

# “Suite of Movements” de Castilla-Ávila. Movimiento, Emoción y Recursos Sonoros

Juan Manuel Márquez Vázquez

Universidad de Málaga, Conservatorio de Algeciras | España

**Abstract:** El movimiento y la emoción son términos que guardan una profunda relación desde el punto de vista musical. El intérprete necesita del movimiento de su cuerpo para producir el sonido con su instrumento y además el gesto indica las intenciones que quiere transmitir el intérprete. Algunas piezas musicales tienen como finalidad transmitir un mensaje que influya en las emociones del oyente. La obra Suite of Movements (2017) para violoncelo solo de Castilla-Ávila se aleja de la suite tradicional y trata de expandir las posibilidades sonoras del instrumento. La obra reflexiona en torno a la relación del movimiento y la música a través de la improvisación, el intercambio de técnicas instrumentales y la búsqueda de nuevos recursos sonoros.

**Keywords:** Suite, Movimiento, Emoción, Cello.

**Abstract:** The movement and the emotion are concepts that are closely related to the musical perspective. The musician needs the movement of his body in order to produce the sound with the instrument, besides the gesture can help understand the intention of the player. Some musical pieces have the aim to transmit a message, which has an influence on the emotions of the listener. The piece Suite of Movements (2017) for cello solo written by Castilla-Ávila goes beyond the traditional Baroque suite and expands the sounds of cello. The piece reflects upon the relation between the movement and music, through the improvisation, the instrumental techniques' interchange and search for new ways of producing sound.

**Keywords:** Suite, Movement, Emotion, Cello.

La palabra movimiento puede entenderse como un cambio de posición de un objeto o un cuerpo. Sin embargo, un análisis más en profundidad del término y su relación con la música dan lugar a una mayor profundización en su significado. En el análisis del movimiento se pueden diferenciar entre gestos efectores (producción del sonido), gestos de acompañamiento (no necesarios para la ejecución) y figurativos (advertidos por la audiencia) (DELALANDE, 1998). Por otro lado, el cuerpo del intérprete no puede ser visto simplemente como el medio para la interpretación de los sonidos (LEHMAN, 2010). Es decir que el cuerpo y el movimiento pueden utilizarse para transmitir un mensaje o una emoción.

Se han realizado experimentos midiendo los movimientos que realizaba un flautista durante una interpretación. En la interpretación había partes improvisadas y partes que habían sido ensayadas previamente. Los resultados iniciales mostraron que el intérprete realizaba movimientos más amplios cuando improvisaba, es decir cuando no tenía esquema interpretativo previamente fijado o calculado (ASSINATO; PEREIRA; SHIFRES, 2013). Sin embargo, también había que tener en cuenta otros factores de la partitura (el ritmo y la dificultad técnica) que influían en el movimiento. Cuando la melodía era simple el cuerpo se movía menos y cuando aparecían estructuras rítmicas más rápidas el cuerpo se movía más.

El gesto puede considerarse un indicador de las intenciones que quiere transmitir el intérprete. Por otro lado, consideran que el movimiento no contribuye a transmitir el mensaje o la intención expresiva (SHIFRES; PEREIRA, 2011). Por tanto, la música está unida al movimiento.

El término movimiento también puede referirse a las partes de una obra musical. Habitualmente los diversos movimientos de una pieza musical son contrastantes en tempo, carácter y temática. Dentro de cada movimiento, la manera en que esté dispuesto el tema, sus repeticiones y su estructura a lo largo del movimiento darán lugar a la forma, forma sonata, bipartita, rondó o lied, entre otras. La repetición de los temas dentro del movimiento afecta a la percepción que tiene el oyente de dicha pieza (COOK, 2006). El gran público no es capaz de percibir las tonalidades, pero si son capaces de percibir cuando sale un motivo ya repetido dentro de un movimiento. Por tanto, los movimientos de una pieza se perciben como una unidad completa con significado estético y cada movimiento individual es una articulación de un objeto intencionado.

## 1. Emotion

La segunda palabra que se analiza es el término *emotion*. La emoción se entiende como la alteración que produce el estado de ánimo de una persona. La relación entre emoción y música se remonta hasta la Antigua Grecia, Platón y Aristóteles afirmaban que la música afectaba a los estados de ánimo, esta se conocía como la Teoría del Ethos. Acerca de ello se destaca la frase "Los escritores griegos creyeron que la música poseía cualidades morales y que ésta podía afectar al carácter y al comportamiento" (GROUT; PALISCA, 2006, p. 32). Los griegos a través de sus melodías y tetracordos podían infundir emociones, "Platón define como plañideras las sintonolidia y la mixolidia...blandas y conviviales la jónica y la lidia, como viril y decidida la dórica y como pacífica y adaptada a persuadir la frigia" (COMOTTI, 1986, p. 23).

El ritmo, el timbre de un instrumento, la armonía, o la velocidad influyen en el oyente, si un esclavo escuchaba una melodía que infundía valor, este podría revelarse, por el contrario, una melodía dulce y lenta podría suprimir el valor de un soldado. Escuchar la cítara o la lira convertían a los hombres en débiles.

Siglos más tarde, San Agustín expresó su preocupación por el poder que tenía la música en conmover de manera profunda las emociones (VILLEGAS, 2019). En el Renacimiento y Barroco se produjo un redescubrimiento de las culturas grecolatinas. Las antiguas teorías sobre la emoción y los afectos fueron desarrolladas en el Barroco por filósofos como Descartes, Bacon, Leibniz o Spinoza (CANO, 2012). Destaca la obra *Las pasiones del alma*, de R. Descartes.

## 2. Suite of movements

La obra *Suite of movements* está escrita para violonchelo solo por el compositor Castilla-Ávila. El objetivo del compositor es profundizar en el significado entre música-movimiento, música-emoción e incitar al oyente a moverse. Este último objetivo es el mismo que tiene cualquier danza, incitar al oyente a moverse. Durante el Renacimiento y Barroco las danzas se agrupaban en torno a una obra mayor, la suite. Estas se hicieron muy populares para amenizar conciertos, bailes y fiestas de la corte. Por ello, el compositor Castilla-Ávila escoge la suite como forma para profundizar en el significado del movimiento.

### 3. Prelude

La palabra *prelude* es de origen francés y proviene de la unión de dos términos latinos *prae* (antes de) y *ludere* (tocar). El preludio era el movimiento introductorio y durante el Barroco tenía un carácter improvisatorio.<sup>1</sup> Este carácter improvisatorio es utilizado por Castilla-Ávila mediante el uso de distintos recursos sonoros antes de comenzar a tocar (before playing). Entre estos destacan: tocar la funda del instrumento, abrir las cerraduras de la funda, usar el cordal de manera percusiva o colocar la silla del intérprete.

FIGURA 1 – *Suite of movements* para cello solo. Primer movimiento (Prelude), comp. 8-13

The musical score for Figure 1 shows measures 8-13. It begins with a double bar line and a bass clef. The first measure has a whole rest. The second measure has a whole rest. The third measure has a whole rest. The fourth measure has a whole rest. The fifth measure has a whole rest. The sixth measure has a whole rest. The seventh measure has a whole rest. The eighth measure has a whole rest. The ninth measure has a whole rest. The tenth measure has a whole rest. The eleventh measure has a whole rest. The twelfth measure has a whole rest. The thirteenth measure has a whole rest. The score includes various performance instructions: "Internal locks, lifting bottom part of them" (measures 8-10), "Hitting the saddle with right hand lid leaning on the right arm." (measures 11-13), "Open lid" (measure 11), "Close lid" (measure 12), "mp" (measure 11), "mf" (measure 12), and "Hitting the case with palm" (measures 11-13).

Fuente: CÁSTILLA-ÁVILA, AGUSTÍN (2017)

Este carácter improvisatorio es asumible en sus múltiples indicaciones a lo largo del movimiento.

FIGURA 2 – *Suite of movements* para cello solo. Primer movimiento (Prelude), comp. 23-25

The musical score for Figure 2 shows measures 23-25. It begins with a double bar line and a bass clef. The first measure has a whole rest. The second measure has a whole rest. The third measure has a whole rest. The fourth measure has a whole rest. The fifth measure has a whole rest. The sixth measure has a whole rest. The seventh measure has a whole rest. The eighth measure has a whole rest. The ninth measure has a whole rest. The tenth measure has a whole rest. The eleventh measure has a whole rest. The twelfth measure has a whole rest. The thirteenth measure has a whole rest. The fourteenth measure has a whole rest. The fifteenth measure has a whole rest. The sixteenth measure has a whole rest. The seventeenth measure has a whole rest. The eighteenth measure has a whole rest. The nineteenth measure has a whole rest. The twentieth measure has a whole rest. The twenty-first measure has a whole rest. The twenty-second measure has a whole rest. The twenty-third measure has a whole rest. The twenty-fourth measure has a whole rest. The twenty-fifth measure has a whole rest. The score includes various performance instructions: "15` approx." (measure 23), "Pizz." (measure 24), "mf" (measure 25), and "Hitting the case with palm" (measures 24-25). There is also a box around measures 23-25 with the instruction: "Improvise keeping hitting the saddle, opening and closing and hitting the case with left hand."

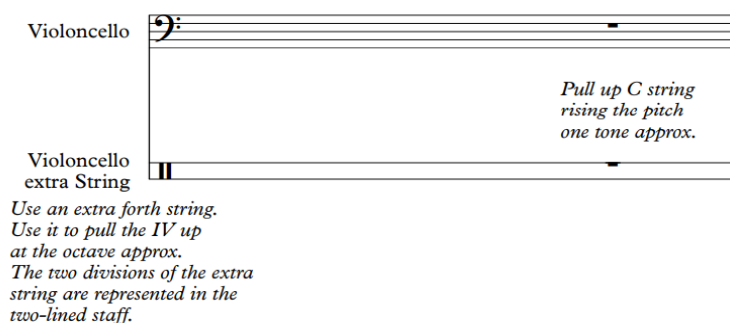
Fuente: CÁSTILLA-ÁVILA, AGUSTÍN (2017)

<sup>1</sup> Vídeo *Preludio III en Do Mayor BWV 1009* de J. S. Bach por Juan Manuel Márquez Vázquez en el Solitär de Salzburgo. <https://www.youtube.com/watch?v=dIo4KEXCdpC>

#### 4. Molto Rubato

El segundo movimiento es denominado *molto rubato*, el término rubato proviene del italiano, significa "robado" e implica una aceleración o desaceleración del tempo. Usando este significado (robar o quitar), el compositor añade una cuerda extra que trata de robar la resonancia del instrumento. Esta cuerda es denominada cuerda parasita.

FIGURA 3 – *Suite of movements* para cello solo. Segundo movimiento (Molto Rubato), comp. 1



Fuente: CÁSTILLA-ÁVILA, AGUSTÍN (2017)

El tipo de sonido que produce la cuerda parásita tiene un color muy particular, un sonido indeterminado. Para la colocación de la cuerda es necesario agarrar un extremo de la cuerda y pasarla por debajo de la IV cuerda, luego se unen los dos extremos y se sujetan con la mano izquierda. El lugar donde se inserta la cuerda parásita es la mitad de la longitud total de la cuerda, la octava, (armónico de Do). Además, la IV se sube un tono

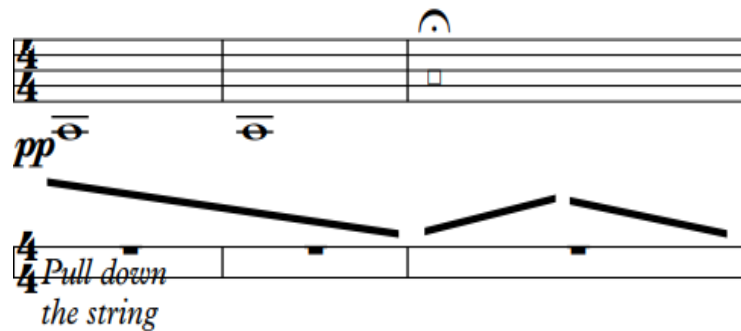
FIGURA 4 – *Suite of movements* para cello solo. Segundo movimiento. Posición cuerda extra.



Fuente: MÁRQUEZ VÁZQUEZ, JUAN MANUEL (2022)

La técnica del arco es distinta para la interpretación de la cuerda parásita. Las cerdas del arco pueden mirar tanto hacia arriba como hacia abajo. La tensión de la cuerda puede variar en función de la intención del compositor. Si se disminuye la tensión de la cuerda parásita la altura de la cuerda IV baja. La altura puede aumentar o disminuir (pull up-pull down). La representación gráfica de las líneas muestra si la tensión sube (línea ascendente) o la tensión baja (línea descendente).

FIGURA 5 – *Suite of movements* para cello solo. Segundo movimiento. (Molto Rubato) comp. 4-8



Fuente: CÁSTILLA-ÁVILA (2017)

El arco se pasa entre la cejilla superior y la cuerda parásita. Esta cuerda no tiene contacto directo con la caja de resonancia y el sonido se asemeja a la cuerda parásita. Las notas cuadradas indican esta manera de tocar. Por último, cabe reseñar que Castilla-Ávila alterna las dos mitades de la IV cuerda, divididas por la cuerda parásita. Es decir, parte superior y parte inferior. El compositor trata de mostrar el funcionamiento de los instrumentos de cuerda y la necesidad de una caja de resonancia, todo ello añadiendo una cuerda extra. El compositor considera que el uso de esta nueva cuerda y su timbre atraen la atención del oyente. En la pieza *A Story of a string* del mismo compositor utiliza esta misma técnica, una cuerda parásita en el piano.

FIGURA 6 y 7 – *Suite of movements* para cello solo. Segundo movimiento. Posición cuerda extra y arco



Fuente: MÁRQUEZ VÁZQUEZ, JUAN MANUEL (2022)

## 5. Pocco mosso

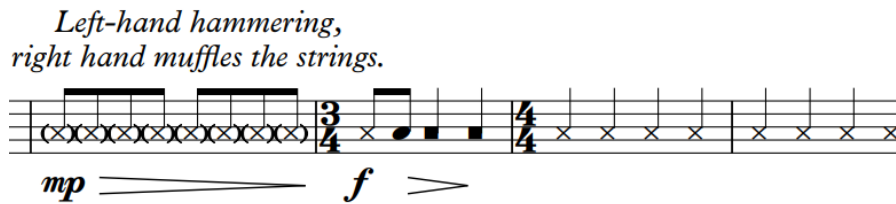
El tercer movimiento utiliza la expresión *mosso* cuyo significado es movido. El intérprete debe conseguir la mayor cantidad posible de riqueza tímbrica, pero con el menor número de movimientos corporales. Destacan algunos recursos sonoros como presionar la cuerda en el borde del diapasón o golpear con los dedos de la mano izquierda la cuerda. El golpeo de la cuerda de una manera violenta podemos observarlo en otras piezas para cello solo como *Cappricio per Sigfried Palm* de Penderecki<sup>2</sup>.

Por otro lado, Castilla-Ávila especifica en qué momentos quiere mayor o menor resonancia de la cuerda, para ello apaga las vibraciones de la cuerda con la mano derecha.

---

<sup>2</sup> Vídeo Cappricio per Sigfried Palm K. Penderecki por Jakob Spahn en el Bayerische Staatsoper Munchen. [https://www.youtube.com/watch?v=XAW0GzR\\_PVk](https://www.youtube.com/watch?v=XAW0GzR_PVk)

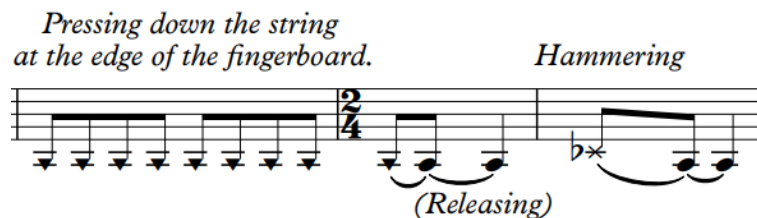
FIGURA 8 – *Suite of movements* para cello solo. Tercer movimiento (Molto Rubato), comp. 23-26.



Source: CÁSTILLA-ÁVILA, AGUSTÍN (2017)

Por último, señalar un tipo de sonoridad producida mediante la presión en el borde del diapasón.

FIGURA 9 – *Suite of movements* para cello solo. Tercer movimiento (Molto Rubato), comp. 14-16.



Fuente: CÁSTILLA-ÁVILA, AGUSTÍN (2017)

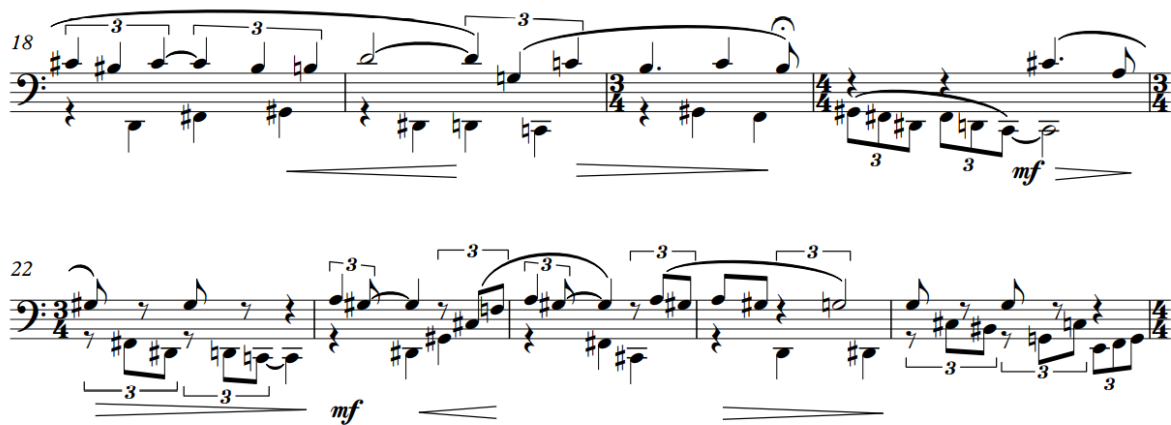
## 6. Movement to mov

Este movimiento lo denomina *Movement to move*, tratando de influir en el oyente e incitándolo a moverse. Además, especifica el matiz agógico “lírico” para referirse a la velocidad del movimiento. Con el título del movimiento y el carácter lírico del mismo, el compositor busca conmover al oyente e incitar a que se mueva.

En este movimiento no se utilizan nuevos recursos sonoros, sin embargo, destaca su carácter melódico y el uso de las dobles cuerdas de manera habitual. El motivo inicial está extraído de su pieza para piano *Fantasia Sognata* (2016) del compositor. Este motivo se va a desarrollar a lo largo del movimiento y va a enfatizar los intervalos de gran altura conjuntamente con las dobles cuerdas.



FIGURA 10 – *Suite of movements* para cello solo. Cuarto movimiento (Movement to mov), comp. 18-26.



Fuente: CÁSTILLA-ÁVILA (2017)

## 7. Molto fermo

El quinto movimiento se denomina *Molto fermo*, el término italiano “fermo” significa detenido. Es remarcable el hecho de que para continuar la música se utilice una terminología que implica el fin de la música, fermata significa “detener”. El compositor Castilla-Ávila establece una comparación entre “fermo” y “fermata”. El calderón no tiene el significado de estar quieto-detenido, aunque su término italiano originalmente si lo tenga.

Este movimiento presenta una gran cantidad de notas de larga, muchas de ellas utilizan la fermata (calderón) y la intención es detener poco a poco la música. Otro aspecto a remarcar son los silencios, representados, acompañados con fermata, en ellos el intérprete es libre de decidir cuándo empezar. Castilla-Ávila señala que en el último compás la música debe ir desapareciendo poco a poco (*perdendosi*), este carácter también podemos encontrarlo en las *Variaciones Sacher* de C. Halffter<sup>3</sup>. Esta afirmación recuerda a las enseñanzas de Domenico Mazzocchi, acabar el final de una obra de tal manera que no el silencio se vaya mezclando con los últimos sonidos sin saber cuándo acaba la música y comienza el silencio (RODRIGUEZ, 2011).

<sup>3</sup> Vídeo de *Variaciones Sacher* de C. Halffter por Juan Manuel Márquez en el Solitär de Salzburgo <https://www.youtube.com/watch?v=oLxAaBe1EDg>

FIGURA 11 – *Suite of movements* for cello solo. Quinto movimiento (Molto Fermo), comp. 19-34.



Fuente: CÁSTILLA-ÁVILA, AUSTÍN (2017)

## 8. Movement to make you move

El sexto movimiento es el más rápido de todos, posee un carácter más vivo y dinámico que el resto. Destaca el uso del intercambio de técnicas instrumentales<sup>4</sup>. Castilla-Ávila diferencia tres tipos de procesos en el intercambio de técnicas instrumentales. El primero de ellos es importación, cuando el intérprete toma técnicas ajenas a su instrumento. El segundo proceso cuando el intérprete exporta sus técnicas instrumentales a un instrumento distinto al suyo. El tercer proceso cuando dos intérpretes comparten el mismo instrumento y cada uno utiliza su propia técnica. En este movimiento podemos observar el “pizz alla chitarra”, el compositor se inspiró en C. Debussy y su obra *Iberia* (1912), en la que se utiliza “quasi guitarra”<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Tesis Doctoral Agustín Castilla-Avila, Instrumental Techniques' Interchange. On Processes of Importing and Exporting Techniques in the Composition and Performance of Contemporary Music [https://w-k.sbg.ac.at/teammitglied/agustin-castilla-avila/?fbclid=IwAR0jXVghOfvltfgsv1-4f8jZD-kK055q\\_VH2f-th1HkQLbqDYyGKQTUo5ZU](https://w-k.sbg.ac.at/teammitglied/agustin-castilla-avila/?fbclid=IwAR0jXVghOfvltfgsv1-4f8jZD-kK055q_VH2f-th1HkQLbqDYyGKQTUo5ZU)

<sup>5</sup> Vídeo de *Iberia* de C. Debussy por Les Dissonances en la Philharmonie de Paris [https://www.youtube.com/watch?v=hn1uP\\_j\\_i7s](https://www.youtube.com/watch?v=hn1uP_j_i7s)

FIGURA 12 – *Suite of movements* para cello solo. Sexto movimiento, comp. 1-4.

*Pizz. alla chitarra*



*f Muffle the strings with hand palm*

Fuente: CÁSTILLA-ÁVILA (2017)

Castilla-Ávila distingue entre dos tipos de pizzicatos novedosos. El primero de ellos “side pizzicato”, se pellizca la cuerda hacia al lateral y se suelta. El segundo tipo se denomina “one finger pizzicato”, el meñique apaga la cuerda.

En este movimiento se importan técnicas de la guitarra y también el carácter popular que tiene dicho instrumento. Castilla-Ávila afirma que un guitarrista podría exportar la técnica de interpretación de la guitarra y aplicarla para la interpretación de este movimiento. Es decir que un guitarrista puede tocar este movimiento utilizando un violonchelo, pero intercambiando la técnica de interpretación de la guitarra al violoncelo ya que este movimiento solo utiliza el pizzicato.

## REFERENCIAS

- ASSINATO, María Victoria; SHIFRES, Favio; PEREIRA, Alejandro. Movimiento corporal y construcción de la ejecución en vivo. *SACCoM y TMP - FBA - UNLP*, Buenos Aires, ISSN 2346-887, p. 521-528, 2013.
- CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. Barcelona: Amalgama, 2012.
- CASTILLA-ÁVILA, Agustín: The Guitar and the instrumental Techniques' Interchange. In *Sound Ambiguity 4*. Wroclaw, 2018.
- CASTILLA-ÁVILA, Agustín (composer). *Fantasia Sognata*. 2016. For piano solo (Score), 3.
- CASTILLA-ÁVILA, Agustín (composer). *A Story of a String*. 2011. For cello and piano. (Score), 5.
- CASTILLA-ÁVILA, Agustín (composer). *Suite of Movements*. 2017. For cello solo (Score), 7.
- COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid: Alianza Musical, 2006.
- DELALANDE, François. *La gestique de Gould; éléments pour une sémiologie du geste musical*. Montreal: Louis Corbeau, 1998.
- COMOTTI, Giovanni. *La música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner Música, 1986.

- GROUT, Donald; PALISCA, Claude. Historia de la música occidental. Madrid: Alianza, 2006.
- LEMAN, M. Music, gesture, and the formation of embodied meaning. London: Routledge, 2010.
- SHIFRES, Favio; PEREIRA, Alejandro. Cuerpo y Movimiento en el pensamiento musical. *FBA UNLP*, La Plata, ISSN 1853-7316, p. 1-9, 2011.
- RODRÍGUEZ, Pablo. *Savall y los Borgia*. (2011). Coralea, 2011 Available at: <<http://coralea.com/jordi-savall-y-los-borgia-por-pablo-rodriguez-canfranc/>>. Accessed on: 13 jan. 2022
- VILLEGAS, Víctor. *San Agustín y la Música*. Available at: <<https://vicmanmusic.wordpress.com/2017/08/28/san-agustin-y-la-musica/>>. Accessed on: 5 jan 2022

## **SOBRE EL AUTOR**

Juan Manuel Márquez ha sido profesor de violonchelo en el Conservatorio Superior de Granada y Jaén. Se formó en la Universität Mozarteum de Salzburgo y ha realizado conciertos en diversos países europeos como Holanda, Suecia, Italia, España o Alemania. Ha ganado diversos concursos de violonchelo y música de cámara. En sus recitales para violonchelo solo trata demostrar el contraste entre la música barroca y contemporánea. Ha sido miembro de la Filarmónica de Málaga y actualmente destaca por su actividad como docente e investigador en nuevos recursos sonoros. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7596-7847>. E-mail: [juanmarquezcello@gmail.com](mailto:juanmarquezcello@gmail.com)