento haber logrado apasionarme por la música, la de esa parte del mundo, encontrarme siendo parte de esta realidad, es como veo hoy mi evolución como músico y donde quiero seguir profundizando. Creo que, si me vuelvo totalmente auténtico en el discurso musical, podré lograr mis objetivos y no habrá limitantes, sino que más bien podré caminar libremente por nuestro planeta sin ningún tipo de frontera.

Para entender la pieza además de poder resolver todo lo que me gustaría expresar en este capítulo, deberíamos hacer un cambio introspectivo fuerte, donde las variables emocionales y personales no afecten destructivamente el proceso artístico general, que la idea musical fluya con soltura y nos convirtamos en un canal aural de la composición.

El primer problema que tenemos en esta música es de fuerza-resistencia, dada la envergadura de la obra requiere un proceso interno y externo arduo. No

sirve aceptar las directivas que traíamos preliminarmente en nuestras interpretaciones, necesitamos realmente involucrarnos de lleno con los aspectos temáticos de la obra, su compositor y los referentes, vale decir que, vivir un tiempo para esta clase de música no es tiempo perdido, seguramente el crecimiento personal y artístico se verán reflejados de una forma muy gratificante en un futuro.

Dentro del proceso metodológico de estudio del cuerpo es importante tener presente la metodología de Frederick Matthias Alexander, saber manejar nuestro cuerpo y la postura, ayudándonos a resolver problemas de estructura corporal, la propiocepción y el acceso al instrumento, ayudarse con ejercicios en nuestra rutina nos dará aptitudes para desenvolvemos con eficacia en el trabajo. 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.

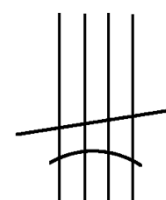
Las primeras instancias con esta música son a través del esfuerzo-calidad y no en cantidad-superficialidad. Trabajar la musculatura para enriquecer nuestra fortaleza es lo principal que necesitamos abordar, separar los problemas en ideas más concretas, digamos que de la misma forma en que seccionamos un acertijo para poder resolverlo, un rompecabezas para poder descifrarlo, o un problema matemático. Con este tipo de metodologías podemos resolverlo, involucrarnos en el camino del estudio analítico (como artista), y no sólo en el interpretativo, similar al trabajador que ara la tierra para luego sembrarla y finalmente recoger la cosecha, el mencionado método nos brindará una mejor permeabilidad evolutiva. Sin embargo, si nos encandilamos con la sonoridad y desperdiciamos energías en hacer todo de una sola vez, el resultado será pobre. En este sentido tomar las secciones más complejas para la mano izquierda, con lo relativo a la afinación, para poder

sentirnos cómodos con la nueva respuesta de las cuerdas, enfocar nuestro trabajo dedicado a hacer de los detalles nuestra mesa de trabajo, es lo que va a dar a la interpretación destaque y solvencia.

Separé los problemas, tomé las problemáticas en las variaciones del tercer movimiento por separado, me enfoqué en la afinación, trabajando con un sonido amplio y profundo, eso da libertad y calma para poder escuchar los intervalos, de modo de poder afinarlos en cualquier tipo de circunstancias. En dicho sentido, para practicar cualquier pasaje de afinación es importante siempre hacerlo con un sonido timbrado, buscando igualdad entre las dobles cuerdas para que la emisión sonora sea compacta. En adición el caso de las monodias, se estudia con notas pedal, en los tonos básicos en que están estructuradas.

En dicho sentido, posteriormente a realizar ese trabajo, podemos decidir qué sonido para nosotros es el más importante y meditar el por qué, podemos analizar la línea melódica (usando un análisis Schenkeriano simple de reducción). Kodály hace destacar lo que realmente es pertinente y bello en la composición, por eso y en ese sentido podemos sentirnos seguros, que, si percibimos algo como significativo en nuestro oído, o en base a la reducción, seguro que el compositor lo pensó de esa manera, usar el sentido común es quizás en esta música uno de los sentidos más importantes y con esto me interesa afirmar que el sentido propioceptivo de cada individuo debe ser el que refleje su propia interpretación.

En este mismo lineamiento, podemos tomar secciones como en el compás 42 del tercer movimiento- La voz importante lógicamente es la superior; por ende, el arco debe hacer una diferencia importante entre una cuerda y otra para resaltar más la voz importante y hacer contraste con la otra, el ángulo de inflexión entre arco y cuerdas no debe ser de 90° (perpendicular), sino que lo ideal es que la inclinación sea de unos $80-85^\circ$ aproximadamente en 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. Eso nos da un sonido claro, espacioso, profundo en los bajos y la melodía sobresale con un timbre dulce. Este tipo de análisis interpretativo es el que deberíamos realizar cuando usamos la paleta de colores musicales: tornasolar nuestro ambiente con aromas diferentes nos hace intérpretes más sutiles, de esa manera podremos ver más allá y encontrar un camino para que nuestra interpretación se destaque.



Cuando estaba preparando estas variaciones, pensaba en algo diferente cada día al practicarlas, para así poder experimentar el sentirme en un estado distinto al anterior cada día. No vale encarar un mismo problema con métodos idénticos o similares (luego de las instancias primarias), eso es llano y de bajo talante, generalmente nuestro razonamiento y sinapsis quedará estancada; cuando uno quiere entrenar determinadas aptitudes, lo ideal es ir en búsqueda de nuevos caminos de enriquecimiento artístico. Las técnicas de aprendizaje van de la mano de esta cosmovisión y deben ser empleadas de esta manera.

Con respecto a la técnica del *ricochet* en el motivo 3 (figura 18), es necesario elaborar un movimiento de saltado gravitatorio, poniendo los músculos de la mano

derecha como el dedo pulgar, índice y anular firmes (no tensos), realizar un movimiento bascular reducido, para que el rebote sea parejo, equitativo y equidistante. La velocidad debe ser constante para que las cuatro notas sean equitativas, de modo que, para resolver este pasaje realicé un proceso de inversión y cambios en las conveniencias del golpe para poder sentirme realmente relajado. Comencé con estudio del movimiento con *portato*, luego continué en *detaché*, invirtiéndolo y finalmente con ligaduras asincrónicas, por ejemplo: uno-tres, tres-uno, entonces en cuestión de dos o tres días el golpe estuvo resuelto.

El problema presente en c.20 (símil c.232.2) y en adelante, es que la mano ya cansada de las dobles cuerdas y acordes, debe tocar acorde de Re que suena en ese momento y debe ser nítido, sobre todo la nota La, al tener el armónico natural, siempre hay peligro que suene desafinado o desquebrajado y que las bordaduras (motivo 3 invertido) se vean perjudicadas. En mi proceso realicé distintos ejercicios que se relacionan con las posiciones fundamentales de pulgar, tocando las octavas en c.20 Si-Si, c.21 Sol-Sol, con una nota pedal, ésta la marca el capotasto en la tónica de cada motivo. Eso da libertad, solvencia en la digitación y en las posiciones relacionadas al puente del violoncello.

Más adelante en c.31 viene una auténtica excentricidad, los acordes que suenan son de 7^{ma} pero son escritos como 6^{tas} mayores entre las cuerdas II y III, esto complica al momento de la afinación porque estamos esperando que suene otra cosa, además, que esté inmerso en el bajo, en forma de inversión del acorde, dificulta al oído, sobre todo porque la tercera cuerda en esa altura-tesitura es plausible de sonidos lobos u asordinados, separar las voces en dos y estudiarlas siempre con un tono pedal. En general esto sirve cuando tocamos de a una o dos

voces, pero cuando estamos tocando las tres voces, debemos empezar a tener más confianza.

En los compases 54.2-57.1 así como en 34-38, 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, para no apresurarlas, 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. Resulta provechoso realizarlo en *détaché*, eso da aplomo y consistencia.

Para las secciones de acordes con golpe abajo-arriba-abajo, es importante estudiarlos arpegiados, quebrados y finalmente *plaquet*. Para poder tocar en *plaquet* en los primeros no hay tanto problema porque estamos en una tesitura baja del instrumento, las cuerdas están más en un orden normal de altura en relación a las cerdas y las cuerdas al aire no entorpecen el movimiento circular del arco, pero cuando avanzamos en la pieza por ejemplo a la recapitulación c.424, 425, hay que subir con el arco a la zona de tasto para que se pueda lograr el *plaquet* y el resultado sea conspicuo.

Encontramos una situación problemática en el c.119 y su desarrollo, debemos acostumbrarnos al alternado de 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 (también armónico). La variación del tercer dedo manteniendo el primero fijo en una tesitura tan alta es lioso, sugiero innovar ejercicios a modo de

Wilkomirski¹⁰³, donde se alternan secuencias de dedos para poder hacer un estudio exhaustivo de la parte.

Practicar sextas y quintas es un trabajo para toda la vida. En el segundo movimiento hay que ejercitar con paciencia esas secciones, son de las más pesadas en la pieza, al igual que en el primer movimiento los trinos en sobreagudos. Para resolverlo, básicamente hay que dividir el problema en partes más simples, alternando con la posición fundamental de pulgar los saltos, de modo de hacer saltos de tónica, 9ª, tónica, 10ª y así sucesivamente.

Figura 39.

Otro problema es el uso y la distribución correcta del arco, en los fragmentos de c.62, c. 212, c.241, c.236, etcétera, 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 como éste, es importante concentrar el arco, usarlo velozmente y eficiente, de forma tal que los sonidos están

¹⁰³ Wilkomirski, Kazimierz, Ejercicios para mano izquierda. Fotocopias y formato PDF, archivo personal.

conectados con el encerdado y muy profundo en la cuerda, eso da una proyección y capacidad tímbrica completa, haciendo que los tonos se escuchen claramente. La mano izquierda en c.241, lo substancial es que el bajo contenga yema de dedo, cosa de poder tener un sonido profundo y sentir la conciencia de hoyos en el diapasón ayuda, condescendentemente, Starker hace referencia a esta idea en su ensayo OMSP¹⁰⁴.

Repetir varias veces el pizzicato inicial ayuda, de forma de 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 incluso (*vibrato*: más relacionado con el segundo movimiento), ir paulatinamente, 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 se puede apreciar dónde se falla al tocar los *pizzicatos*, si se toca otra cuerda o se mueve el segundo o tercer dedo cuando tañimos la melodía.

La coda en c.631, c.634, como así también las secuencias de arpeggios ascendentes de c.637 y hacia el final, en donde la extensión es la máxima del violoncello y exigente al extremo para la mano izquierda, lo ideal es encontrar el acorde primario. Éste se ubica en posición básica de pulgar, 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

¹⁰⁴ Starker, 145.

plaquet, utilizar ritmos como por ejemplo: corchea, dos-semicorcheas/dos-semicorcheas/corchea, todos los ritmos que se decantan de este pueden ayudar, siempre teniendo precaución de no formar grupos en secuencias y usar ambos sentidos para estabilizar.

El final requiere independizar el bajo, adentrándose en el estudio de las secuencias por terceras, como terceras melódicas de una escala, en terceras por terceras (como se vio en el segundo capítulo), y por saltos de más de una tercera, o en zigzag moviéndose de saltos grandes a más pequeños.

El *segundo movimiento* se percibe como una letanía, en la hermosura de los melismas que se encuentran suspendidos por una suave niebla que los sostiene en esos pequeños puntos que sobresalen en el horizonte, en una tierra perdida, en las largas llanuras de extensión desde la colina Matras o Bűkk, se ve Budapest inmerso en su neblina, es donde debemos sosegar nuestros pensamientos y dar paso libre a nuestro espíritu sensible y creativo. Acostarse a disfrutar del aroma suave de las notas delicadas que están en vilo de una fina capa de cristal, ese sonido etéreo como el correr de un pequeño río entre las rocas, la búsqueda de lo simple y profundo, ahí es donde se puede invocar la totalidad de aspectos inherentes a esta música.

Situaciones que presentan la fragilidad que contiene internamente, siendo de una delicadeza típica, dejan absortos frente al clima presente, nos inunda de paz, armonía, gozo, una sensación profunda de belleza se escudriña entre los suaves *pizzicatos*.

Hay que observar con lupa el pequeño entramado de una hoja para saber cómo está compuesta; del mismo modo simplificar el problema en factores más

pequeños. Realizar cambios entre las notas Fa# a Sol# c.7-8, de tal forma de sostener ese clima estable del *pizzicato* de mano derecha en forma de *loop*, de talante concreta, realizando un ciclo continuo, nos permitirá estabilizarnos y darle prioridad al dedo que realiza la acción, promoviendo la seguridad de no tocar otras cuerdas subsecuentes.

En las secciones B, B1, A3+A4 (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 cantábil; 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 el 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 *D. Popper* N°13.

Trabajar los puntos álgidos de este movimiento, requiere de mucha concentración y del uso alto de destreza técnica dado que hay notas pianísimo en puntos álgidos y en tiempo téticos de la melodía (c.43), por eso es muy importante seguir las dinámicas que escribió el compositor, podemos tomarnos algunas libertades, pero el mensaje final debe ser el que Kodály implantó en la partitura escrita.

El *primer movimiento* es una música potente y a la vez intimista. Hay que buscar un equilibrio psíquico natural para las alternancias entre cada lado del discurso y la personalidad impresa en esta música, que mucho tiene que ver con el

frenesí musical de los gitanos, que van de un estado anímico a otro de forma fugaz y no da tiempo para resolver las situaciones si no logramos de alguna forma convertirnos en alguna parte de nuestro interior en uno de ellos. La primera sección como mencionaba, alterna entre variaciones y un tema principal con una prosodia yambo, ese motivo debe escucharse potente en toda su extensión; por eso mantener el timbre del sonido, sin importar la dirección del arco que estemos ejecutando, es uno de los desafíos más importantes en esta música.

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# 2^{da} 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 cortando levemente el sonido en el cambio (*portato-pausa latente*), ayuda a estabilizar el cambio y la posición de capotasto en doble octava.

Desde el punto de vista interpretativo, en lo personal, a partir de ese momento es un largo decrescendo hasta que 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 cantáble es la predominante, tiene algunas dificultades en relación a los grupetos, pero no conllevan mayor dificultad que el estudio a través de cuerdas simultáneas (*plaquet*).

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

Hay una situación compleja para el arco c.63, para resolver que el *ponticello* suene estable en las dos cuerdas es necesario que la pronación de la mano derecha sea exagerada, en dirección opuesta al cuerpo, de esa manera logramos el contacto de todas las cerdas, equilibrando el sonido entre las dos cuerdas, y minimizar los movimientos en el cambio de una a dos cuerdas, es un factor fundamental para que suene estable.

No se debe abusar en el uso de *rubato* en esta música, debe ser utilizado de manera lógica. Por ejemplo, podemos notar c.85-88, frenar un poco la segunda negra y comenzar con un acelerando suave, para luego volver a decrecer en velocidad en c.87, esto hace al *rubato* claro, siempre buscar un equilibrio y tocar el *rubato* con metrónomo (en negras, blancas y/o por compás) para que se realice de una forma natural, todas las secciones que vienen a continuación enmarcan el mismo concepto.

Con respecto a los saltos melódicos de 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, recordar 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 de c.138-142, primero que nada, hay que resolver los tonos, usar el afinador y controlar constantemente los tonos claros en altura y en

definición sonora, tocar todos los trinos en un solo arco, aumentar la duración de notas, en primera instancia sin trinos y luego agregarlos, 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) nos ayuda a estabilizar la afinación. No hablaré de digitaciones más que decir que se pueden estudiar las sextas con capotasto y primer-segundo dedo, o con primero y segundo-tercer dedo, eso queda a libre albedrío del intérprete.

Lo mismo con los sobreagudos de los trinos en blancas en c.136-etc. En lo personal utilizo primer-segundo dedo porque son en mi mano lo más cómodo, mi justificativo es que segundo dedo es más fuerte que tercero y sale más claro el tono del trino, pero con práctica se puede lograr hacerlo con segundo-tercero, que desde un punto de vista de grosor del dedo y afinación es más simple.

En la última sección hay que prestarle mucha atención a la progresión de cambios de 3^{ras} menores con dobles cuerdas en 5^{tas} disminuidas. Aconsejo 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 cómo es la mejor posición del antebrazo y la muñeca, es un camino saludable; minimizar los movimientos de la mano izquierda en los cambios ayuda mucho en la estabilidad de la afinación.

Así como se presentó en este y los anteriores capítulos, el uso de técnicas innovadoras en el violoncello es continuo en la pieza, demostré en todo mi trabajo de qué manera se pueden abordar las dificultades de la obra. Ser consciente,

consistente en este trabajo, genera en el músico sapiencia y progreso en corto plazo. A largo plazo, estas nuevas herramientas se verán reflejadas en toda la música que el intérprete ejecute. Haber expresado todo esto es darle al lector los materiales necesarios que se necesitan para abordar un proceso minucioso, en obras de esta dificultad, así como otras de similar nivel y lenguaje.

Conclusiones

En definitiva, la sonata es un trabajo estupendo, donde el repertorio para cello solo toma un tinte vanguardista. Nadie se había imaginado siquiera componer luego de Bach una obra de este calibre; realizarlo de una forma en la cual tantos intérpretes a nivel mundial nos sentimos parte, es hacer que Kodály rompa las fronteras de su tiempo, que sea recordado y respetado por lo que hizo. Su herencia quedará tatuada en el arte; así como pasó con todos los grandes de la historia de la música: la pieza tiene un siglo y está tanto o más vigente que en su momento. Todos los cellistas de la actualidad deben interpretar esta pieza; poder hacerlo es un paso para cualquier intérprete y una importante reivindicación para la música.

La forma y el ingenio con el cual Kodály integra la música folclórica a la culta, al igual que Bach lo hizo en su momento, es impresionante: logra que a través de sus diferentes climas y colores la sonata se desarrolle con una elocuencia muy sensata. A su vez, el movimiento general de la pieza es realmente fantástico, los treinta minutos de música no parecen ser tales: la percepción al interpretarla, como al escucharla, es menor. De esta forma cabe destacar, que el modo de cómo se usan los recursos en un solo instrumento de cuerda frotada es realmente sorprendente. Así como Bach, el contrapunto, el lirismo y la paleta sonora son amplísimos, lo que le da a esta pieza el carácter de una de las obras de arte más destacada de la música en la historia.

Las posibilidades a futuro de cualquier intérprete luego de resolver esta pieza son enormes; es una música que abarca tanto y con un discurso muy auténtico, que la mayoría de las dificultades que deparan otras piezas se ven contenidas en esta sonata, eso da paso libre a poder abordar nuevo repertorio poco interpretado.

Digamos entonces que por la falta de intérpretes, visión, posibilidades y capacidades es que no se aborda dicho repertorio más avanzado, así como de la envergadura que simboliza el resto de música que existe a este nivel.

De todas formas, aunque nosotros hayamos interpretado la pieza una, dos, o cientos de veces, siempre encontraremos nuevos espacios para mejorar. La búsqueda de un sonido perfecto es inagotable, la perfección es algo utópico, etéreo, y la música por ser un arte inmaterial, nos pone en una posición un poco ingrata dado que no hay manera de que permanezca eternamente en el tiempo. Los registros audiovisuales actuales nos muestran una parte ínfima de ese arte que no es el total ni cerca: ver al músico cara a cara, sentir su energía correr por el auditorio, es algo que ninguna tecnología al día de hoy puede equiparar.

Por eso creo que nosotros los artífices debemos invitar a las personas a que sigan exigiéndonos sanamente, que asistan a nuestros conciertos y logremos acercar el arte a todos los rincones del mundo. Es una tarea titánica, pero es la forma en la que debemos comportarnos, ser auténticos embajadores de la música, es llevar esa carga de por vida y es el tipo de existencia que cualquier artista debe pretender. Establecerse en un orgánico donde somos simples máquinas no pensantes, nos rebaja a un nivel muy poco agradable y que tiene en su fin poco de lo que en un comienzo cualquier músico se propone. No existe el artista que no quiera exponer, que no ambicione mostrarse, que no le interese ser tema de conversación; si eso pasa es porque algo no está funcionando y es que de algún modo el objetivo primario no se logró. En ese camino, siempre habrán individuos en pro y contra de nuestra retórica, pero nosotros debemos ir construyendo esa personalidad con amor y tolerancia, aceptando aquellos pensamientos sanos que

vienen hacia nosotros y tomando nota de las críticas que se nos hagan en el camino. Creo que no hay manera de aprender a ser mejor si no escuchamos atentamente a quienes ponen en tela de juicio nuestro pensamiento, interpretación y cosmovisión; por eso buscar personas que evalúen y debatan nos hace crecer intelectual y espiritualmente.

La formación de cualquier intérprete puede culminar en un momento dado, la pregunta es, habiendo tanto por aprender, tanto por descubrir y conocer en una sola vida, ¿existe la posibilidad de no querer hacerlo?, pues sí, pero vuelvo a preguntarme, ¿para qué somos músicos si no es para indagar más allá de lo que vemos en nuestras retinas?, si no es para experimentar otras sensaciones más interesantes de las que se pueden sentir con la rutina, el sexo, la violencia, las drogas o la velocidad, es que para mi concepción no hemos aprendido nada de ella; creo que es ahí donde está la veta para ser mejores seres humanos.

El arte eleva, transporta, guía, exige, muestra, lastima, duele, crea y vuelve a elevarnos; ese ciclo, muchas veces diario y desordenado por completo para muchos de nosotros, es quizás el que sentirás en el correr del estudio de la vida como músico, pero la idea es vivir los momentos y disfrutar las acciones que hacemos con la beldad de la música, un espacio de reflexión sano y agradable.

He recibido la belleza de poder ser un artista hoy y creo que todas las personas que se legitiman con el arte de la música deberían sentir el palpitar de esta sensación.

5. Referencias

Alexander, Frederick Mattias, *Constructive Conscious Control of the Individual*, (Mouritz Press, 1923).

Alexander, Frederick Mattias, *The Use of the Self*, (1932).

Andrews, Richard: *Continuum research questions* London (New York, 2003).

Boyden, David D. sobre "Scordatura" en *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press.

(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41698>)

Breuer, János. *A Guide to Kodály*. Translated by Maria Steiner. (Budapest: Corvina Books, 1990).

Caplin, William E., *A Theory of formal for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*, (New York, Oxford University press, 1998).

De Candé, Roland, *Nouveau dictionnaire de la musique*, (Francia: Editions du Seuil, 2000).

Corinne Kay Ong, *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* <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/8029?show=full>

Finholt, Tim. *Janos Starker Master Class Report*. University of Washington. December 2, 4, and 8, 1999. <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/starkmc.htm>

Geeting, Joyce. *Janos Starker "King of Cellists:" The Making of an Artist*. (Los Angeles: Chamber Music Plus Publishing, 2008).

López Cano, Rubén, *Investigación Artística en Música* (Barcelona, Diciembre 2014).

Michels, Ulrich: *Atlas de música*. (Alianza, 2009).

Young, Percy: *Zoltán Kodály: A Hungarian Musician* (London, Ernest Benn Limited, 1964).

Breuer, Janos, *A Guide to Kodály*, Trans. Maria Steiner (Budapest: Corvina Books, 1990).

Kodály, Zoltán, *The Selected Writings of Zoltán Kodály*, ed. Ferenc Bónis, trans. Lili Halápy and Fred Macnicol (London: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, 1964).

Korsakov, N. Rimsky, *Tratado práctico de armonía*, (Ricordi, Buenos Aires, 1997)

Eősze, László *Zoltán Kodály: His Life and Work*, trans. István Farkas and Gyula Gulyás (Boston: Crescendo Publishing Company, 1962).

Eősze, László, "Kodály, Zoltán" en Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15246>

Janof, Tim, *Conversation with Janos Starker*. Junio 10 de 1996.

<http://www.cello.org/newsletter/articles/starker.html>

Marton, Kati, *Wallenberg: Missing Hero*, (Arcade Publishing, New York, 1995)

Artículos de Universitarios:

Celeste Power, *Zoltán Kodály's Sonata for Unaccompanied Cello, Op. 8 : one cellist's path to performance* (Louisiana State University)

http://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/917

Janos Starker *An Organized Method of String Playing*. Bloomington: Indiana University Press, 1975. (Acceso 10 de julio de 2018)

https://people.uwec.edu/rondontj/cellostudio/auditions_files/An%20Organized%20Method%20of%20String%20Playing.pdf

Discografía-Videografía orden cronológico:

Fournier, Pierre, Zoltán Kodály Sonata for Cello Solo in B Minor, Op.8, Radio Canadá, 1960. https://www.youtube.com/watch?v=e_voV0Bws4Q (recuperado 1° de noviembre de 2018).

Koranyi, Jacob, 2010 en vivo en Stockholm, Sweden.

https://www.youtube.com/watch?v=phygv_Et9sQ (recuperado 1° de noviembre de 2018).

Starker, Janos, (recuperado 10 de noviembre de 2018)

1. "1948" recording of second movement – 8:33

<https://www.youtube.com/watch?v=xuJiXnnPr-Q>

- *sonido de cello decente, pero con muchos sonidos no deseados, como ruido de fondo.*

2. "The earliest Lp:0 Starker/Kodaly/Cello Sonata" – complete – 28:17

<https://www.youtube.com/watch?v=siJQBuwDQ9M>

3. Complete recording of Opus 8 attributed to Period SPL 510 of 1950, with outstanding sound quality - 27:56

4. Janos Starker's Legendary Period LPs, EMG Classical 942 311 021-2, 1951, <https://www.youtube.com/watch?v=H1bM7wKeark>

5. Tokyo Recital: 1^{er} Movimiento - Allegro maestoso ma appassionato: 7:58

Janos Starker - Kodály Cello Solo Sonata I. Mvt

2^{do} movimiento - Adagio con gran espressione: 10:08

Janos Starker - Kodály Cello Solo Sonata II. Mvt

3^{er} movimiento - Allegro molto vivace: 10:00

Janos Starker - Kodály Cello Solo Sonata III. Mvt

WebGrafía:

Bartók, Béla, Contrasts, Verbunkos, disponible en,

<https://www.youtube.com/watch?v=uKYY0vC3H24> (recuperado 31 de enero de 2019).

Boyden, David D., *Scordatura*. Grove Music Online, Oxford Music Online (Oxford University Press), disponible en

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41698>

(recuperado 10 de setiembre de 2018).

Cello Bello, por Emilio Colón (*Jacobs School of Music*): Janos Starker • Artist Teacher

<https://www.cellobello.com/legacy-cellists/janos-starker-artist-teacher/> (recuperado 10 de septiembre 2018).

Cimbalom (dulcimer) solo played by Jenő Farkas, Szalai Hungarian Gypsy Band, disponible en,
https://www.youtube.com/watch?v=0mR0_nFTato&start_radio=1&list=RD0mR0_nFTato (recuperado el 1 de febrero de 2019)

Description of the Bartók-system, http://db.zti.hu/nza/br_description_en.asp (recuperado 6 de diciembre de 2018).

Drone Tone, [https://en.wikipedia.org/wiki/Drone_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Drone_(music)) (recuperado 10 de septiembre de 2018).

Folk Music Collection (audio materials and transcription of melodies)
https://www.neprajz.hu/en/gyujtemenyek/ethnological-archives/audio-archive/audio_archive.html (Recuperado 18 de febrero de 2018).

Hungarian Dance “Verbunkos”, disponible en,
https://www.youtube.com/watch?v=Qz_W3gNLtC8 (recuperado 31 de enero de 2019).

Our Next Step, London City Island, English National Ballet, disponible en
<https://www.youtube.com/watch?v=67CUyqeAvGc> (recuperado 15 de octubre de 2018).

R.E.B., disponible en, <http://www.classicalcdreview.com/cva.html> (recuperado 1º de noviembre de 2018).

Romero, Manuel Domínguez: *Las Matemáticas en el serialismo musical*:
http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.eus/r43-573/es/contenidos/informacion/dia6_sigma/es_sigma/adjuntos/sigma_24/6_Serialismo_musical.pdf (recuperado 6 de diciembre de 2018).

Ruiz Cantero, Jorge, *Soundsthetics, Reflexiones sobre cine y estética del sonido*, disponible en, <http://soundsthetics.blogspot.com/2011/12/las-modalidades-de-escucha-de-schaeffer.html> (recuperado 2 de oct. de 2018).

Sándor, Emma, disponible en,
<http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC13280/13363.htm> (Recuperado 18 de junio de 2018).

Sándor, Kovács, *The History of the Bartók-system* (Akadémiai Kiadó, Budapest 1993) disponible en http://db.zti.hu/nza/br_history_en.asp (recuperado 6 de diciembre de 2018), 13-31.

Steve Hoffmann Music Forums: János Starker Performances of Zoltan Kodaly's Sonata for Unaccompanied Cello, Op. 8

<http://forums.stevehoffman.tv/threads/janos-starker-performances-of-zoltan-kodalys-sonata-for-unaccompanied-cello-op-8.735510/> (recuperado 25 de septiembre de 2018).

Starker, Janos, *Performances of Zoltan Kodaly's Sonata for Unaccompanied Cello*, Op. 8, disponible en,

<http://forums.stevehoffman.tv/threads/janos-starker-performances-of-zoltan-kodalys-sonata-for-unaccompanied-cello-op-8.735510/> (recuperado el 1º de noviembre de 2018)

Starker, Janos, *Legendary Period*, disponible para compra en

<https://www.amazon.com/Legendary-Period-LPs-Vol-Boccherini/dp/B000TPYXJ0> (recuperado 1º de noviembre de 2018)

Starker, Janos, <https://blogs.music.indiana.edu/janosstarker/> (recuperado 5 de septiembre 2018).

Starker, Janos, obituary, <https://www.theguardian.com/music/2013/may/01/janos-starker> (recuperado 5 de septiembre 2018)

Taraf De Haidouks - Balkan Gypsy Folk Music, disponible en,

<https://www.youtube.com/watch?v=pT4lufMeyYA> (recuperado el 1 de febrero de 2019)

Taraf De Haidouks – Maskarda (2007) disponible en,

<https://open.spotify.com/album/5tEIMoOInWpAUKkm89OsV?si=B954kGD9SmOA-bLmzNjo4Q> (recuperado 1 de febrero de 2019)

The Indiana University and Jacobs School of Music community mourns the passing today of Distinguished Professor of Music and Grammy Award-winning cellist

Janos Starker. <http://info.music.indiana.edu/news/page/normal/24173.html>

(recuperado 5 de septiembre 2018).

The History of the Bartók System, <http://systems.zti.hu/br/en/history> (Recuperado 18 de febrero de 2018).

Tratado de Tianón, disponible en,
https://es.wikipedia.org/wiki/Tratado_de_Trian%C3%B3n (Recuperado 18 de junio de 2018).

Triple Entente, disponible en, https://es.wikipedia.org/wiki/Triple_Entente (recuperado 18 de junio de 2018).

Verbunkos – Recruiting Dance, disponible en,
<https://www.youtube.com/watch?v=bIBEGpSP8j8> (recuperado 31 de enero de 2019).

Wikipedia, *Zoltán Kodály*, disponible en,
https://es.wikipedia.org/wiki/Zolt%C3%A1n_Kod%C3%A1ly (Recuperado 13 de Julio de 2018)

Anexo

Entrevista al Maestro Vladan Kočí:

San Cristóbal de las Casas, lunes 4 de junio de 2018 18:40

Realicé esta entrevista al Maestro Vladan Kočí, debido a que me resultó muy importante para poder fundamentar aspectos mi trabajo, la entrevista fue totalmente desestructurada y sin ningún tipo de filtro, la idea es que sea lo más auténtica posible, el sentido de haberla elaborado es de darle sustento a mi trabajo de manera que se vean reflejadas las aseveraciones en la tesis.

Estoy con Vladan Kočí que le voy hacer unas preguntas en función a un trabajo de posgrado que estoy haciendo que es el Análisis Interpretativo de la sonata de Kodály para Cello solo.

*Está Vladan conmigo acá, estamos muy contentos, nos encontramos con su hijo y señora y le quería realizar unas preguntas, **¿cómo estás Vladan?, ¿bien?***

Muy bien. ¡Gracias!

Las preguntas son enfocadas más bien en un aspecto amplio, la primera es:

¿Qué te inspira la Sonata de Kodály?

Para mí la Sonata de Kodály siempre fue una obra de las más importantes de la literatura para cello entonces, yo no pude estudiar esta sonata hasta el fin de mis estudios en la academia de música y decidí estudiar esta obra en muy poco tiempo, solo para saber si tenía la capacidad de hacer algo como eso, porque ya había tenido experiencia en estudiar muy rápido, Prokofiev Sinfonía Concertante también casi en dos semanas y entonces, yo pregunté a mi profesor si puedo hacer una cosa por el estilo con Zoltán Kodály y él me dijo que sí, que ya estaba listo para eso, que podía probarlo. Por ese entonces, yo tuve un concierto en agosto de 1987, el mismo fue de Cello Solo con otras tres obras más, grandes también y decidí poner en la segunda parte la sonata, pero no la había tocado antes y tuve como 10 días para estudiar (que fue poco una locura). La preparación de la obra lo realice en la montaña, en nuestro país, estuvimos en la tienda y yo practiqué afuera, debajo de un árbol, y tuve las partituras en el pasto, en frente de mí, fue muy interesante este período, porque me inspiró muchísimo la música, es folclórica, muy pasional y a mí me gustó mucho eso, porque viví en un período muy difícil en ese tiempo, muy dramático, de modo que yo decidí no obedecer al régimen comunista en ese tiempo, así es que estuve orando mucho para entender qué debía hacer, dado que entendí que no puedo colaborar con el sistema de nuestro país, por lo cual supe que podía terminar en prisión si no colaboraba y participaba en todo lo que era obligatorio, como servicio militar por ejemplo, fue la primera cosa en mi vida, después de terminar mis estudios yo tuve que ir a servicio militar.

Es así que en este período, yo me enfoqué en la música porque no sabía si yo iba a tocar en el futuro, dada la incertidumbre de saber si voy a ir a prisión por un año o veinte años, entonces me dediqué a tocar cello y creo que fue muy pasional

para mí, como estudiar esta obra nueva, tan llena de emociones, ya es música que para los conocedores, puede ser como folclórica, que no es tan profunda como Brahms o Beethoven, pero para mí fue como música muy profunda, y muy dramática, y me enfoqué a estudiar y me olvide de todo el mundo en esas horas de estudio, y pude aprenderlo muy rápido de memoria, porque creo que esta música, en aquel tiempo correspondió con la situación de mi alma, entonces para mí fue fantástico tocar este concierto, dado que toqué, Max Reger Suite N°3, que es también como música bastante dramática y fuerte, Benjamín Britten Suite N°3, que es una obra muy profunda y Gaspar Cassadó Suite suite en Re, que es música folclórica pero en un estilo totalmente diferente al de Kodály, y en segunda parte, la sonata de Kodály.

Para mí este concierto fue fantástico, en ese tiempo decidí tocar más concierto como solo Cello, porque me inspiró muchísimo János Starker en ese tiempo, porque un año antes, en festival de primavera de Praga, él tocó un concierto Cello solo, y también por esta razón de que me inspiró muchísimo, él tocó Bach Suite N3, Cassadó y Kodály, yo escuché este concierto con mucho entusiasmo porque pude ver que con un instrumento se puede hacer una atmosfera increíble, para todo el recital, y Starker fue un cellista excelente, especialmente para eso, para crear atmosferas, hacer colores, con técnica fantástica, virtuosidad máxima, por eso me inspiró hacer este concierto un año más tarde y no pude enfocarme solo en este repertorio, de modo que tenía muchas cosas para hacer, Cassadó ya había tocado pocos meses después del concierto de Starker, decidí estudiar la Suite de Cassadó y toqué en mi recital final de Maestría, pero Kodály estudié después en las vacaciones, y simplemente fue fantástico, ésta música me toca mucho, creo que es

una de las obras más importantes de repertorio de cello, y para mí con Prokofiev sinfonía concertante, Kodály sonata es la obra más difícil que existe para cello, hasta hoy, ¡Claro que hay obras modernas locas, o virtuosas transcripciones de repertorio de violín o eso! Pero de lo que está exclusivamente escrito para cello creo que Kodály es lo máximo que se puede con el instrumento, como él en ese tiempo, ya son cien años atrás, cómo pudo utilizar, este instrumento con tan solo cuatro cuerdas...

¿Por qué la sonata es importante dentro de la literatura del violoncello?

Puedo explicarlo un poco diferente ahora, porque no tenemos mucho repertorio para solo cello, tenemos muchas obras del siglo XX pero casi 99% de eso es basura, no se puede tocar en conciertos para la gente común, ¿no?, para conocedores, ya podemos tocar, dado que hay obras muy interesantes con las técnicas nuevas o con hacer sonido de percusión, jazz, o no sé qué, o sonidos feos, como ponticellos y no sé qué, *col legno*, todas esas técnicas modernas que se utilizan, pero a mí me parece que eso ya no es música, que eso son sonidos interesantes, que eso ya no es música, pero yo soy un poco conservador, lo puedo afirmar, pero Kodály es una obra fantástica, es grande, dura aproximadamente media hora, y prácticamente no tenemos obras de ese tipo para cello solo, porque no es tan simple escribir una obra grande para un solo instrumento, si ahora no estoy seguro, en tu tesis puedes también como investigar sobre eso, yo no lo hice, Béla Bartók, escribió una Sonata para violín solo, también es una obra fantástica, muy difícil, y bien grande, ellos convivieron en el mismo período de tiempo, y no sé

si la sonata de Bartók inspiró a Kodály de contrario, eso puedes investigar, pero creo que se conocieron muy bien los compositores y se pudieron inspirar también, de este modo, también es importante, el dúo para violín y cello de Kodály, creo apareció en el mismo año, por lo tanto también es una obra muy importante para repertorio de cello, pero es más como música de cámara, pero Kodály Sonata es algo muy especial en la literatura, no conozco una obra de esta calidad, profundidad, y de este tamaño y dimensiones y tengo experiencia con tocar Kodály en muchos países sí y la gente lo escucha con mucho entusiasmo y siempre me pidieron tocarlo otra vez, ¿sí?, entonces es una obra muy buena para el público, para mí, en cello Solo es la obra más importante, pero es bastante difícil y necesita mucho tiempo para trabajar, claro que yo lo hice en poco tiempo, pero en un período de mi vida cuando yo ya había tocado todo el repertorio y tenía una técnica en un nivel muy alto y tuve tiempo para estudiar, entonces, yo recomiendo a todos los cellistas, tocar esta obra mínimo una vez en la vida para conocer todo lo que se puede con nuestro instrumento, y también conocer esta música que es fantástica.

¿Cuáles fueron tus experiencias personales al interpretar la pieza?

La primera vez que toqué esta obra fue fantástica, no sé si mi interpretación, (creo que sí) porque fue un concierto muy interesante en una capilla, de arquitectura neo gótica, con acústica fantástica para un instrumento solo, no muy grande y no muy seca, pero fantástica para tocar este repertorio, y dado que no había luz en la capilla toqué con dos velas grandes en frente de mí, y toqué en una atmósfera increíble, la capilla fue llena de gente, entre trescientas y cuatrocientas personas

puedo afirmar, en balcones etc. Y la atmósfera fue fantástica, cuando toque Britten, que es una música con mucha tensión y profundidad, es sobre la vida, es como historia de la vida, hay pianísimos, o momentos donde hay silencios, y no se escuchó nada en el espacio, como silencio absoluto, fueron condiciones fantásticas, y en Kodály, fue muy apasionado, hay momentos de contrastes grandísimos pianísimos combinados con pizzicatos en el segundo movimiento, etc. Y también yo sentí una atmósfera muy buena. Entonces mi primera experiencia yo no tuve miedo, no tuve como ningún problema para tocar y me perdí totalmente en la música en ese momento, fue como una oración en el instrumento de alguna manera, porque correspondía con mi alma con las cosas que yo tuve que resolver en mi vida y esta primera experiencia fue fantástica, después ya lo toqué muchas veces en mi carrera, especialmente en Japón pero también en Europa, en los recitales para cello solo, o en los conciertos con mi familia, como una obra central del programa y gracias a Dios tuve la oportunidad de tocar en espacios fantásticos, también lugares muy locos como en un bar o en una cueva de los metaleros, heavy metal o punk, porque toqué conciertos organizados por Amnesty International, para la gente joven en Alemania o Austria y tocamos en lugares de este tipo. Tuve experiencias increíbles porque yo toco mi composición que fue inspirada por mi vivencia en la prisión, se llama *De profundis*, es por el salmo ciento treinta de la biblia, y entonces toqué este tipo de música para cello solo, y la gente vino la misma gente a otro concierto, que yo toque como a 150 km más adelante en Alemania, yo viajé por todo el país con ese repertorio, me siguieron los jóvenes, y yo pregunté por qué vienen otra vez al mismo concierto, con el mismo programa, y ellos respondieron: porque estuvimos por primera vez en un concierto de música clásica y es fantástico queremos

escucharlo. Fue muy interesante, también con Kodály, tuve esas experiencias, yo toqué por ejemplo en Japón, en lugares que no fueron pensados para hacer música, en lugares como por ejemplo donde fue el terremoto grande en norte oriente de Japón, yo toqué en lugares como en bags, en hospedaje improvisado, en espacios muy pequeños con mucha gente alrededor!, sin ninguna acústica, siempre fea, pero creo que gracias a *scordatura* de las dos cuerdas, por medio tono abajo el cello tiene un sonido más amplio, en esta obra y no te molesta si tocas en una acústica fea, entonces te inspira la atmosfera, y toque en lugares de cualquier tipo pero como decía en lugares con la acústica de primera línea, o en las iglesias por ejemplo, Alemania, Suiza, Austria, Francia, yo toqué en muchas iglesias, conciertos de este tipo y claro que en ese espacio la música habla, es lo mejor que puede pasar, especialmente si no hay luces y no hay nada que molesta, la gente que viene a esos conciertos ya como que respira la atmósfera y entiende qué quieres decir, también es claro que la música para cello solo, te da espacio para expresar tu alma, claro que tienes que seguir la idea del compositor, pero en estas obras tienes mucha más libertad, especialmente en Kodály, hay muchos momentos cuando se puede jugar con colores, no tocarlo siempre en la misma manera, con tempo, agógica. Claro que como es una obra grande, hubo algunos momentos dramáticos en los conciertos, pero honestamente quiero decir que Kodály está escrito tan fantásticamente bien que si te pierdes en algún momento siempre puedes encontrar, improvisar, una música similar que va a conectarte con otro lugar donde puedes sentirte nuevamente estable, puedo afirmar que tuve algunas experiencias de este tipo (risas), sí, pero, a mí me gusta simplemente esta música, porque habla y te inspira también cuando tocas, ¡pero! necesita mucho trabajo, siempre, cuando lo tocas

tienes que practicar mucho, porque la técnica es como extrema y para afinarlo bien no perderse en la armonía, porque no es tan simple, pero no es tan complicada que no se puede entender, entonces necesitas afinar muy bien, para que la música puede transmitir lo que tienes para decir.

¿Cómo crees que influyó la Primera Guerra Mundial en la música de Kodály?

Claro que Hungría fue un país que tuvo que participar en la guerra en imperio Austrohúngaro, entonces sufrió mucha gente, y creo que los compositores que son como los músicos ¿no? Somos la gente que somos sensibles, y no nos gusta la guerra, y matanza o matar gente y esas tonterías que le gustan a los políticos, emperadores, generales y todas esas personas.

Entonces yo creo que también hubo esta influencia, de este tipo a muchos compositores de este tipo, no solo a Kodály, sino a otros de ese tiempo, en ese período se puede escuchar la profundidad la tristeza, la expresión muy dramática ¿sí? Y también una locura total, por ejemplo en la música de Webern, Berg o Schönberg, como ejemplo, pero también muchos compositores, es algo que la gente no puede entender, que pasa en la guerra, la gente que es sensible no lo entiende, no lo puede aceptar, entonces, se transmite a la música, no solo a la música, a todos los tipos del arte, es una influencia muy grande en la cultura, no sé si buena, ya que por ejemplo en la música de Shostakovich, él empezó a componer a partir de la primera guerra mundial y la guerra ciudadana en Rusia, fue también terrible, no

podemos ni imaginar y también en la Segunda Guerra Mundial, en el régimen comunista etc., yo creo que también Kodály fue una persona sensible a esto.

Si imaginas que pasa en una guerra: tú haces en tu vida algo bueno para la gente, quieres que escuchen la música, que entienden la música que alma de la gente se levanta a otro nivel, que no somos solo animales que somos producto de la evolución, somos criaturas que podemos crecer y tener una dimensión espiritual ¿sí? Y si tú te enfocas en este trabajo y después viene un político totalmente pervertido y tonto y empieza una guerra, que mata millones de personas y destruye tu trabajo y todo lo que está bonito en este mundo, entonces es muy difícil, creo que lo podemos entender, aquí en México, en tu país hubo régimen militar, como dice el proverbio “cuando las armas hablan las musas callan”; pero no es verdad, gracias a Dios, al contrario ¿no? Pero claro que hay mucha tristeza y mucha pasión también, emociones muy negativas como en Shostakovich por ejemplo con mucho sarcasmo también, ya en algunos momentos con odio y agresividad, pero podemos entenderlo, porque como músicos es lo que podemos hacer.