



## Aspectos de la utilización del pizzicato en las obras de Britten para violoncello

Juan Ignacio Ferreras<sup>1</sup>

UFRN / PPG MÚSICA

Mestrado

*Teoría y Práctica de la Interpretación*

juanignaciocello@gmail.com

**Resumen:** El texto presenta una aproximación a algunos aspectos de la utilización del pizzicato (tanto de mano derecha como de mano izquierda) en obras de Benjamin Britten para violoncello: la Sonata y las tres Suites. Para esto, realicé una revisión bibliográfica de trabajos que realizan propuestas similares, y un análisis en profundidad de las obras en cuestión, que incluye también su interpretación y estudio detallado durante los últimos años. Considero que este tipo de trabajos posibilitan un acercamiento más accesible a un repertorio desafiante tanto en su faceta técnica como expresiva e interpretativa.

**Palavras-clave:** Violoncello; Performance; Britten; Pizzicato.

### Aspects of the Use of Pizzicato in Britten's Works for Cello

**Abstract:** The text presents an approach to some aspects of the use of pizzicato (both right and left hand) in Benjamin Britten's works for cello: the Sonata and the three Suites. For this purpose, I carried out a bibliographical review of works that make similar proposals, and an in-depth analysis of the works in question, which also includes their performance and detailed study during the last few years. I consider that this type of work makes possible a more accessible approach to a challenging repertoire both in its technical, expressive and interpretative aspects.

**Keywords:** Cello; Performance; Britten; Pizzicato.

### 1 Introducción

Este artículo tiene como objetivo principal describir uno de los recursos técnicos del instrumento que utiliza, de un modo exhaustivo, Britten en sus obras para cello, que es el pizzicato, diferenciando cuando se lo utiliza en su modo más tradicional, de mano derecha, como el más complejo, que es el de mano izquierda. La idea de este artículo es enfocar en este aspecto técnico en particular, y no en el análisis (morfológico, armónico, etc.), ya que eso precisaría de un trabajo mucho más extenso.

En todas estas obras, el compositor británico demuestra un gran conocimiento de los diferentes recursos idiomáticos del violoncello, que van desde sus aspectos más comunes y utilizados con mayor frecuencia (*cantabile/expressivo*, utilización de dobles cuerdas y cuerdas

---

<sup>1</sup> Orientador: Fabio Soren Presgrave. Agência de fomento: CAPES

al aire, variedad de golpes de arco, etc.) hasta algunos más específicos (paralelismo vertical en la mano izquierda, armónicos artificiales, pizzicato de mano izquierda, glissandos, afinación “expresiva” -diferencia entre sol# y lab-, etc.).

En parte, la relevancia de este trabajo puede encontrarse en la importancia de realizar una aproximación previa a este tipo de técnicas, idealmente, antes de encontrarse con la obra. De este modo, observar, comprender y ejercitar el recurso, antes de comenzar el estudio de la obra, puede ser de una gran utilidad, y ayuda a comprender la enorme riqueza tímbrica que posee el violoncello, y que es puesta en juego por Benjamin Britten.

Para realizar este trabajo, me focalicé en realizar una revisión de la bibliografía que pueda servir como referencia (lo cual es descrito en el Estado del Arte), el análisis de las piezas y, principalmente, el estudio de las mismas. En este sentido, las técnicas metodológicas puestas en juego son, además de la revisión bibliográfica, una mezcla entre análisis documental, autoetnografía e investigación artística.

## **2 Estado da arte**

Las obras compuestas por Benjamin Britten (nacido en Inglaterra en 1913) que involucran al violoncello como protagonista son el testimonio de su entrañable amistad con el soviético Mstislav Rostropovich (1927), uno de los más extraordinarios cellistas de la historia. La relación que establecieron desde fines de la década del 50 terminó por darle al instrumento seis obras en las cuales los recursos idiomáticos del instrumento son desarrollados de un modo magistral: la Sinfonía para cello y orquesta (Op.68, 1963), Sonata para cello y piano (Op.65, 1961), las tres suites para cello solo (Op.72, 1964; Op.80, 1967; Op.87, 1972), y el tema para Sacher (compuesto por Britten en su último año de vida, 1976).

Brunhaver (2017) da cuenta del modo en que Britten se comprometió a componer las Suites para cello sólo:

Rostropovich y Britten, mientras viajaban hacia el norte para un recital en el Rosehill Theatre en Whitehaven, planearon una parada en Harewood House para conocer a la madre del conde de Harewood, la princesa Mary. Rostropovich, que nunca antes había conocido a una princesa, practicó una elaborada reverencia para saludar a la princesa anciana y fácilmente ofendida. Britten estaba absolutamente horrorizado por esto y le rogó a Rostropovich que no lo hiciera, a cambio de firmar un contrato para escribir "seis obras importantes para violonchelo en recompensa por las cuales Slava Rostropovich aceptará no realizar su pirueta frente a la princesa María". Mientras que Britten solo vivió para completar tres, las Tres Suites para Violonchelo, Op. 72, 80 y 87 son una adición profundamente fascinante al repertorio de violonchelo solo y son muy dignos de estudio. Estas obras

también ocuparon claramente un lugar cercano al corazón de Rostropovich. De la Tercera Suite, dijo, "No podía tocarla sin llorar", y desde la muerte de Britten, "no se ha sentido capaz de tocarla en absoluto".[1] (BRUNHAVER, 2017, p. 4, traducción propia)

Para realizar ese trabajo, en primer lugar, una referencia ineludible es el libro "Heitor Villa-Lobos. O violoncelo e seu idiomatismo", del cellista y profesor brasileiro Hugo Vargas Pilger (2017). En este escrito, que es su tesis de maestría, tiene como objetivo "listar y analizar los elementos idiomáticos del violoncello usados y/o desarrollados en sus composición, además de presentar hechos relevantes sobre las mismas, en orden de contextualizarlas dentro del repertorio para ese instrumento".[7] Durante este completísimo trabajo, Pilger (2017) realiza una descripción exhaustiva de los recursos idiomáticos directos (e indirectos) que Villa-Lobos –que además de compositor y guitarrista era cellista-, ejemplificando con diferentes fragmentos de obras en las cuales participa este instrumento (obras para cello y piano, octeto de cellos, orquestales, cuartetos de cuerdas, cello y flauta, etc.). Por lo tanto, resultó una gran inspiración para realizar un trabajo similar –sin ser tan exhaustivo- pero con las obras compuestas por Britten.

Por otro lado, encontré en el trabajo del cellista uruguayo José Pedro Ottonelo (2019) –también se trata de su tesis de maestría- llamado El viaje artístico. Análisis interpretativo de la sonata para cello de Zoltán Kodály op.8 para violoncello solo una excelente referencia, porque más allá del trabajo analítico sobre la pieza realiza una serie de ejercicios para resolver cuestiones técnicas.

Además del trabajo de Brunhaver (2007), citado anteriormente, fue una referencia valiosa el escrito "Benjamin Britten's Sonata in C for cello and piano, op. 65. A practical guide for performance" (2009), tesis doctoral de Jeong-A Lee, que se trata de un trabajo completísimo que abarca también -además de cuestiones biográficas del compositor, y analíticas de la pieza- varios recursos técnicos e idiomáticos puestos en juego.

En último lugar, es una constante en el estudio de instrumento la utilización de diferentes métodos de estudio. En general, los cellistas utilizamos los métodos de Dotzauer, Popper, Duport, Grutzmacher y Stárker, entre otros. En estos libros suelen trabajarse una enorme cantidad de recursos técnicos del instrumento, desde más elementales (escalas en una o dos octavas, golpes de arco más sencillos, cambios de posición que no llegan a capotasto, etc.) hasta más complejas (estudios en capotasto, velocidad, golpes de arco más complejos como puede ser ricochet o spicatto, etc.). Elijo destacar un método contemporáneo, publicado en el 2019, por Mike Block, llamado Contemporary cello etudes. Studies in style & technique

(BLOCK, 2019), que a diferencia de los anteriormente mencionados, trabaja sobre recursos no tan habituales y técnicas extendidas (como, por ejemplo, la percusión sobre el instrumento, el pizzicato de mano derecha y de mano izquierda, armónicos, etc.), algo sobre lo cual trabajo en este escrito.

### **3 El idiomatismo del violoncello**

El origen de la palabra “idiomático” está ligado al concepto de “particular”, “especial”. En este sentido, al hablar sobre el idiomatismo del violoncello, estamos pensando en aquellas características particulares del instrumento (muchas compartidas con los otros instrumentos de cuerda frotada). El cellista y pedagogo brasileiro Hugo Pilger afirma que aquello que identifica al idiomatismo en una obra es:

(...) la utilización de las condiciones particulares del medio de expresión para el cual ella es escrita. Las condiciones ofrecidas por un vehículo incluyen aspectos como timbre, registro, articulación, afinación y expresión. En cuanto en una obra más se exploran aspectos que son peculiares de un determinado instrumento, utilizando recursos que lo identifican y lo diferencian de otros medios, más idiomática ella se torna (PILGER, 2017, p. 169, traducción propia).

De esta manera, en la exploración de nuevos recursos técnicos, el idiomatismo de un instrumento muchas veces acaba por ampliarse, incluso cuando en muchos casos esos recursos técnicos sean de difícil ejecución. Y es en este sentido que podemos pensar a la música contemporánea como un mundo en el cual se desarrolla la posibilidad de romper ciertas barreras y límites establecidos por el idiomatismo más clásico, llegando a nuevas sonoridades antes desconocidas.

### **4 El pizzicato en las obras de Britten para violoncello**

Resulta muy rico observar e identificar la utilización del pizzicato por parte de Britten (1961; 1964; 1967; 1976): desde el modo más tradicional, de mano derecha, realizando melodías más convencionales, acordes plaqué y arpegiados, hasta un uso más complejo, que es el pizzicato de mano izquierda, de cuerdas al aire y de notas que van cambiando siendo ejecutadas por esa misma mano, lo cual es un desafío técnico muy enriquecedor.

En el repertorio compuesta para cello, Britten (1961; 1964; 1967; 1976) hace un uso exhaustivo de este recurso, incluyendo movimientos en los que el instrumento toca exclusivamente de esta manera: el segundo de la Sonata, llamado justamente “Scherzo-

Pizzicato”, y el tercero de la Suite 1, “Serenata”. En este apartado, se incluyen algunos ejemplos presentes tanto en estas obras como en la dos Suites restantes.

#### 4.1 Pizzicato de mano derecha

Uno de los usos más comunes del pizzicato en el cello es para la ejecución de acordes plaqué, es decir, para que las notas del acorde suenen lo más parejas posibles, ejecutadas todas al mismo tiempo. Este es el caso de la Figura 1 donde está indicado *non arpeg.* Por el contrario, en la Figura 2, mediante un símbolo la indicación es arpeggiar.



Fig. 1. BRITTEN, 1961. Sonata. II. Scherzo – pizzicato, c. 17



Fig. 2. BRITTEN, 1961. Sonata. II. Scherzo – pizzicato. c. 105

En la Figura 3, Britten (1967) escribe las dobles y cuádruples cuerdas para ser interpretadas plaqué, pero en el último acorde aparece la indicación para tocarlo arpegiado, es decir, tocando nota por nota, sin indicar si debe comenzar desde la nota más aguda o la más grave.



Fig. 3. BRITTEN, 1967. Suite 2. IV. Andante lento. c. 37

A diferencia del ejemplo anterior, en este caso a la indicación de tocar los acordes arpegiados, le suma la indicación, en el primero, de hacerlo desde la nota más grave hacia la

más aguda, mientras que en el segundo, la indicación es la inversa, debe comenzarse desde la nota más aguda y finalizar en la más grave.



Fig. 4. BRITTEN, 1976. Suite 3. V. Ciaccona, c. 89

En algunos casos, como en este pasaje, además de indicar el arpegiado sobre los acordes, y el staccato sobre las últimas notas, indica el dedo de la mano derecha con el cual ejecutar las notas (en este caso, con pulgar y dedo 2), algo que no es muy habitual en el repertorio. Podemos creer que este tipo de anotaciones fueran hechas por Rostropovich, encargado de la edición de estas obras.



Fig. 5. BRITTEN, 1964. Suite 1. III. Serenata. c. 6

#### 4. 2 Pizzicato de mano izquierda

Como dijimos con anterioridad, este recurso es utilizado exhaustivamente por Britten (1961; 1964; 1967; 1976). En este primer ejemplo, al tratarse de un pasaje en velocidad (y también, tal vez, por una cuestión de color), Britten (1961) indica que una de las notas debe ser interpretada con pizzicato de mano derecha, mientras que la otra (se indica con el signo +), es interpretada con la mano izquierda.



Fig. 6. BRITTEN, 1961. Sonata. II. Scherzo – Pizzicato. c. 41

Durante el comienzo del primer movimiento de la Suite 3, el pizzicato suele ser ejecutado (salvo cuando se indica con m.d.) con la mano izquierda, mientras que el arco toca la melodía. Un recurso que utiliza repetidas veces es la escritura en dos sistemas: el superior para las notas tocadas con arco, el inferior para el pizzicato, generalmente de mano izquierda.



Fig. 7. BRITTEN, 1976. Suite 3 – I. Lento (introduzione). c. 5

Al final de este movimiento, vuelve a intercalar pizzicato de mano derecha y mano izquierda, dotando al pasaje de un color muy particular.



Fig. 8. BRITTEN, 1976. Suite 3 – I. Lento (introduzione). c. 21

Durante toda la Serenata -cuarto movimiento de la Suite 1, escrito integralmente para pizzicato- son dos voces las que interactúan: la del La al aire, ejecutada con pizzicato de mano izquierda- y la línea inferior, ejecutada con mano derecha. En varios momentos, se indican las digitaciones para ambas manos.



Fig. 9. BRITTEN, 1964. Suite 1. III. Serenata. c. 8

Del mismo movimiento que el ejemplo anterior, indica *dolce vibrato*, además de escribir el pizzicato como apoyatura y luego, inmediatamente, para ser ejecutado con mano izquierda.



Fig. 10. BRITTEN, 1964. Suite 1. III. Serenata. c. 9

En el siguiente fragmento, perteneciente a la Suite 2, el Do al aire se ejecuta con pizzicato de mano izquierda, mientras que se interpreta una melodía, al mismo tiempo. La notación, como siempre en estas obras, es particularmente detallada.



Fig. 11. BRITTEN, 1967. Suite 2. IV. Andante lento. c. 3

Aquí se suma la complejidad de los diferentes compases: en el de abajo, ejecutado con pizzicato de mano izquierda, es un 2/4, mientras que el de arriba, ejecutado con el arco, es un 6/8.



Fig. 12. BRITTEN, 1976. Suite 3 – V. Allegretto (dialogo). c. 18

En la Bordona, de la Suite 1, Britten (1964) utiliza un recurso tan peculiar como demandante técnicamente: es el pizzicato de mano izquierda que a su vez ejecuta diferentes notas. Es decir, se apoya -en este caso el dedo 1- y se va cambiando de nota con la misma mano

izquierda -en general, pulsada con el dedo 4-, mientras que el arco mantiene una nota pedal -en este caso Re-. Podemos observar como este recurso es utilizado en las tres Suites:



Fig. 13. BRITTEN, 1961. Suite 1. V. Bordone. c. 1

Nota pedal con el arco, en este caso Sol, mientras que la melodía se ejecuta con pizzicato de mano izquierda sobre la cuerda de Do. Britten (o Rostropovich), sugieren que sea con el dedo 4.

Fig. 14. BRITTEN, 1967. Suite 2 – IV. Andante, c. 72

Nuevamente, por un lado se toca con el arco la cuerda de Sol, y el pizzicato de mano izquierda sobre la cuerda de Do se encarga de cambiar las notas.

Fig. 15. BRITTEN, 1976. Suite 3. V. Allegretto (dialogo)". c. 31

## 5 Consideraciones finales

Como afirmamos anteriormente, el estudio de pizzicato de mano izquierda no es tan normal, por lo que recomendamos algunos ejercicios para que, al encontrarse con la obra, una parte del desafío técnico ya esté resuelto, y reste sólo la cuestión expresiva e interpretativa.

Creemos, también, que el estudio de las obras de Britten pueden servir como una primera aproximación al repertorio de los Siglos XX y XXI, por lo que también este artículo - que es una parte dentro de una serie más amplia, que busca reseñar otros recursos idiomáticos puestos en juego por el compositor- procura incentivar el acercamiento a la música contemporánea. Sin ser su lenguaje tan radical como el de otros compositores, incluso con obras anteriores a las suyas (Cage, Feldman, Berio, sólo por nombrar algunos), la utilización de ciertos recursos que escapan a lo más tradicional (sul ponticello, sul tasto, armónicos artificiales, una marcada ambigüedad rítmica y armónica, entre otros recursos) hacen de este repertorio una magnífica puerta de entrada hacia territorios más extremos en tanto material y/o procedimientos a utilizar.

### Referencias:

BLOCK, Mike. *Contemporary cello etudes*. Studies in style & technique. Boston: Berklee Press, 2019.

BRITTEN, Benjamin. “Cello sonata in C”. Londres: Boosey & Hawkes, 1961.

BRITTEN, Benjamin . “Cello Suite 1”. Londres: Faber Music Ltd, 1964.

BRITTEN, Benjamin. “Cello Suite 2”. Londres: Faber Music Ltd, 1967.

BRITTEN, Benjamin. “Cello Suite 3”. Londres: Faber Music Ltd, 1976.

BRUNHAVER, Kathryn. *Structural organization in Benjamin Britten’s three suites for solo cello*. University Of Oregon: Oregon, 2017.

FALLOWFIELD, Ellen. Actions and sounds. An introduction to cello map. *Dissonance*. 2010. Disponible en: <[https://www.dissonance.ch/upload/pdf/115\\_51\\_hb\\_ef\\_CelloMap.pdf](https://www.dissonance.ch/upload/pdf/115_51_hb_ef_CelloMap.pdf)>. Acceso em: 26 de agosto de 2022.

LEE, Jeong-A. “Benjamin Britten’s Sonata in C for cello and piano, op. 65: a practical guide for performance”. University of North Texas. Disponible en: [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc9841/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc9841/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf). Acceso em: 26 de agosto de 2022.

OTTONELLO, José Pedro. Análisis interpretativo de la Sonata para cello solo, op. 8, de Zoltán Kodaly. 2019. Disponible en: <https://repositorio.unicach.mx/handle/20.500.12753/690>. Acceso em: 26 de agosto de 2022.

SANTILLÁN VARELA, Luis Antonio, CORTÉS CERVANTES, Raúl y HERNÁNDEZ MONTECUBIO, Mauricio “Mario Lavista: pensamiento composicional”. *Magotz* Vol.5, Nro.10. Disponible en: <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n10/e9.html>, 2017. Acceso em: 26 de agosto de 2022.

VARGAS PILGER, Hugo *Heitor Villa-Lobos. O violoncelo e se idiomatismo*. Rio de Janeiro: Editora CRV, 2017.

YAMPOLSKY, Mark. *Violoncello Technique*. London: Hal Leonard, 1971.