

# Gesto corporal y proceso mental en la ejecución del violonchelo

## Análisis del preludio de la primera suite para violonchelo solo de Johann Sebastian Bach

Tatiana Marcela Pérez Hernández<sup>1</sup>

### Resumen

Este artículo está enfocado en el proceso mental y corporal por el que pasa un violonchelista durante la ejecución del instrumento. Además, presentamos un análisis audiovisual, funcional y armónico del preludio de la primera suite para violonchelo solo de Johann Sebastian Bach. Este proyecto surge ante la necesidad de ampliar los recursos de aprendizaje y preparación de una obra en el violonchelo, aunque este proceso puede ser replicado en el aprendizaje de cualquier instrumento.

### Palabras claves

Análisis, Johann Sebastian Bach, gesto corporal, proceso mental, ejecución musical, preludio, violonchelo.

### Abstract

This article focuses on the mental and bodily process a cellist goes through during the instrument performance. In addition, we provide here an audiovisual, functional and harmonic analysis of the prelude of the first solo cello suite by Johann Sebastian Bach. This project arises out of the need to expand the learning and preparation resources to the cello playing, although this process can be replicated in any other instrument learning.

### Keywords

Analysis, Johann Sebastian Bach, bodily gesture, mental process, music performance, cello.

---

<sup>1</sup> tperezh@eafit.edu.co. Universidad EAFIT, músico con énfasis en violonchelo, magistrando en Violonchelo, asistente de violonchelista principal de la Orquesta Sinfónica EAFIT.

## Introducción

Para ejecutar un instrumento, en nuestro caso el violonchelo, es necesario desarrollar una estrecha relación entre mente y cuerpo para lograr los resultados sonoros esperados. Esta relación se aplica para cualquier músico, ya que todos tenemos un instrumento inicial, que es el mismo para todos y, aunque cambie de proporciones de una persona a otra, nadie está exento de pasar por el mismo proceso mental para aprender a dominarlo. Estamos hablando del cuerpo, con el que nacemos y al que todo el tiempo-por medio de un proceso mental de concientización- le estamos enseñando qué tipo de movimientos son los que estamos buscando para producir determinados sonidos. Es sabido que el papel gestual es fundamental en la producción de sonido ya que, como dice Alexandra Pierce en su libro *Deeping Musical Performance Through Movement* (2007), el gesto musical está estrechamente ligado a la energía necesaria para que la ejecución interpretativa se desarrolle más en su sensibilidad y expresión. Y deduce que, con el paso del tiempo y la práctica constante, los gestos se conectan cada vez más activamente con el sonido, mejorando las cualidades de los diferentes elementos de la música. tales como la melodía, el ritmo, los niveles estructurales y el carácter.

Existen varios trabajos de análisis del proceso cognitivo-corporal en el aprendizaje de otros instrumentos, como por ejemplo (Esteban, 2007) con su libro *When gesture sounds: Bodily significance in musical performance*, o Isabella Poggi (2005) con *Body and Mind in the Pianist's performance*, que aportan ampliamente en estos campos, pero sin mencionar la necesidad de un análisis formal, armónico, estructural y funcional de las obras que se están preparando. Al combinar estos tipos de análisis, se crea una base estructurada previa a la preparación de diversas obras.

Los procesos corporal, mental y gestual del violonchelista y la relación entre ellos, son los puntos de enfoque de este trabajo por medio del ya mencionado análisis armónico, formal, funcional y, además, de imágenes. Éste puede ser aplicado también a cualquier obra, pero en este caso nos vamos a enfocar en el preludio de la primera suite para violonchelo solo de Johann Sebastian Bach, BWV 1007.

## 0. Dos procesos

En esta primera sección, se describirán dos procesos (uno corporal y otro mental o cognitivo) que están involucrados en la ejecución de una pieza musical.

### 1. Proceso corporal

Lo que pasa en el cuerpo del ejecutante del violonchelo, mientras está presentándose en concierto, es el reflejo de un estudio previo lento y consciente, para dar tiempo al cuerpo de asimilar diferentes posiciones y sensaciones en el transcurso de la práctica. La única manera de adquirir estos hábitos de movimiento es viviendo cada uno desde su propia perspectiva, ya que todos contamos con cuerpos de tamaños y pesos diferentes. Por este motivo, la percepción puede variar de una persona a otra, siendo el principio del movimiento el cuerpo de cada uno. Las manifestaciones corporales se ven reflejadas en resultados sonoros que son proporcionales a la preparación, la duración y la finalización gestual de cada uno de los sonidos que conforman cualquier tipo de música. Según esto, nos podemos plantear varias preguntas ¿Qué hace que un ejecutante sea más consciente de sus movimientos corporales que otro? ¿Se podría inferir entonces el sonido resultante observando el movimiento corporal previo?

Los movimientos del ejecutante contribuyen también en gran manera a que el discurso musical llegue más claramente a todos los asistentes a un concierto. Y estos movimientos o gestos son una representación visual del sonido que están emitiendo. Un claro ejemplo es el de la labor del director de orquesta, quien no produce sonido alguno por sí mismo, sino que, por medio de movimientos gestuales y actitudes corporales, invita a los músicos integrantes de la orquesta a producir determinado sonido de acuerdo con sus movimientos. Éste es un arte altamente sutil, pero hemos verificado de hecho cómo la misma orquesta con los mismos músicos, reaccionan y tienen un sonido diferente de acuerdo con la información gestual visual que están recibiendo por parte del director de orquesta. Algunos investigadores, como Davidson (2002), llaman lenguaje corporal a la combinación de gestos con ciertos movimientos intencionales. Es

así como la gestualidad tiene gran influencia en las capacidades comunicativas y sonoras de cada músico.

El proceso corporal para la ejecución de cualquier instrumento se puede definir como la codificación y programación de movimientos gestuales previamente aprendidos y aplicados de acuerdo con las necesidades sonoras del discurso musical. Esteban (2007) afirma:

Quando hablamos de tiempos de gesto en relación con el sonido, podemos distinguir tres momentos: tiempo antes, tiempo paralelo y tiempo después. Mientras que, en el tiempo anterior, el gesto representa la anticipación de la necesidad o expresión técnica musical, en el tiempo paralelo este gesto acompaña y se ve contemporáneamente con el discurso sonoro. Cuando el sonido está libre de cualquier ejecución práctica real, el gesto expresivo puede explicar o resolver después la expresión del sonido en el tiempo. Trazando un símil, el gesto expresivo en el tiempo paralelo podría ser comparable al complemento modal de una oración y en el tiempo antes y después del verbo. Los gestos expresivos y técnicos existen en el tiempo antes y en el tiempo paralelo, pero, en el tiempo después, la posibilidad verdaderamente válida y razonable es producir y percibir gestos expresivos (p. 58)

Refsum Jensenius, Wanderley, Godøy y Leman (2009) sugieren que la producción de sonido tiene tres fases que podemos denominar prefijo, excitación y sufijo; la primera de éstas es la preparación previa al sonido (prefijo), cuando se ponen los dedos y brazos en la posición indicada para comenzar; la excitación es el sonido en sí, el resultado sonoro; este proceso es finalizado por el sufijo, que es el retorno a la posición inicial o de equilibrio para empezar de nuevo el proceso y crear el siguiente sonido.

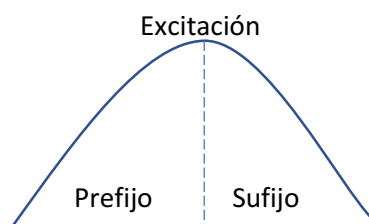


Fig. 1: Tomada de Refsum Jensenius *et al.* (2009, p. 23).

## Tipos de gestos

Según Gibet (1987), Cadoz (1988), Delalande (1988) y Wanderley y Depalle (2004), los gestos al tocar pueden agruparse en los siguientes tipos:

- Gestos para producir el sonido en el instrumento.
- Gestos comunicativos: Éstos pueden ser de dos tipos: entre ejecutantes y entre el ejecutante y el observador.
- Gestos para facilitar el sonido: Éstos ayudan a que los primeros anteriores (gestos para producir el sonido) sean más cómodos de realizar y más efectivos; apoyan la producción de un mejor fraseo.
- Gestos para acompañar el sonido: Son derivados de los gestos para producir sonido y son el movimiento resultante del primer impulso.

Ejemplo de la implementación de los diferentes tipos de gestos desde la perspectiva del violonchelo

### Gesto para producir el sonido:



Fig. 2. Imagen tomada de: <https://bit.ly/2lofnNA>

Violonchelista: Narek Hakhnazaryan

En la imagen, se puede observar cómo el violonchelista se encuentra con ambas manos preparadas para tocar; a esto se lo puede llamar “gesto para producir sonido”.

### Gestos comunicativos:



Fig. Imagen tomada de:  
<https://www.jeanquihenqueyras.com/en/press/photos.html>.

Violonchelista: Jean Guihen Queyras

A partir de la foto anterior se puede apreciar claramente la expresión facial del artista, en la que está haciendo el gesto de escuchar a los otros, creando una interacción fluida entre los diversos ejecutantes.

### Gestos para facilitar el sonido:



Fig. 4. Imagen tomada de: <http://www.leonard-elschenbroich.com/en/>

Violonchelista: Leonard Elschenbroich

Aquí podemos ver un gesto muy usado en el violonchelo para potenciar el sonido en la cuerda LA, el gesto consiste en recostarse hacia la parte derecha del cuerpo e inclinarse hacia adelante para generar más resistencia y tener un sonido más grande y amplio.

## Gestos para acompañar el sonido:



Imagen tomada de:  
<https://www.jeanguihenqueyras.com/en/press/photos.html>.

Violonchelista: Jean Guihen Queyras

Exponer un ejemplo del gesto para acompañar el sonido es un poco complicado ya que el gesto en sí, al ser movimiento, necesita ser captado por un tiempo superior al de una mera imagen. Pero, aun así, esta imagen sirve un poco para esbozar estos tipos de gestos, que van apareciendo mientras la producción de sonido es efectuada y, de esta manera, acomodar el cuerpo a los fines sonoros deseados. En la imagen, observamos al violonchelista realizando una cuerda al aire con la mano derecha, mientras, con la mano izquierda, va haciendo un gesto muy parecido al de un director de orquesta para moldear las pretensiones sonoras de la cuerda al aire que está tocando con la mano derecha

### 1.2. Proceso mental

La mente controla todo el proceso o los procesos por los que pasa el ejecutante para lograr determinado sonido o fraseo. Por medio del entrenamiento mental, se entiende y asimila la técnica del instrumento y, luego de procesarla, se puede ver reflejada o manifestada en movimientos controlados, de acuerdo con las necesidades sonoras.

La mente controla y dirige todo el complejo, por lo que la principal premisa es la comprensión de lo que se hace y cómo debe de [sic] hacerse. De no ser así, todo el estudio y prácticas con el instrumento no pasarán de ser ejercicios sin coordinar, de nulo o tardío resultado y, en el peor de los casos, provocadores de vicios y defectos de todo tipo (Zurita, 2017).

El proceso mental es el corazón de una práctica exitosa y por ende de una ejecución eficiente y acertada del violonchelo. A partir de la imagen mental y la relación de sensaciones corporales, se crea una base sólida, tanto técnica como interpretativa del músico.

Dentro de este proceso, podemos resaltar varios factores que son fundamentales:

**Concentración:** Aunque podría obviarse este ítem, es importante resaltarlo porque es bastante común encontrar -especialmente en músicos aficionados o en proceso de formación- la práctica del llamado, según el profesor Gerhard Mantel, como “Enfoque de la esperanza”. Éste se basa en repetir muchas veces un pasaje, confiando en que sólo repitiendo el problema se resolverá, lo que es un error garrafal en cualquier músico. La clave para tener y mantener una buena concentración -ya que no estamos exentos de estímulos externos que nos puedan desconcentrar- es estar continuamente activos mentalmente en la búsqueda de mejoras y, de esta manera, combinado con estudio lento para poder procesar toda la información que está recibiendo el cerebro, se puede crear el hábito de una concentración más profunda y prolongada.

**Contexto:** La partitura contiene toda la información que nos dejó el compositor para que, por medio de nuestra técnica y musicalidad, demos vida a su obra. Sin embargo, hasta bien entrado el Romanticismo, el compositor dejaba que muchas de las decisiones, especialmente sobre articulaciones, fueran tomadas por parte del músico ejecutante, también en función de un estilo que conocían muy bien. Por este motivo, un profundo y entendido análisis armónico proveerá las bases necesarias para elegir una determinada articulación, más que todo en un repertorio del período Barroco o del Clasicismo. Un ejemplo de esto es escoger una articulación blanda, larga y *sul tasto* para lograr la oscuridad necesaria en pasajes lentos con acordes menores, o una articulación con más dicción para pasajes rápidos en tonalidades mayores; claramente, estas elecciones pueden cambiar ya que todo depende de la época, el estilo y, en general, la obra.

El contexto es un pilar para la eficacia del aprendizaje de una partitura. Hay muchos casos en los que los músicos dejan a la parte intuitiva la responsabilidad de sus decisiones musicales, pero esta intuición muchas veces puede fallar y/o

no ser muy clara con respecto a la idea del compositor y de la obra en sí. Por este motivo, y dentro del contexto de cada pieza, es fundamental (además del contexto histórico de la obra) el conocimiento del ritmo armónico de ésta, con base en el análisis funcional de los acordes (cuando es música tonal) y de esta manera y entendiendo las polaridades armónicas de los acordes con funcionalidad de Tónica, Subdominante y Dominante, se crea un discurso musical acertado ya que se está dejando que la música hable por sí misma. Un breve ejemplo de esto son los primeros 4 compases del Preludio analizado en este trabajo, que tienen una funcionalidad T-S-D-T. Estos pueden ser traducidos a que la energía del inicio va acumulándose hasta el tercer compás, donde está el punto de mayor tensión con la dominante y luego, en el cuarto compás, reposa el discurso musical para tomar un nuevo aire e ir por otros acordes y funciones de la tonalidad. Especialmente en el comienzo de este preludio, se evidencia qué tan contextualizado está el ejecutante, porque el primer Si que aparece en la partitura (la tercera nota) tiene que estar considerablemente bajo para lograr que afine con la cuerda RE al aire que suena previamente. Este Si tendría una cualidad diferente si fuera en contexto de sensible que resuelve melódicamente hacia arriba en vez de ser la tercera del acorde dominante, que debe ser más baja para que el acorde sea más estable y resonante.

## 2. Análisis gestual y armónico-funcional de un preludio de Bach

En esta sección, en primer lugar, se presentará el preludio sobre el cual se harán los análisis. Luego se harán dos análisis. El primero será un análisis gestual, que se hará a partir de un medio audiovisual; el segundo será un análisis armónico funcional de la pieza. Estos análisis pretenden servir de ejemplo de metodología para el estudio de una obra, enfocado, en especial, en la relación entre gesto y ejecución interpretativa.

### 2.1. Preludio

Las seis suites para violonchelo solo de Johann Sebastian Bach BWV 1007-1012 fueron escritas durante el tiempo en que el compositor fue maestro de capilla de la corte del príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen llamado también el “Período de Cöthen”. Es una lástima que, de estas maravillosas obras consideradas como un gran estandarte en la ejecución del violonchelo, no se conserve el manuscrito original; de los varios manuscritos que se conservan hasta la fecha, al que diversos musicólogos le atribuyen mayor fidelidad a la obra original es al de Anna Magdalena Bach, la segunda esposa del compositor, y en éste último nos vamos a basar para los diversos análisis presentados en este trabajo.

Como señala Allen (2007), la palabra “preludio” viene, etimológicamente, de la palabra francesa *prélude* que viene a su vez del latín *prae* (antes) y *ludus* (juego, toque). Allen (2007) nos recuerda que éste se usaba opcionalmente al comienzo de una suite barroca y su función, entre otras, era para probar un instrumento, calentar, evaluar acústicas o hacer intermedios entre los conciertos de música de cámara. De hecho, en alemán, el verbo improvisar se escribe *präludieren* (Allen, 2007).

El preludio de la primera suite en SOL mayor es, sin duda, la obra más conocida en la historia del violonchelo y explora diversas progresiones armónicas, además de figuraciones melódicas que ayudan a expresar fuertes emociones. El carácter

de este preludio es casi improvisado y comparte este tipo de sensación con los preludios de las suites 3, 4 y 6 (tres, cuatro y seis).

Este análisis, además de adentrarse en la gestualidad y en el proceso mental para ejecutar la pieza en mención, busca mostrar la importancia de realizar, además, un análisis armónico previo al estudio técnico y musical por parte del ejecutante, ya que, de esta manera y enfocando todo desde un punto de vista de funciones tonales, se puede crear un hilo conductor coherente en el discurso musical, de suerte que los pasos por dominantes, subdominantes y tónicas no vayan a pasar desapercibidos al estar previamente identificados.

## 2.2. Análisis gestual

Este análisis pretende mostrar que, con un enfoque inteligente y analítico de un medio audiovisual, se puede crear un mapa de movimientos, gestos o posturas que permitan un aprendizaje más rápido de la manera de ejecutar el Violonchelo. A través de la atenta observación y de una audición activa, además de una posterior aplicación de éstos a la práctica personal, las capacidades técnicas y artísticas del músico puede ascender considerablemente. Es un proceso similar al del estudiante de pintura que copia un bodegón varias veces para refinar su técnica; en este análisis, el bodegón del estudiante de pintura es la versión audiovisual escogida y el estudiante de pintura es el estudiante de Violonchelo que está basando su versión en la referencia seleccionada.

El realizar este tipo de proceso pedagógico no implica que la originalidad de la interpretación y la imaginación falten en el ejecutante; al contrario, ésta es la manera más directa y rápida de desarrollar las necesarias cualidades previas al aporte personal, ya que éstas, al igual que muchas otras, se fortalecen a lo largo de un proceso disciplinado y constante y brindan un fundamento óptimo para una re-creación más avanzada.



Fig. 6 Impulso para todo el acorde inicial. Imagen tomada de Rica (2011) Violonchelista: Yo-Yo Ma.

El gesto inicial se basa en poner todo el peso del brazo derecho sobre la cuerda SOL y, a medida que se tocan las dos siguientes notas (RE y SI), se sube el codo para estar en el nuevo ángulo necesario.

En la práctica, es muy importante tener en cuenta el contexto armónico de la pieza, específicamente en este prelude que, en muchas partes muestra el violonchelo como un instrumento de naturaleza armónica, por lo que es fundamental tener conciencia de qué función tienen cada una de los sonidos en el conjunto de las voces contrapuntísticas. Por ejemplo, en el primer compás, la nota Si tiene que estar

en referencia con la cuerda RE al aire, y la sexta debe resonar naturalmente, siendo SI la tercera del acorde de la tonalidad axial (SOL Mayor). Si esto no es tenido en cuenta, lo que suele suceder en los estudiantes de Violonchelo es que el SI resulta muy alto, ya que lo piensan en sentido melódico hacia el DO y, en este caso, como su función es más armónica, tiene que estar considerablemente bajo para que el acorde tenga su resonancia natural.

En el segundo compás, cabe un tratamiento similar. La segunda semicorchea (MI) tiene que estar en referencia con la cuerda SOL, es decir, un poco más baja en comparación con un MI que estuviera en afinación melódica con dirección hacia el FA.

De esta manera, los dos acordes iniciales de los primeros dos compases del prelude quedan bien afinados, ya que como sabemos, en la afinación armónica, las terceras mayores son bajas a diferencia de la afinación melódica en la cual son más altas para que tengan más dirección y brillo.





Fig. 7 Ángulo del codo derecho más alto para anticipar las dos cuerdas LA y RE. (Ibid.).

A partir de la tercera semicorchea, necesitamos un nuevo ángulo enfocado y perfilado hacia la cuerda LA. Con un movimiento ligero de los dedos, originado desde los nudillos, éstos se estiran para, de esa manera, alcanzar la cuerda RE y realizar el movimiento necesario para tocar las semicorcheas números 3-8 y 11-16 de cada compás de esta primera secuencia.



Fig. 8. Parte superior del arco para un sonido más dulce. (Ibid.).

En la imagen, se ve claramente cómo el violonchelista escoge la parte superior del arco para hacer los cruces de cuerdas y, de esta manera, tener un sonido más *dolce* y la dificultad técnica del cambio de cuerda sea más cómoda de manejar.



Fig. 9. Expresión facial de estar escuchando, estar fuera del instrumento. (Ibid.).

Aunque parezca poco relevante, la expresión facial tiene mucho que ver con la efectividad del discurso sonoro en los músicos. Como lo mencionamos en el capítulo anterior, los gestos comunicativos proporcionan un 'plus' en la ejecución del

instrumento. En este caso, se ve cómo Yo-Yo Ma toca con los ojos cerrados y la boca entreabierta; por medio de esto, da la sensación de que está totalmente sumergido en el discurso musical, sin estar preocupado en los ajustes de la mano izquierda para las tendencias de la afinación o en la mano derecha y los ángulos del codo para que los cambios de cuerda no se noten. Todo el proceso técnico y motor es el primer paso, el segundo paso es soltar toda la conciencia (cerebro derecho) y dejar que estos gestos y movimientos fluyan naturalmente, dando paso a la música en sí.



Fig. 10. Punto de contacto cómodo para tener buena resonancia del instrumento. (Ibid.).

Aunque el punto de contacto es uno de los enfoques técnicos principales de cualquier instrumentista de cuerda frotada, y por lo general se busca un sonido cerca al puente y grande, en este caso Yo-Yo escoge lo

opuesto, un sonido más *piano* y pastoso, que logra mediante el uso del *Sul Tasto* para encontrar el color deseado. Este punto de contacto, aunque no lo parezca,





A partir del análisis audiovisual, podemos observar cómo, para una corchea, que es una nota de valor corto, se puede gastar toda la extensión del arco, con el fin de dar el impulso sonoro necesario y además preparar la sección siguiente. En estas tres imágenes, se ve el proceso de movimiento que tiene el brazo derecho para ejecutar el RE grave:



*Figuras 12. Gesto rápido para el RE. (Ibid.).*





Fig. 13. Distribución del arco en el pedal. (Ibid.).

En la parte final del preludio, encontramos un pedal de LA con movimiento en la voz inferior; en la imagen, se ve claramente la mano derecha y el arco de manera

borrosa, lo que nos indica que está realizando movimientos rápidos de alternancia de cuerdas, sin perder el punto de contacto seleccionado para esto (*sul tasto*) ni la parte del arco escogida para este movimiento (parte superior o tercio de la punta).



Fig. 14. Expresión facial en el final de la obra. (Ibid.).

Para músicos aficionados es común que lo que vamos a analizar en esta imagen no sea tenido en cuenta. Es importante que, tanto antes de la ejecución como al final, haya una relación con el

silencio; en esta imagen, se ve claramente que, aunque el violonchelista ya dejó

de producir sonido, se encuentra disfrutando de la resonancia final del instrumento, hasta que ésta se haya difuminado mucho y exista un momento de silencio antes de bajar ambas manos y mostrar al público que el prelude terminó.

### 2.3. Análisis armónico-funcional

*Tocar Bach es como estar bajo el mar, a oscuras y frente a un gran arrecife de coral; lo único que tienes que hacer es dar luz a cada una de sus partes.*

Maestro Javier Arias  
(comunicación personal, 14 de abril del 2018)

Por medio de este análisis, se puede plantear una ruta de puntos de partida y de llegada para el ejecutante, con base en las secuencias y funciones armónicas dadas por Bach, en vez de recurrir a recursos extramusicales para encontrar la adecuada conducción armónica y melódica de la pieza.

Al tener el análisis armónico-funcional previo, es más claro y certero escoger donde se va a hacer mayor énfasis gestual de acuerdo con las armonías presentadas en la obra. Es decir, tocar con mayor energía gestual y volumen cuando son acordes dominantes y, tocar más reposado y calmado cuando son armonías de tónica. De esta manera, se combinan los dos análisis presentados en este trabajo, brindando herramientas sólidas y con argumentos a la hora de escoger fraseos en música tonal.

Combinando el análisis gestual anterior con el análisis armónico funcional presentado a continuación,

**T:** Tónico.

**S:** Subdominante.

**D:** Dominante.

	<b>Primario</b>	<b>Secundario</b>	<b>Terciario</b>	<b>Cuaternario</b>
<b>Tónico</b>	I, T	vi, T'	iii, T''	IV <sub>6</sub> , T'''
<b>Subdominante</b>	IV, S	ii, S'	vi, S''	vii <sup>0</sup> <sub>6</sub> , S''' <sub>3</sub>
<b>Dominante</b>	V, D	vii <sup>0</sup> <sub>6</sub> , D' <sub>3</sub>	iii <sub>6</sub> , D'' <sub>3</sub>	ii, D'''

(Allegro)



I

IV

T

S



vii°/I

I=IV

D

T=S



ii<sub>6</sub>

V<sub>6/5</sub>

S'<sub>6</sub>

D<sub>3</sub><sup>7</sup>



I<sub>6</sub>

I

ii

T<sub>3</sub>

T

S'



V<sub>6/4</sub>

V<sub>2</sub>

I<sub>6</sub>

I=V

D<sub>5</sub>

D<sub>7</sub>

T<sub>3</sub>

T=D



(I) (vii<sub>4/3</sub>)

ii<sub>6</sub>

D'<sub>5</sub><sup>7b</sup>

S'<sub>3</sub>



(vii°)

vi<sub>6</sub>

(D')

T'<sub>3</sub>



V6/5

(V7)

D<sub>3</sub><sup>7</sup>

(D<sup>7</sup>)



IV<sub>6/4</sub>

vii<sup>o</sup>/I

S<sub>5</sub>

D'/T



I

(V6/5)

T

(D<sub>3</sub><sup>7</sup>)



V<sub>2</sub>

Prolongación de dominante

D<sub>7</sub>



V<sub>7</sub>

V<sub>9b</sub>

D<sup>7</sup>

D<sup>9b</sup>



V<sub>7</sub>

I<sub>6</sub>

I<sub>6/4</sub>

(V<sub>6, 9b</sub>

D<sup>7</sup>

T<sub>3</sub>

D<sup>6/4</sup>

(D<sub>3</sub><sup>9b</sup>-----



V<sub>7</sub>

V

(I<sub>6/4</sub> V)

D<sup>7</sup>)

D

(D<sup>6/4</sup>--- 5/3)

## Secuencia



V<sub>7</sub>  
D<sup>7</sup>

IV<sub>7</sub>  
S<sup>7</sup>

iii<sub>7</sub>  
D<sup>''7</sup>



ii<sub>7</sub>  
S<sup>7</sup>

V<sub>6</sub>  
D<sub>3</sub>



V<sub>7</sub>  
D<sup>7</sup>



I<sub>6/4</sub>  
D<sup>6/4</sup>



V<sub>4</sub>  
D<sup>5/4</sup>

V<sub>7</sub>  
D<sup>7</sup>

I  
T

## Conclusiones

Partiendo desde el punto de vista tonal, es claro que, además de las otras herramientas de estudio que brinda la época actual, un previo análisis armónico funcional puede crear una dirección más acertada en la percepción y abordaje de las frases musicales, sin olvidar que, no sólo la partitura es un punto de

referencia, sino también las grabaciones de audio, vídeo, artículos académicos relacionados y tratados, todos los cuales son una grandes ayudas para complementar el desarrollo pedagógico y el aprendizaje. El análisis profundo y atento de los factores anteriormente señalados brinda un soporte lo suficientemente fuerte para que el proceso de preparar una obra sea más efectivo, profundo y rápido.

En obras que no estén en un lenguaje tonal, el proceso sería diferente, ya que no habría una funcionalidad que indique las tensiones y los reposos del discurso. Pero la obra en sí tendría, dentro de su lenguaje específico diferente, unos puntos climáticos y de calma y tensión según otros factores, como base para el análisis de cualquier pieza musical.

Haciendo un símil con un actor, sería lo mismo que analizar el discurso del personaje; cuando la música es retórica, apela también al contenido, al argumento, y no sólo a la forma. Es decir, hay puntos, especialmente los dramáticos, en los que la música no tiene que sonar necesariamente 'bella' y se tienen que tomar ciertos riesgos sonoros para que tenga el suficiente contenido expresivo que la haga más humana y verdadera.

Por último, todo este proceso de aprendizaje es la parte inicial de la preparación de una obra o concierto; el paso siguiente, después de haber desglosado cada movimiento, cada armonía, cada punto de partida o llegada, entre otros, es dejar todo esto de un lado y sumergirse totalmente en la música –como quedó dicho atrás– y en el mundo de fantasía creado por ésta, permitiendo su flujo natural, intuitivo sin que el centro de atención sea ya entonces el proceso técnico, mental o gestual, sino más bien la concentración en que cada sonido “cante” y tenga su sentido retórico natural.

## Bibliografía

Davidson, J. (2002). The language of the body during performance. En J. Rink (Ed.), *Título del libro* (pp. 173-182). Cambridge: Cambridge University Press.

Esteban, E. (2007). *When gesture sounds: Bodily significance in musical performance. Department of Musical and Physical Expression*. Madrid, España: College of Education, Complutense University of Madrid, Spain 2 Royal Conservatoire of Madrid, España

Mantel, G. (2010). *Cello Üben*. Ciudad, Alemania: Schott-Verlag.

Pierce, A. (2007). *Deeping musical performance through movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation*. Bloomington, USA: Indiana University Press.

Poggi, Isabella (2005). *Body and Mind in the Pianist's performance*. Rome, Italy: Department of Education Sciences – University Roma Tre.

Refsum Jensenius, A., Wanderley, M. M., Godøy, R. I., Leman, M. (2009). Musical gestures: concepts and methods in research. En R. I., Godøy y M. Leman, *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* (pp. 50-65). New York, USA: Routledge.

Rica, R. [Radu Rîcă]. (2011, diciembre 8). Bach Cello Suite No.1 - Prelude (Yo-Yo Ma) [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=PCicM6i59\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=PCicM6i59_I)

Winold, A. (2007). *Bach's cello suites, analyses and explorations*. Indiana, USA:  
Indiana University.

Zurita, T. (2017). La concienciación corporal en el violonchelista. España:  
Violonchelistas. Recuperado de <https://violonchelistas.es/2017/03/la-concienciacion-corporal-violonchelista/>