



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

FACULTAD DE MÚSICA

LAS PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS EN EL ÁMBITO ALEMÁN DE FINALES DEL SIGLO XIX,
CON ESPECIAL ATENCIÓN AL *VIBRATO* Y EL *PORTAMENTO* UTILIZADO POR
JOSEPH JOACHIM, MARIE SOLDAT-RÖGER, ROBERT HAUSMANN, HUGO BECKER
Y OTROS INSTRUMENTISTAS DE CUERDA CERCANOS A JOHANNES BRAHMS.

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN MÚSICA

INTERPRETACIÓN MUSICAL

(VIOLONCHELO)

PRESENTA

CLAUDIA PACHECO CHÁVEZ

TUTOR

DR. JOSÉ ANTONIO GUZMÁN BRAVO

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL DE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

A mi esposo, el doctor Miguel Arturo Valenzuela Remolina; mi amado compañero en esta intensa travesía y a quien le agradezco infinitamente que me haya orientado y respaldado con sus conocimientos y su arte.

A mi mamá y a mi hermano, por su amor e incondicional apoyo.

A mi querido doctor José Antonio Guzmán, por sus generosas contribuciones y revisiones a este trabajo; por su oportuna advertencia acerca del riesgo de abandonar mis voluntades y convicciones y, sobre todo, porque a él le debo mi encuentro con el tema de mi vida profesional: las prácticas de interpretación del siglo XIX.

A las doctoras que conformaron el jurado de mi examen de grado, mis apreciadas doctoras Elisabeth Le Guin, Eunice Padilla, Consuelo Carredano, Gabriela Villa Walls y María Díez-Canedo; por sus importantes aportaciones que permitieron dar la estructura final a este trabajo.

A todos los profesores que aportaron generosamente sus conocimientos en mis estudios, en especial al doctor Gustavo Martín, mi maestro de violonchelo y a la maestra Edith Ruiz, por su invaluable apoyo como pianista acompañante en mi examen práctico.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y al Posgrado en Música de la Facultad de Música de la UNAM, por abrir un espacio a mis intereses académicos y porque gracias a su Programa de apoyo a los estudios de posgrado (PAEP 2015), pude participar como ponente en «*Performing Brahms in the Twenty-first Century. A Symposium on Performing Practice*», encuentro que me permitió establecer contacto con los artistas-investigadores más influyentes en los temas que conciernen a las prácticas de interpretación del siglo XIX.

Finalmente, al doctor en musicología aplicada, Clive Brown y al doctor Neal Peres Da Costa, por marcar, con sus propios y contundentes pasos, uno de los caminos que conducen a la interpretación de la música del siglo XIX con intenciones históricas.

INTRODUCCIÓN	I
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	II
ANTECEDENTES	IV
DELIMITACIONES	V
OBJETIVO GENERAL:.....	VI
ESTRUCTURA DE LA TESIS	VI

PRIMERA PARTE. MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1. POSTURAS ANTE LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL SIGLO XIX CON INTENCIONES HISTÓRICAS.	1
CAPÍTULO 2. JOSEPH JOACHIM Y OTROS INSTRUMENTISTAS DE CUERDA RELACIONADOS CON JOHANNES BRAHMS.....	13

SEGUNDA PARTE. MÉTODO Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 3. CONSTRUCCIÓN DEL MÉTODO DE INVESTIGACIÓN A PARTIR DE LAS CATEGORÍAS ANALÍTICAS CONTEMPLADAS POR LA EJECUCIÓN HISTÓRICAMENTE INFORMADA (EHI)	24
3.1 PRIMERA CATEGORÍA ANALÍTICA: EL MEDIO SONORO	26
3.1.1 EL INSTRUMENTO «APROPIADO»	26
3.2 SEGUNDA CATEGORÍA ANALÍTICA: LAS FUENTES DOCUMENTALES.....	28
3.2.1 PARTITURAS.....	28
3.2.1.1 MANUSCRITOS Y EDICIONES URTEXT	29
3.2.1.2 EDICIONES INTERPRETATIVAS	31
3.2.1.3 EDICIONES CRÍTICAS.....	33
3.2.2 OTRAS FUENTES IMPRESAS	34
3.2.2.1 MÉTODOS	34
3.2.2.2 CARTAS Y OTROS DOCUMENTOS	35
3.2.3 FUENTES SONORAS.....	36
3.2.4 FUENTES ICONOGRÁFICAS	38

CAPÍTULO 4. LOS INSTRUMENTOS UTILIZADOS Y SU TÉCNICA DE EJECUCIÓN	39
4.1 LOS PIANOS DEL SIGLO XIX	40
4.1.2 LOS PIANOS USADOS POR JOHANNES BRAHMS	47
4.2 EL VIOLÍN Y EL VIOLONCHELO EN EL SIGLO XIX	53
4.2.1 MORFOLOGÍA	53
4.2.2 EL ARCO.....	54
4.2.3 LAS CUERDAS DE TRIPA.....	55
4.2.4 LA ESPIGA DEL VIOLONCHELO	58
4.3 LAS ESCUELAS DE INTERPRETACIÓN ENTRE LOS INSTRUMENTISTAS DE CUERDA DEL SIGLO XIX	67
4.3.1 JOSEPH JOACHIM Y EL FINAL DE LA ESCUELA DE VIOLÍN ALEMANA	70
4.3.2 CARACTERÍSTICAS Y DIVERGENCIAS ENTRE LA ESCUELA ALEMANA Y LA FRANCOBELGA DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.....	71
 CAPÍTULO 5. TOCAR CON EXPRESIÓN. ASPECTOS CONCERNIENTES A LA ORNAMENTACIÓN	 82
5.1 PORTAMENTO.....	83
5.1.1 FUNCIÓN Y TIPOS DE PORTAMENTO	87
5.1.1.1 MÉTODOS BÁSICOS PARA PRODUCIR EL PORTAMENTO EN LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA FROTADA	89
5.1.2 EL PORTAMENTO EN EL VIOLONCHELO.....	96
5.1.2.1 LAS DIGITACIONES EN EL VIOLONCHELO Y SUS IMPLICACIONES EN LA PRODUCCIÓN DEL PORTAMENTO.....	97
5.1.3 RECOMENDACIONES PARA HACER USO CORRECTO DEL PORTAMENTO.....	103
5.1.4 LAS EVIDENCIAS SONORAS. EL PORTAMENTO EN LAS GRABACIONES REALIZADAS ENTRE 1900 Y 1950.....	104
5.1.5 EL PORTAMENTO COMO ELEMENTO EXPRESIVO Y ESTRUCTURAL EN LAS GRABACIONES DE JOSEPH JOACHIM Y MARIE SOLDAT-RÖGER	106

5.2 VIBRATO.....	115
5.2.1 EL VIBRATO DE LA ESCUELA ALEMANA DEL SIGLO XIX Y SU TÉCNICA DE EJECUCIÓN.....	118
5.2.1.1 EL VIBRATO EN EL VIOLONCHELO	119
5.2.2 TIPOS DE VIBRATO Y NOTAS DONDE PUEDE APLICARSE.....	121
5.2.3 RECOMENDACIONES PARA HACER USO CORRECTO DEL VIBRATO.....	123
5.2.4 LA INDICACIÓN ESCRITA. SIGNOS QUE SUGIEREN LA APLICACIÓN DEL VIBRATO	125
5.2.4.1. EL SIGNO DE HORQUILLA <>.....	126
5.2.5. EL VIBRATO EN ROBERT HAUSMANN Y OTROS VIOLONCHELISTAS RELACIONADOS CON JOHANNES BRAHMS Y LA ESCUELA ALEMANA DE VIOLÍN	128
5.2.6 EVIDENCIA SONORA	132
5.2.6.1 EL VIBRATO EN ALGUNAS GRABACIONES DE ARTISTAS RELACIONADOS CON JOHANNES BRAHMS.....	136
CONCLUSIONES.....	140
REFLEXIONES FINALES.....	144
BIBLIOGRAFÍA	147
GRABACIONES DEL APÉNDICE	156

Introducción

[Las grabaciones tempranas] son instantáneamente reconocibles como premodernas [...]. Escucharlas es darse cuenta de lo lejos que hemos viajado desde esa fase de la historia. Muestran cuán fundamentalmente similares a las prácticas estándar de ejecución moderna son aquellas que pretenden ser históricas. Las viejas grabaciones desenmascaran totalmente esa afirmación farisaica; porque las grabaciones son la evidencia más fuerte de una práctica de ejecución imaginable. Si de verdad queremos actuar históricamente, podríamos comenzar imitando las grabaciones de principios del siglo XX de música de finales del siglo XIX y extrapolar hacia atrás a partir de allí. En cambio, como ya se ha dicho tácitamente, la música antigua se ha estado moviendo en la dirección opuesta. Los pioneros extrapolaron –desde evidencias muy débiles apuntaladas por aspiraciones muy firmes– un estilo de ejecución de la música renacentista y barroca, y desde entonces ha sido una cuestión de invasión especulativa hacia delante.

Richard Taruskin¹

Las prácticas de interpretación del repertorio del siglo XIX del ámbito alemán cambiaron significativamente durante las primeras décadas del siglo XX. Tras la desaparición en 1907 del máximo representante de la escuela alemana de violín, Joseph Joachim, el estilo de interpretación de la escuela de violín francobelga dominó la técnica y el gusto estético para la interpretación del repertorio del siglo XIX y anteriores.² Tras la generación de alumnos que sucedieron a Joachim, prácticamente

¹ Richard Taruskin, *Text and Act. Essays on Music an Performance* (New York: Oxford University Press, Inc., 1995), 168.

² Clive Brown, «The decline of the 19th-century German school of violin playing», *University of Leeds. Faculty of Performance, Visual Arts and Communications School of Music*, 2013, <http://chase.leeds.ac.uk/article/the-decline-of-the-19th-century-german-school-of-violin-playing-clive-brown/> (consultada el 10 de enero de 2016). La escuela de violín alemana se había inspirado en los principios de la escuela francesa de Viotti, pero bajo la interpretación de maestros influyentes como Louis Spohr (1784-1859) y Joseph Boehm (1795-1876). En el contexto de Brahms, la escuela alemana fue transmitida y desarrollada por alumnos de Spohr y Boehm, como Ferdinand David (1810-1873),

ninguna característica distintiva de su escuela de interpretación había sobrevivido, y es la razón por la que una serie de recursos expresivos y ornamentales concernientes a las prácticas que imperaban en el siglo XIX en el ámbito alemán cayeron en desuso o cambiaron de significado.

Sumado al declive de la escuela alemana de violín, la evidencia documental y de grabaciones tempranas de la música romántica demuestra más extensa y detalladamente una práctica de interpretación que difiere notablemente de la moderna.³ Por lo tanto, a partir de las fuentes documentales y grabaciones tempranas relacionadas con Johannes Brahms, Joseph Joachim y otros artistas de su entorno, la exploración de un estilo de ejecución que no sobrevivió puede ser reconstruido y llevado a la práctica bajo el enfoque de la musicología aplicada.

Planteamiento del problema

Una de las bondades de la Ejecución Históricamente Informada,⁴ es que, al reconocer el contexto histórico y los parámetros técnicos y estéticos de la época estudiada, los intérpretes pueden seleccionar conscientemente los recursos estilísticos que consideren apropiados para su interpretación.

Joseph Hellmesberger (1828-1893) y Joseph Joachim (1831-1907). Paralelamente, en el Conservatorio de París, la escuela francobelga también tenía sus raíces en la escuela francesa de Viotti, pero las enseñanzas y la forma de ejecución de Charles de Bériot (1802-1870) y la influencia del estilo de ejecución de Niccolò Paganini (1782-1840) fueron los que determinaron sus verdaderos principios estéticos y técnicos, los cuales fueron moldeados y amplificados por Henri Vieuxtemps (1820-1881), Henryk Wieniawski (1835-1880) y Eugene Ysaÿe (1858-1931).

³ Clive Brown, «Rediscovering the language of Classical and Romantic performance», *Early Music*, no. 41.1 (2013): 72-74.

⁴ Colin Lawson y Robin Stowell. *La interpretación histórica de la música. Una introducción*, segunda reimpression, traducido por Luis Gago, Madrid: Alianza Editorial, 2009, 15. La actual corriente de la *Ejecución Históricamente Informada* (también conocida como *Interpretación Históricamente Informada* o *Historically Informed Performance*) puede definirse en sus términos más básicos como una corriente de interpretación en que se ejecuta un determinado repertorio atendiendo las convenciones de tecnología (los instrumentos «adecuados») y de ejecución (prácticas de interpretación) vigentes en el contexto histórico del compositor. Para lograr esto, las artistas acuden a las fuentes primarias (los instrumentos; las partituras –manuscritos, ediciones *Urtext*, ediciones interpretativas, ediciones críticas–; otras fuentes impresas –métodos, tratados instrumentales, cartas y otros documentos impresos–; fuentes sonoras y fuentes iconográficas).

A la luz de la justa crítica del literalismo y de la ejecución objetiva, muchos instrumentistas han ido desarrollando una actitud más crítica hacia las evidencias históricas, decidiéndose a ejercer su elección libre al usar la información histórica de forma selectiva. Es decir, aplicar el criterio de nuevo como la guía más personal a la que podemos recurrir.⁵

Esta libertad de elección de algunos recursos técnicos o interpretativos ha sido uno de los principales problemas a los que se ha enfrentado un importante número de artistas interesados en la ejecución de la música del siglo XIX con intenciones historicistas. Sin embargo, aunque desde hace más de tres décadas y de forma cada vez más recurrente, es posible encontrar estudios académicos centrados en las prácticas interpretativas del siglo XIX, con excepción de una pequeña representación en el ámbito musical europeo y australiano, sólo una cantidad limitada de la información presentada en los libros y artículos académicos ha tenido un impacto directo y significativo en el mundo de la práctica profesional.⁶ A este respecto, aunque algunos artistas han manifestado un interés por interpretar la música del siglo XIX de Johannes Brahms en los instrumentos que eran utilizados en su época, la adopción de los instrumentos «apropiados» no ha sido suficiente para incentivar a estos ejecutantes a adoptar también aquellas prácticas interpretativas que están en desuso o que cambiaron de significado durante las primeras décadas del siglo XX.⁷ Por lo tanto, encontramos que la mayoría de las ejecuciones modernas de música del siglo XIX, incluso la realizada por algunos seguidores de la EHI, priorizan la regularidad del *tempo* y la exactitud rítmica en la ejecución del texto,⁸ al mismo tiempo, estas interpretaciones

⁵ José Antonio Guzmán Bravo, *Los órganos gemelos de la Catedral Metropolitana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 306.

⁶ En México, por su parte, aunque las prácticas de interpretación del siglo XIX siguen siendo un aspecto mayormente desconocido por la mayoría de los artistas, se cuenta ya con importantes aportaciones acerca de la música de los siglos XVII y XVIII, así como relevantes avances sobre la catalogación y difusión de la obra de compositores mexicanos del siglo XIX.

⁷ Clive Brown, «Performing 19th-century Chamber Music: The Yawning Chasm between Contemporary Practice and Historical Evidence», *Early Music*, n° 38 (2010), 476-480.

⁸ Comunicación personal con Clive Brown por medio de correo electrónico (21 de septiembre de 2016). Con motivo de mi participación en el programa de radio «La otra versión» que conduce Javier Platas, y en donde fueron transmitidas tres diferentes versiones de la Sonata en *Sol menor op.78* para violín y piano de Johannes Brahms (Radio IMER el 6 de agosto del 2016), (una de ellas con el mismo Brown al violín y Peres Da Costa en el piano Streicher [escuchar pista 1 del apéndice]), Brown comentó que,

destacan por el control y pulcritud de una técnica instrumental fuertemente influenciada por la escuela francobelga del siglo XIX, la cual, como se expondrá más adelante, produce una articulación, fraseo y sonoridad sustancialmente distintos a los registrados en las grabaciones de algunos artistas estrechamente vinculados con Johannes Brahms y la escuela alemana de violín.

Antecedentes

Esta conciencia sobre cómo se ejecuta la música del periodo Romántico alemán surgió tras mi primer acercamiento formal a estudios musicológicos dirigido a reconocer las prácticas interpretativas y técnicas de las obras que componían el repertorio de mi examen de titulación de licenciatura en la antigua escuela Nacional de Música (ahora Facultad de Música) de la Universidad Nacional Autónoma de México (2012).⁹ En ese momento, bajo la tutoría del doctor José Antonio Guzmán, quien me instó a buscar información que me permitiera sustentar mis decisiones interpretativas, hallé el libro *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, del profesor Clive Brown,¹⁰ el cual me permitió descubrir que las prácticas presentes en las fuentes documentales reflejaban una práctica interpretativa diferente de la asumida como «romántica» por la mayoría de los intérpretes. Encontré, por ejemplo, que algunos de los recursos que han sido considerados «propios» del estilo habían experimentado importantes cambios de significado (como el uso del *vibrato* como elemento permanente en la emisión del sonido), mientras que otros recursos indispensables para la adecuada trasmisión de la música de Brahms habían sido desechados (como el uso del *portamento* como recurso expresivo).

aunque la versión, desconocida por él, de Ilia Korol (violín) y Natalia Grigorieva (piano Streicher) (escuchar pista 2 del apéndice), es interpretada con los instrumentos adecuados, la sólo ausencia del *vibrato* continuo y la omisión de todas las demás prácticas de interpretación propias del contexto de Johannes Brahms, provocara que esta versión fuera «¡la menos expresiva y la menos convincente de todas!».

⁹ Claudia Pacheco. Notas al programa. (Opción de titulación de licenciatura), Universidad Nacional Autónoma de México-escuela Nacional de Música, 2012.

¹⁰ Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750- 1900*, Oxford: Oxford University Press, 1999.

Delimitaciones

Por medio de los paradigmas metodológicos empleados por los ejecutantes históricamente informados, se identificaron una variedad de prácticas de ejecución propias del Romántico alemán que habían caído en desuso o que habían cambiado significativamente en su concepción y valor estético. Posteriormente, se clasificaron en diversas categorías: la acentuación; la articulación y el fraseo (incluido el manejo del arco en los instrumentos de cuerda frotada); el *tempo* y la ornamentación. Para fines de esta investigación se optó por el enfoque de dos aspectos: *vibrato* y *portamento* de la categoría concerniente a la ornamentación, por tener una repercusión *casi* exclusiva con la actual técnica de ejecución de los instrumentistas de cuerda. No obstante, es necesario recalcar que, aunque el *vibrato* y el *portamento* son los temas abordados en este trabajo, no son estos los únicos recursos expresivos comúnmente utilizados por los instrumentistas del siglo XIX, por ejemplo, los *rubati* melódicos o la tendencia de tocar arpegiadas las notas anotadas en bloque.¹¹

Otra delimitación estuvo relacionada con mi condición de violonchelista, por lo que este trabajo se centró en el reconocimiento y estudio de las prácticas de interpretación de los instrumentistas de cuerda cercanos a Johannes Brahms, y no en las prácticas utilizadas por los instrumentistas de aliento o teclado.

Finalmente, el análisis del movimiento historicista (que forma parte del marco conceptual de esta tesis) se centró exclusivamente en las posturas musicológicas ante la interpretación de la música del periodo Romántico, y no de otros anteriores.¹²

¹¹ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*, 99. De hecho, de acuerdo con Kennaway, el uso del rubato melódico fue un aspecto omitido por los maestros de violonchelo del siglo XIX, por lo que la aplicación de este recurso expresivo por parte de los violonchelistas de la época debió haber sido influenciada por el uso que otros artistas (pianistas y violinistas) daban al mismo.

¹² En la actualidad, las posturas musicológicas y de interpretación de este movimiento han sido objeto de múltiples análisis. El lector puede dirigirse a los sitios de la *Oxford Music Online* y consultar a Harry Haskell, John Butt, Howard Mayer Brown y Robert Philip, entre otras autoridades académicas que exponen el impacto de la interpretación históricamente informada en la vida musical en las últimas décadas del siglo XX. En traducción al español, Colin Lawson y Robin Stowell, proveen una introducción a la interpretación histórica de la música antigua, aunque tratan de forma limitada a la música posterior a la segunda mitad del siglo XIX. En el ámbito mexicano, el lector puede acudir a los

Objetivo general:

Reconocer las prácticas interpretativas en el ámbito alemán de finales del siglo XIX y principios del XX, con especial atención al *vibrato* y el *portamento* utilizados por Joseph Joachim y otros instrumentistas de cuerda cercanos a Johannes Brahms.

Para el logro de este objetivo general, se plantearon los siguientes objetivos particulares:

- Establecer un marco teórico/historicista de la interpretación de la música del siglo XIX.
- Explicar la pertinencia del estudio de las prácticas de interpretación de Joseph Joachim y otros instrumentistas de cuerda del círculo de Johannes Brahms.
- Diseñar un método con base en las preguntas realizadas por teóricos de la corriente de la ejecución históricamente informada.
- Recabar las fuentes pertinentes, consistentes en: métodos de ejecución del siglo XIX, partituras y ediciones críticas, grabaciones tempranas y fuentes iconográficas.

Estructura de la tesis

Este trabajo de investigación se divide en dos secciones. La primera de ellas incluye el marco conceptual y tiene dos capítulos.

Bajo la tesis de que las prácticas presentes en las fuentes documentales ofrecen una gama de recursos distintivos que pueden «rejuvenecer» las interpretaciones contemporáneas, el primer capítulo destaca las dos claras tendencias a las que han llegado las posturas musicológicas que versan sobre las prácticas interpretativas de la música de finales del siglo XIX en el ámbito alemán: aquella que se dedica a las

textos de José Antonio Guzmán Bravo para adquirir una amplia introducción a la interpretación histórica de la música antigua en México (ver bibliografía).

investigaciones documentales sobre este tema, y otra, íntimamente relacionada a la anterior, dedicada a la aplicación práctica, es decir, a la *musicología aplicada* a la interpretación. El segundo capítulo explora a los ejecutantes de cuerda relacionados con Johannes Brahms con el fin de iluminar las aportaciones de estos artistas con respecto a las prácticas de interpretación del siglo XIX en el ámbito de la escuela de violín alemana.

La segunda sección de esta tesis enmarca el método y desarrollo de esta investigación y contiene tres capítulos. El capítulo 3 hace referencia a la construcción del método utilizado. Para fines estructurales, la construcción del método permitió que las fuentes pertinentes consultadas en trabajo de investigación fueran divididas en dos categorías analíticas. La primera (3.1) hace referencia al medio sonoro y se limita a la justificación del estudio de los instrumentos «apropiados». La segunda categoría analítica (3.2) enmarca las fuentes documentales. Este capítulo examina brevemente los tipos de fuentes consultadas por los adeptos a la corriente de la EHI: las partituras,¹³ otras fuentes impresas,¹⁴ grabaciones realizadas entre 1900 y 1950 y fuentes iconográficas.

El capítulo 4 contiene una revisión de los instrumentos musicales que Johannes Brahms utilizó y contempló para componer e interpretar su música de cámara. De esta forma, la información se concentra en los pianos del siglo XIX (4.1), los pianos usados por Johannes Brahms y el timbre y sonoridad de los pianos Streicher. Más adelante (4.2), se realiza una descripción del violín y el violonchelo en el siglo XIX, abarcándose los aspectos concernientes a la morfología, el arco, las cuerdas de tripa y el uso de la espiga en el violonchelo. Este último aspecto resalta por su pertinencia debido a que el uso de la espiga no contaba con la aceptación generalizada e inmediata de todos los ejecutantes contemporáneos de Johannes Brahms. Finalmente (4.3) se realiza una exploración de las escuela de violín vigentes en el siglo XIX, la alemana y la francobelga.

¹³ Divididas en manuscritos y ediciones Urtext, ediciones interpretativas y ediciones críticas.

¹⁴ Como métodos, cartas y otros documentos.

El capítulo 5 consiste en la revisión de dos elementos relacionados con la ornamentación que cambiaron de uso y significado durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX: el *vibrato* y el *portamento*. Este capítulo concentra información relacionada con la función de estos recursos, los métodos de producción y las indicaciones acerca de su aplicación de acuerdo con los métodos de siglo XIX vigentes en el contexto histórico de Johannes Brahms. Cabe destacar que este capítulo cuenta con las evidencias presentes en las grabaciones realizadas por algunos artistas relacionados con Brahms. Algunas de estas grabaciones fueron otorgadas a la autora de esta tesis por los doctores Clive Brown y Neal Peres da Costa, y provienen del acervo de la Universidad de Leeds y del proyecto CHASE (Collection of Historical Annotated String Editions).

Por último, al terminar los capítulos, se encontrarán las conclusiones y reflexiones finales, así como la bibliografía empleada en esta investigación. En relación con la bibliografía, cabe mencionar que más del 95% de las fuentes consultadas no están disponibles en idioma español, por lo que la traducción de las referencias y citas en lengua extranjera quedó a cargo de la responsable de este trabajo de tesis, a menos que sea indicado en el texto.

PRIMERA PARTE

MARCO TEÓRICO

Capítulo 1. Posturas ante la interpretación de la música del siglo XIX con intenciones históricas.

A medida que Joachim se hacía cada vez más consciente de que el estilo de interpretación que había defendido a lo largo de su vida estaba siendo desafiado por las aproximaciones [de la estética de la escuela francobelga] a su amado repertorio, las cuales le eran profundamente antipáticas, parece haber sentido una creciente compulsión, [por medio de su trabajo como editor, así como con su *Violinschule*] por preservar algo de su legado artístico, y tal vez la amplia tradición de la escuela alemana como un todo, para el futuro.¹⁵

Durante los primeros años del movimiento de interpretación con intenciones historicistas, conceptos como la «autenticidad» eran el bastión de los intérpretes que se anunciaban como los que habían logrado una forma de ejecución que «se había liberado de los elementos estilísticos acumulados»,¹⁶ es decir, que habían desechado los aspectos de estilo (errores) que nada tenían que ver con los que se habían empleado en la primera presentación de la obra. Richard Taruskin, entre otros, atacó duramente el concepto de autenticidad al señalar que la corriente de la ejecución históricamente informada representaba una forma de interpretación nueva que obedecía más a los gustos del siglo XX que a las prácticas que se habían pretendido emular.¹⁷ Para Taruskin, el problema de los artistas que manifestaron una postura radical en cuanto a la adopción *textual* de las investigaciones musicológicas, era que esta actitud minaba su poder creativo, por lo que, en su opinión, el fondo de la interpretación históricamente informada radicaba en encontrar el punto intermedio entre la investigación y el componente humano correspondiente a la interpretación:

Un movimiento que podría, en nombre de la historia, mostrar un camino de regreso a una práctica interpretativa verdaderamente creativa, sólo ha

¹⁵ Clive Brown, «Joseph Joachim as editor», *University of Leeds. Editors: Extended Discussions. Collection of Historical Annotated String Editions*. <http://chase.leeds.ac.uk/article/joseph-joachim-as-editor-clive-brown/> (consultada el 1 de septiembre de 2015).

¹⁶ Phillip, *Performing Music in the Age of Recording* (Inglaterra: Yale University Press, 2004), 215.

¹⁷ Taruskin, *Text and Act*, 13.

fomentado la asfixia de la creatividad en nombre de los controles normativos.¹⁸

John Butt¹⁹ advierte que algunos ensayos de Taruskin pueden causar confusión y entenderse como críticas que minimizan el valor de las investigaciones musicológicas al anteponer al *gusto* individual como el elemento que determina el resultado final en las interpretaciones;²⁰ sin embargo, Butt recalca que, como parte de esta corriente, Taruskin mencionó que la interpretación históricamente informada es valiosa porque ofrece la oportunidad de cuestionar los hábitos instintivos en la ejecución.²¹ En este mismo sentido, Robert Phillip llama a los artistas que adoptaron esta forma de aproximarse a la música de otras épocas como «artísticamente conscientes»²² y menciona que ellos (Hogwood, Gardiner, Brüggen, Harnoncourt y Mackerras) han demostrado que el camino de una interpretación que refleja su mejor resultado, está en el conocimiento que han adquirido y en su capacidad de seleccionar a voluntad cada una de las características interpretativas documentadas a partir de sus propios intereses artísticos. Esta actitud de algunos artistas por utilizar sólo parcialmente algunas prácticas de ejecución ha sido fuertemente cuestionada por los pioneros de la investigación y ejecución de las prácticas interpretativas del siglo XIX. Por ejemplo, los trabajos musicológicos de Clive Brown –pilar en los temas concernientes de esta investigación– aportan a los artistas información para generar una ejecución con resultados sustancialmente diferentes a los presentados en la mayoría de las interpretaciones contemporáneas.

Brown menciona que, aunque a lo largo de las tres últimas décadas, los estudios académicos se han centrado cada vez más en las prácticas interpretativas del siglo XIX,

¹⁸ Taruskin, *Text and Act*, 13.

¹⁹ John Butt, *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 14-24.

²⁰ El concepto de «gusto» utilizado en este texto, se refiere a una serie de convenciones aceptadas por un grupo de artistas que otorgan valor positivo o negativo a las prácticas de interpretación de determinado repertorio.

²¹ Butt, *Playing with History*, 17.

²² Phillip, *Performing Music in the Age of Recording*, 224.

sólo una cantidad muy limitada de la información presentada en los libros y artículos académicos ha tenido un impacto significativo en la práctica profesional:

Algunos músicos profesionales han mostrado curiosidad intelectual real y una voluntad de experimentar en privado, pero muy pocos llevan gran parte de esta experimentación hacia sus presentaciones públicas y grabaciones.²³

Brown ha manifestado una clara postura ante la adopción de los recursos estilísticos presentes en las fuentes documentales que se asemeja mucho a la filosofía de la primera etapa del movimiento historicista, es decir, aquella que promovía la adopción radical de los aspectos encontrados en fuentes documentales. George Kennaway opina sobre esto:

Los artistas pueden emplear y excluir recursos estilísticos que no tengan ningún significado personal para ellos [...]. El propio Brown admite que sería más feliz con un artista que claramente no tiene interés por las cuestiones históricas y simplemente toca de acuerdo a sus propias intuiciones [...]. Equivale a decir que los artistas pueden elegir «ninguno» [de los recursos estilísticos], en lugar de «todos», sin minar su propuesta general.²⁴

Por los discursos de Brown y Kennaway expuestos hasta ahora, podemos identificar dos posturas antagónicas ante la adopción de las prácticas interpretativas del siglo XIX y principios del XX. Éstas, a su vez, también se manifiestan en otros trabajos musicológicos relacionados con este tema. Robert Phillip, por ejemplo, menciona que sus análisis de las primeras grabaciones no tienen como objetivo promover las prácticas que pueden escucharse en ellas, sino aprender a identificar las prácticas del siglo XIX que sobrevivieron y están presentes no sólo en las primeras interpretaciones del siglo XX, sino hasta nuestros días. Menciona también que, por medio de estos estudios, el lector puede reconocer un pasado sonoro, detectar la evolución del gusto y

²³ Clive Brown, «Performing 19th-century Chamber Music: The Yawning Chasm between Contemporary Practice and Historical Evidence,» *Early Music*, nº 38 (2010), 476.

²⁴ George Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930* (Dorchester: Ashgate Publishing Limited, 2014), 238.

comprender porqué no podemos escapar de él. Sin embargo, tanto Kennaway como Phillip pasan por alto que muchos artistas manifiestan un genuino interés por las prácticas de interpretación que rigieron en épocas pasadas, y que han decidido tomar el camino de la inmersión total en la experimentación práctica de la información musicológica. En el caso del violonchelo, por ejemplo, importantes artistas-musicólogos en activo, como Kate Bennett Wadsworth,²⁵ Job Ter Haar,²⁶ Daniel Yeadon y el mismo George Kennaway, han recreado una técnica de ejecución a partir del estudio de las prácticas presentes en fuentes documentales que demuestran, bajo mi propia experiencia, una técnica de ejecución del violonchelo que permite otros gestos a los producidos en la técnica moderna.

Por su parte, para Clive Brown la adopción de la técnica y las prácticas presentes en fuentes documentales deben experimentarse en aras de obtener una mejor aproximación al estilo de ejecución correspondientes al contexto histórico de Johannes Brahms. Al referirse, por ejemplo, a las digitaciones escritas en los métodos del siglo XIX, Brown nos recomienda utilizar aquellas que implican realizar desplazamientos cromáticos o cambios de posición con un mismo dedo:

Uno puede conseguir un *legato* sin cortes, combinado con una variada gama de efectos de *portamento* característicos en las grabaciones de Joachim [...]. No se puede conseguir una sensación real del sonido o del fraseo [propio del contexto de Brahms] sin abandonar el estilo moderno de digitación.²⁷

Por su parte, Neal Peres da Costa, en un estudio de las grabaciones tempranas, similar al de Robert Phillip, pero con una clara tendencia hacia la adopción de los elementos expresivos encontrados en ellas, menciona que:

Una interpretación histórica no puede lograrse simplemente mediante la adopción de instrumentos adecuados o la aplicación de sólo aquellas

²⁵ Editora de la nueva edición Bärenreiter de las Sonatas para piano y violonchelo de Johannes Brahms.

²⁶ Quien realiza una investigación en la *Royal Academy of Music* en Londres sobre las prácticas interpretativas del siglo XIX con especial atención a Alfredo Piatti.

²⁷

prácticas que no desafían las nociones actuales de buen gusto o que no nos llevan fuera de nuestra zona de confort, sino mediante la que [adopta y] amplía los límites del gusto aceptado.²⁸

Ante las posturas planteadas aquí, cabe preguntarse ¿hasta qué punto se deben adoptar las prácticas interpretativas presentes en las fuentes documentales? Taruskin, como lo planteamos al principio de este texto, menciona que los artistas no deben minar su propuesta artística en pos del respeto al texto; pero reitera que la información ayuda a nutrir la concepción sonora. De manera similar, Phillip y Kennaway opinan que el conocimiento de determinadas prácticas no obliga a los artistas a utilizarlas y justifican la resistencia de algunos músicos por ignorar una gran cantidad de evidencia que va en contra del gusto moderno. Kennaway argumenta que ésta es una reacción esperada, pues representa un «retroceso» técnico y de interpretación. Para Kennaway, por ejemplo, la falta de *vibrato* es casi un «santo y seña» de la práctica interpretativa moderna de música histórica, mientras que el *portamento* aún es visto con cierto recelo en los círculos históricamente informados.²⁹ En este sentido, Robert Phillip menciona que la razón para omitir algunos recursos que él denomina «descuidados», como el prominente uso del *portamento*, se debe a que sólo un músico audaz se atrevería a desafiar su propio gusto para tomar este recurso como parte fundamental en su interpretación, ya que su uso y aplicación, tal y como se escucha en las grabaciones tempranas, no sólo corre el riesgo de convertirse en un efecto artificioso para los oídos modernos, sino que representa abandonar la concepción de tocar «limpio».³⁰

Esta «justificación» para no aplicar las prácticas de interpretación propias del siglo XIX también puede encontrarse en los aspectos concernientes a la técnica de ejecución. En el caso de la postura del violonchelo, Kennaway advierte:

²⁸ Neal Peres Da Costa, *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing* (New York: Oxford University Press, 2012), 310.

²⁹ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*, 242.

³⁰ Robert Philip, «Brahms's Musical World: Balancing the Evidence». En *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, editado por Michael Musgrave y Bernard D. Sherman, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, 369.

Algunos elementos históricos, tales como la postura completa de Romberg, probablemente nunca serán adoptados. Tal postura va en contra de cualquier propiocepción física que el ejecutante haya desarrollado. Simplemente no existe incentivo para desaprender una postura físicamente saludable para recrear la mano izquierda inclinada de Romberg y la extrema supinación de la muñeca derecha.³¹

Llama la atención que Kennaway y Phillip califiquen algunas prácticas presentes en las fuentes documentales como debilidades o defectos técnicos o estilísticos y que, por lo tanto, éstos puedan ser omitidos por los ejecutantes. Parecería incluso, que su opinión se encamina hacia la justificación de no utilizar, en el caso de la técnica de ejecución del violonchelo, la postura que era utilizada en el siglo XIX; sin embargo, tras varios años de experimentación, Kennaway, admite que una vez superada su etapa de adaptación a la técnica violonchelística del siglo XIX, tuvo la oportunidad de descubrir una gama de gestos de ejecución y de percibir, de primera mano, los aspectos favorables de esta técnica. También resulta cuestionable suponer que toda técnica *antigua* es deficiente o poco ergonómica. En el caso del mismo Brown, la aplicación práctica de sus estudios le ha arrojado resultados inesperados:

Por unos veinticinco años, he estado experimentando con la intención de recrear una ejecución del siglo XIX, como parte de mi investigación, pero he tratado de hacerlo usando las técnicas que he adquirido de una variedad de maestros, incluyendo a Maurice Clare (un discípulo de Flesch) y Manoug Parikian. A principios del 2012, por razones más académicas que físicas, sentí que realmente debía experimentar sistemáticamente no sólo con el estilo de tocar del siglo XIX, sino también con la técnica que empleaban para lograrlo. Durante un período de cuatro o cinco meses me he reentrenado a mí mismo con base en las instrucciones de Spohr y Baillot, sosteniendo el violín en una posición mucho más adelante que antes y cultivando el codo derecho mucho más bajo, particularmente al tocar en las cuerdas bajas. El inesperado resultado de este cambio ha sido el destierro

³¹ Kennaway, *Playing the Cello*, 240-241.

total de los problemas físicos que sufrí previamente. [...] ahora ya no tengo más enrojecimiento o dolor en la piel de mi cuello y ningún dolor en los hombros cuando toco [...]. Tal vez sea demasiado pronto para decir cómo desarrollará esto en el largo plazo, pero sí me sugiere que nuestros antepasados pueden haber tenido un mejor entendimiento de cómo tocar el violín de una forma que es físicamente eficiente, así como musicalmente satisfactoria.³²

En mi experiencia, aunque los artistas podamos excluir los recursos técnicos y estilísticos que no tengan ningún significado personal para nosotros, sólo a partir del reconocimiento, la aproximación y experimentación de los mismos desde una perspectiva dispuesta a la apertura y valoración estética, podremos contar con la oportunidad de juzgar (aunque de forma exclusivamente subjetiva) sus valores y sus capacidades expresivas. Precisamente, tras mi participación en el Simposio *Performing Brahms* en julio de 2015, Job Ter Haar me demostró porqué, a partir de mi técnica moderna, era casi imposible producir un *portamento* suficientemente eficaz, y cómo, tras la adopción y dominio de la técnica poco «evolucionada» que describe Kennaway, efectos como el *portamento* y la eliminación física del *vibrato* se producen con mayor naturalidad.

Por otra parte, en *Performing 19th-century Chamber Music: The Yawning Chasm between Contemporary Practice and Historical Evidence*,³³ Clive Brown describe las razones por las que las prácticas interpretativas del siglo XIX no tienen la misma presencia en las ejecuciones actuales, a pesar del conocimiento que algunos intérpretes tienen de ellas: 1) El sistema educativo en los conservatorios prioriza los puntos de vista y prácticas establecidas de artistas exitosos, que fueron formados, en gran medida, mediante la interpretación del repertorio antiguo en el moderno establecido de

³² Clive Brown, *Physical parameters of 19th and early 20th-century violin playing*. <http://chase.leeds.ac.uk/article/physical-parameters-of-19th-and-early-20th-century-violin-playing-clive-brown/>. Consultada el 1 de septiembre de 2015.

³³ Brown, «Performing 19th-century Chamber Music: The Yawning Chasm between Contemporary Practice and Historical Evidence». Este artículo, publicado en 2010 hace referencia exclusiva al ámbito artístico europeo. En ese sentido, las prácticas de interpretación del siglo XIX en el ámbito alemán siguen siendo un elemento desconocido por la mayoría de los artistas en México.

la interpretación Barroca. 2) Muchos músicos profesionales no poseen interés por ejecutar la música más allá de la forma que ha sido aceptada por el público. 3) Muchos músicos profesionales carecen de tiempo y/o ganas para asimilar las últimas investigaciones musicológicas. 4) Cuando algunos artistas han sido conscientes de la literatura y la han experimentado prácticamente, prefieren quedarse con las formas aceptadas de interpretación. 5) Muchos intérpretes consideran que donde existe incertidumbre, es mejor no alejarse de lo establecido. 6) La mayoría de los ejecutantes prefiere un estilo que los haga pertenecer a su época, aunque de manera consciente sepan que algunos de los elementos en su interpretación son ajenos a ésta. 7) La mayoría de los artistas no desean renunciar a una técnica y estilo de ejecución que han trabajado y perfeccionado por mucho tiempo. 8) En general, los artistas temen a la reacción del público ante un modo de ejecución que no tiene que ver con lo que están acostumbrados.³⁴

Algunos casos que reflejan las reacciones a los puntos señalados por Brown se manifiestan tras las presentaciones que algunas agrupaciones musicales que han presentado bajo consideraciones historicistas. Uno de ellos es el registrado en el concierto que presentara Charles Mackerras con la Royal Philharmonic Orchestra en marzo de 2001. A pesar de que él anunció al público que escucharían las Variaciones «Enigma» de Elgar de forma similar a la registrada en la grabación que el propio compositor hizo con la Royal Albert Hall Orchestra el 27 de abril de 1926,³⁵ según la crítica de *The Times*, el público terminó por escuchar una versión sin ninguna modificación o adición de alguna práctica «desconocida».³⁶ Poco después, refiriéndose a uno de los recursos expresivos más prominentes en la grabación del Elgar (el *portamento*), Mackerras comentó:

³⁴ Brown, «Performing 19th-century Chamber Music: The Yawning Chasm between Contemporary Practice and Historical Evidence», 476.

³⁵ Escuchar la pista 3 del apéndice.

³⁶ Phillip, *Performing Music in the Age of Recording*, 223.

[Los músicos] no podían hacerlo [el *portamento*] porque estaban acostumbrados a tocar limpiamente.³⁷

Así como Phillip y Kennaway lo mencionaron, esta fue una reacción de resistencia esperada, aunque inferimos, basada en la apreciación de que este recurso sería rechazado por los oyentes debido a la concepción moderna que cataloga al *portamento* como un recurso manierista, de mal gusto y resultado de una técnica deficiente. Según Robert Phillip, «nadie está en serio interesado en viajar de regreso a los días de la informalidad y el descuido»;³⁸ sin embargo, los propios estudios que Phillip ha realizado de las grabaciones antiguas han permitido concluir a la que suscribe, que el uso del *portamento* y de otros recursos expresivos presentes en fuentes documentales fueron decisiones conscientes, es decir, que lejos de ser un vicio técnico resultado de una técnica deficiente o de un descuido, implicaban una intencionalidad por dar forma y expresividad a la línea melódica y o marcar notas estructuralmente importantes.

Por otra parte, en el capítulo final del libro *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style (Musical Performance and Reception)*, Phillip proclama una verdad irónica: «No podemos dar un paso atrás de 130 años y esperar a tocar como Brahms, o de la forma que él haya querido»;³⁹ sin embargo, una vez más, sus propios estudios demuestran que los hábitos interpretativos pueden modificarse, es decir, que muchos recursos característicos de finales de los siglos XIX y XX, como el *rubato* «melódico», el *portamento*, la volatilidad del tiempo y la flexibilidad en la interpretación de los ritmos con puntillo pueden llegar a estimarse como otrora, es decir, que los gustos «aunque lentamente, cambian con el tiempo».⁴⁰

Bajo la tesis de que las prácticas presentes en las fuentes documentales pueden ofrecer otra gama de recursos expresivos para la interpretación, la información y difusión de las prácticas interpretativas de la música de finales del siglo XIX y principios del XX

³⁷ Phillip, *Performing Music in the Age of Recording*, 223.

³⁸ Phillip, «Brahms's Musical World: Balancing the Evidence», 369. Refiriéndose a los términos que podrían utilizarse por algunos músicos modernos.

³⁹ Phillip, «Brahms's Musical World: Balancing the Evidence», 368.

⁴⁰ Phillip, «Brahms's Musical World: Balancing the Evidence», 369.

llegó a una etapa fundamental, misma que puede identificarse en dos claras tendencias: aquella que se dedica a las investigaciones documentales sobre este tema, y otra, íntimamente relacionada a la anterior, dedicada a la aplicación práctica, es decir, a la musicología aplicada a la interpretación.⁴¹

Bajo la primera tendencia, enfocada a la investigación musicológica, pueden encontrarse las siguientes tesis doctorales y postdoctorales:

Peres Da Costa, Neal. «Performing Practices in Late-Nineteenth-Century Piano Playing: implications of the relationship between written texts and early recordings. Tesis (2001)». Publicada como: *Off the Record*. 2012.

David Milsom. «Theory and Practice in Late-Nineteenth Century Violin Performance, 1850 – 1900. Tesis (2001)». Publicada como: *Theory and Practice in Late-Nineteenth Century Violin Performance*. 2003.

Heng-Ching Fang. «The Twentieth-Century Revolution in String Playing as Reflected in the Changing Performing Practices of Viola Players from Joseph Joachim to the Present day: a Practice-based study». Tesis. (2008).

George Kennaway. «Cello Techniques and Performing Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries». 2009.

Martin Pickard. «J. N. Poissl and the Early 19th-Century Quest for a Typically German Opera». 2012.

Asimismo, el profesor Brown se encuentra trabajando como tutor en las siguientes investigaciones:

Miaoyin Qu. «Piano Playing in the German Tradition 1840-1900».

Kate Haynes. «Performing Traditions in 19th-century German Cello Playing».

⁴¹ Por ejemplo, el Dr. Clive Brown ostenta el título de *Profesor en musicología aplicada* por la Universidad de Leeds, Inglaterra. A pesar de la larga trayectoria e importantes contribuciones del Dr. Brown y otros académicos, en nuestro medio, aún se desconoce este enfoque, que requiere tanto un fuerte trabajo de investigación, como su aplicación en la práctica musical.

Jung Yoon Cho. «19th-century German violin works: Practice-led research on German Performing traditions 1850-1920 and their re-interpretations within modern Performing context».

Bajo la segunda tendencia, la dedicada a la musicología aplicada a la interpretación, tanto Clive Brown como otros musicólogos-intérpretes especialistas han comenzado a reunirse en simposios teórico-prácticos y han convocado a los músicos interesados a experimentar las prácticas interpretativas presentes en fuentes documentales. Como se ha declarado antes, este trabajo de investigación se asume dentro de la postura del estudio a profundidad y de la experimentación y adopción de la técnica y los recursos interpretativos presentes en fuentes documentales, por lo que, bajo esta postura, en el simposio que se realizó en la ciudad universitaria de Leeds en Inglaterra, en junio de 2015, «Performing Brahms in the Twenty-first Century», y tras la evaluación del profesor Clive Brown, Neal Peres da Costa y Kate Bennett Wadsworth, se aprobó mi participación en el simposio con la ponencia-recital conjunta con el doctor Arturo Valenzuela: *Experimentation with resources of vibrato and portamento within the second movement of the Second Sonata for Piano and Cello in F major, op. 99 of Johannes Brahms, based on the study of Performing Practices during the late nineteenth Century in German circles*. Esta ponencia permitió la fundamentación teórica para la ejecución del segundo movimiento de la sonata antes mencionada, la cual fue interpretada como parte de la ponencia-recital por la que suscribe, Claudia Pacheco, en el violonchelo y Arturo Valenzuela, al piano. Este simposio permitió romper uno de los aspectos fuertemente cuestionados por algunos críticos de la ejecución históricamente informada: aquel que señala el abismo entre los intérpretes en activo y los investigadores:

Mientras más acumulan datos los investigadores, también los ejecutantes se vuelven más selectivos acerca de esos datos, liberados de la búsqueda restrictiva de lo auténtico. Esto conduce a un punto muerto en donde los ejecutantes aparecen sólo medio informados (en el mejor de los casos) y los investigadores parecen carecer de la comprensión del proceso de ejecución

[...] Sorprendentemente, aquellos investigadores que si tienen experiencia sustancial en la ejecución, como Colin Lawson y Robin Stowell, tienden a distanciarse a sí mismos de cualquier aplicación rigurosa de la investigación a la ejecución, haciendo hincapié en la reunión del «corazón y la mente, el instinto y el conocimiento, al tiempo que reconoce que el instinto cambia con el hábito, uso y redefinición de parámetros interpretativos».⁴²

A pesar de la apreciación de George Kennaway, cabe destacar que el simposio *Performing Brahms* trascendió el formato musicológico tradicional (sólo teórico) para dar lugar a la experimentación musical, mediante la presentación de ponencias-recitales. En este sentido, queda confirmado que la *musicología aplicada* es una corriente incipiente en nuestro medio, pero que a nivel internacional lleva décadas desarrollándose y ha cobrado gran importancia.



Imagen 1 (izquierda). De izquierda a derecha: Dr. Clive Brown, Dr. Neal Peres Da Costa y Mtra. Kate Bennett Wadsworth. **Imagen 2 (derecha).** De izquierda a derecha: Dr. Arturo Valenzuela, Dr. Clive Brown y maestranda Claudia Pacheco, en la clausura de *Performing Brahms in the Twenty-first Century. A Symposium on Performing Practice*.

Finalmente, este trabajo de investigación y reconocimiento abre camino y demuestra la pertinencia para realizar un trabajo posterior de una interpretación crítica, fundamentada y enriquecida a partir del reconocimiento de un bagaje de posibilidades

⁴² Kennaway, *Playing the Cello*, 236-237.

interpretativas y técnicas que se encuentran en desuso, y obtener de esta forma una interpretación propia del repertorio alemán de finales del siglo XIX.

Capítulo 2. Joseph Joachim y otros instrumentistas de cuerda relacionados con Johannes Brahms

Incluso una vez toqué el violín, pero mi instrumento era el violonchelo. Toqué conciertos en él. Siempre he usado más el oído para determinar qué se puede tocar. Johannes Brahms.⁴³

Aunque no existen referencias directas sobre la actitud de Johannes Brahms hacia el uso del *vibrato* o el *portamento*, sí existen suficientes fuentes documentales que permiten identificar el uso de estos recursos por parte de algunos de los instrumentistas que él más admiró. Así, el primer artista estudiado en esta investigación fue una autoridad artística para Johannes Brahms: Joseph Joachim (1831-1907).

Debe permanecer abierta la pregunta de si Brahms pudo haber considerado la concepción de la ejecución de cuerdas de Joachim como el paradigma y si la estética de ejecución del violín que fue tan importante para Joachim habría sido parte de la concepción integral de Brahms para la composición de sus obras para instrumentos de cuerda. Sin embargo, aunque Brahms apreció la ejecución de sus obras por parte de otros violinistas, a menudo con la participación activa [de Joachim] en el proceso de refinamiento y revisión, [Brahms] escribió casi todas sus composiciones para violín, tanto como instrumento solista y de cámara con Joachim en mente.⁴⁴

⁴³ Richard Heuberger, citado por Kate Bennett Wadsworth, «Brahms and the cello», en *Performance Practices in Johannes Brahms's Chamber Music* (Kassel: Bärenreiter, 2015), 27.

⁴⁴ Clive Brown, «Joachim's violin playing and the performance of Brahms's strings music», en *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, editado por Michael Musgrave y Bernard D Sherman, (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 50.

A pesar del alejamiento hacia la década de 1880 entre Joachim y Brahms (a causa del apoyo de Brahms hacia la esposa de Joachim durante la separación del violinista), su relación como intérpretes no se fracturó totalmente. De hecho, las últimas presentaciones juntos sucedieron en 1892 (cinco años antes del fallecimiento de Brahms). Asimismo, una de las dos últimas cartas de Brahms (fecha el 24 de marzo de 1897) fue dirigida a Joseph Joachim.⁴⁵



Imagen 3. Daguerrotypo. Klagenfurt, Alemania; 1867. Archivo de la familia Ave Lallemand. Izquierda: Johannes Brahms (34 años). Derecha: Joseph Joachim (36 años). En los últimos diez años de su vida Brahms siempre consideró las opiniones musicales y técnicas de Joachim. De acuerdo con Brown, es muy probable que el sonido y el estilo de ejecución del violinista hubiera estado en la mente de Brahms cuando él concibió sus composiciones para violín.⁴⁶

⁴⁵ Brahms falleció el 3 de abril de 1897. Es sabido que puso en orden todas sus cosas, al grado de que no se encontraron ni bocetos ni ningún manuscrito de alguna obra que hubiese sido relegada. Recientemente, el clarinetista italiano, el doctor Andrea Massimo Grassi, tuvo acceso a los borradores de la obra para Clarinete de Johannes Brahms. En ese sentido, debido a que no hay suficientes fuentes documentales que demuestren el proceso creativo de Brahms, su libro *Fräulein Klarinette, La genesi e il testo delle opere per clarinetto di Johannes Brahms*, ofrece detallada información acerca del proceso compositivo de este autor.

⁴⁶ Brown, «Joachim's violin playing and the performance of Brahms's strings music», 50.

Otro artista relacionado con Brahms fue Marie Soldat-Röger (1863-1955)⁴⁷ quien, de acuerdo con los más recientes estudios musicológicos, se mantuvo como una fiel representante de la escuela de violín alemana, aun cuando su forma de interpretación ya no se avenía con el gusto de las interpretaciones contemporáneas.⁴⁸

A pesar de su abandono en la literatura, no debe subestimarse la importancia de sus grabaciones para la comprensión de los cambios trascendentales en la técnica y estética que tuvo lugar a principios del siglo XX. Estas grabaciones, que revelan una técnica muy impresionante a pesar de su edad [63 años], conservan un estilo de ejecución que claramente debió haber parecido anticuado para los músicos más jóvenes.⁴⁹ Su aparente falta de voluntad para adaptarse significativamente el gusto imperante de la época, más que un fracaso de sus habilidades técnicas, fue casi seguramente un factor clave en el declive y virtual eclipse de su carrera pública. No sólo su fidelidad a la estética de Joachim en cuanto al *portamento* y el *vibrato*, sino también su estilo de arcadas y fraseo, así como su *rubato*, estaban cada vez

más desfasados con el gusto del público.⁵⁰



Imagen 4: Marie Soldat-Röger. Fotografía de Theodor Prümm, Berlín. En 1883, Clara Schumann, escribió en su diario la grata impresión que Marie Soldat le había causado tras su interpretación del concierto para violín de Mendelssohn: «creo que ella tiene futuro, se escucha de inmediato que es de la escuela de Joachim».⁵¹

⁴⁷ Brown, «The decline of the 19th-century German school of violin playing».

⁴⁸ David Milsom, «Marie Soldat-Röger (1863-1955): Her Significance to the Study of Nineteenth-Century Performing Practices».

⁴⁹ Escuchar pistas 14, 15 y 16 del apéndice.

⁵⁰ Brown, «The decline of the 19th-century German school of violin playing».

⁵¹ Brown, «The decline of the 19th-century German school of violin playing».

Marie Soldat-Röger fue alumna de Eduard Pleiner, August Pott y Joseph Joachim. En 1882 ganó el premio Mendelssohn y en 1885, a la edad de 22 años, se convirtió en la primera mujer que tocó el concierto para violín de Brahms.⁵² De este evento, existen algunas referencias documentales que permiten descubrir la importancia de Soldat-Röger en el círculo de Johannes Brahms;⁵³ una de las más sobresalientes proviene de Hermann Klein:

No se esperaba un ejecutante de calibre medio, primero porque ella iba a tocar el concierto para violín de Brahms, segundo, porque era sabido que el Dr. Stanford, después de escucharla en el Continente, usó su influencia personal para asegurar su aparición en este concierto que, desde luego, él dirigió. Aun así, el público no estaba preparado para un ejecutante que bien podría ser llamado ‘un Joachim mujer’, es decir, para un alumno del gran violinista, que se las había ingeniado para adquirir todas las características más importantes de su estilo, tal vez incluso su timbre y tono particular. Sorpresivamente vigorosa y masculina en sus arcadas y ataque, la señorita Soldat exhibió una técnica magnífica, un dominio de recursos que le permitió hacer amplia justicia a una obra que muchos consideran la más exigente de su clase escrita para violín. La pureza del tono y la claridad y encanto del fraseo, fueron también perceptibles entre las cualidades que evocaban la opinión favorable de los jueces.⁵⁴

Otra referencia que documenta que los principios estéticos y técnicos de Soldat-Röger eran muy apreciados por Brahms, fue registrado por Max Kalbeck, amigo y biógrafo del compositor. Kalbeck menciona que al finalizar el estreno en Viena del Concierto para violín por parte de Soldat-Röger al que hace referencia la cita anterior, Brahms, quien se encontraba entre el público, exclamó complacido:

⁵² Silke Wenzel, «Marie Soldat-Röger», *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, (2003) http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Marie_Soldat-Röger (consultada el 1 de mayo de 2016).

⁵³ David Milsom, «Marie Soldat-Röger». Milsom destaca la importancia de Soldat-Röger debido a que el estudio de las prácticas del siglo XIX la ubican como una artista íntimamente relacionada con los parámetros estéticos de la escuela de interpretación Joachim-Brahms.

⁵⁴ Hermann Klein, *Musical Notes, 1889. An Annual Critical Report of Important Musical Events* (London, 1899), citado por Brown en «The decline of the 19th-century German school of violin playing».

¿No es la pequeña Soldat un valiente compañero? ¿no es ella igual que diez hombres? ¿quién podría hacerlo mejor?⁵⁵

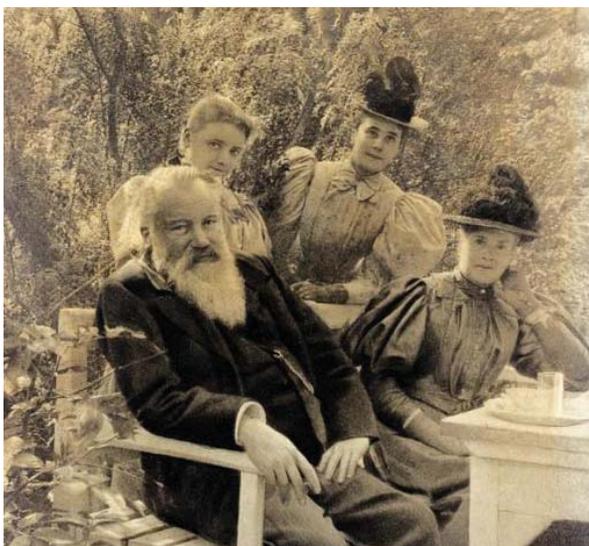


Imagen 5. Imagen proveniente del artículo «The decline of the 19th-century German school of violin playing» de Clive Brown. Brahms con Marie Soldat (atrás de Brahms), *ca.* de 1894.

De acuerdo con Milsom, hay otras referencias que ubican a Soldat-Röger como una artista relacionada no sólo con Joseph Joachim y Brahms, sino con los principales protagonistas de la tradición de la escuela alemana, como Robert Hausmann o el clarinetista Richard Mühlfeld, con quien interpretó, en presencia de Brahms, el quinteto para clarinete dos semanas antes del fallecimiento del compositor.⁵⁶

En cuanto al violonchelo, la detección de las prácticas de interpretación es más compleja. El primer violonchelista relacionado con Johannes Brahms fue Josef Gänsbacher, quien por su condición como violonchelista aficionado, sugiere poca influencia en el estilo de composición de Brahms. De acuerdo con Kate Bennett Wadsworth, la dedicatoria de la sonata *op.* 38 se originó más por un gesto amistoso hacia Gänsbacher, que por un deseo de Brahms por interpretarla juntos:

No se sorprenda ni lo tome a mal si pongo su nombre en la Sonata para violonchelo que estoy a punto de enviar.⁵⁷

⁵⁵ Max Kalbeck, *Johannes Brahms* (Berlin, 1904-1915), citado por Brown en «The decline of the 19th-century German school of violin playing».

⁵⁶ Milsom, «Marie Soldat-Röger», 4.

⁵⁷ Bennett Wadsworth, «Brahms and the cello», 27.

Otro violonchelista de quien lamentablemente se tiene muy poca información directa es Robert Hausmann (1852-1909), sin embargo, sus detalles biográficos y algunas referencias documentales sobre su forma de ejecución permiten deducir que su formación musical fue establecida según los principios estéticos de la escuela alemana (tratada más adelante).⁵⁸ En ese sentido, es sabido que fue uno de los primeros alumnos de violonchelo de la *Hochschule für Musik* de Berlín y que estuvo bajo la supervisión de Joachim de 1869 a 1911. Joachim le presentó a Carlo Alfredo Piatti, con quien tomó diversas lecciones y fue en 1879 que se integró al Cuarteto Joachim, en sustitución del violonchelista Wilhelm Müller. Bennett Wadsworth menciona que, aunque no es posible sostener que algunas marcas de digitaciones y arcadas en las partituras de prueba de la sonata *op. 99* hayan sido de Robert Hausmann, sí es posible sostener que la creación de esta sonata fuera concebida para él.⁵⁹

El 7 de marzo de 1885 [Hausmann] hizo su debut como solista en Viena, en una velada musical organizada por la pianista Marie Baumayer y por Marie Soldat. En este entorno brahamsiano, él trajo la Sonata *op. 38* de Brahms para violonchelo, para darle por primera vez el honor que merecía, y que todos los concertistas virtuosos vieneses anteriores no pudieron darle (cuando no se preocuparon en absoluto por esta profunda obra temprana del maestro). O no tenían un sonido suficientemente grande, o carecieron de la intensa e irresistible sensibilidad musical, sin la cual la sonata, especialmente en sus movimientos externos, no puede sobrevivir. Parecía haber estado esperando a nadie más que a Robert Hausmann.⁶⁰

⁵⁸ Bennett Wadsworth, «Brahms and the cello», 28. Contrario a la tendencia de la mayoría de sus contemporáneos, Hausmann no tuvo una fuerte actividad como editor o transcriptor y, de hecho, sus ediciones se emparentan con el espíritu austero de Joseph Joachim. A este respecto, su abordaje era muy diferente al concepto manejado por la mayoría de los editores del siglo XIX, en el que un intérprete experimentado agregaba digitaciones expresivas, golpes de arco, dinámicas, articulaciones e incluso *portamenti*, con el fin de ayudar al músico menos experimentado a entender la pieza y tocarla con buen gusto.

⁵⁹ Bennett Wadsworth, «Brahms and the cello», 27. Aunque es posible que también puedan ser de David Popper, quien interpretó la sonata antes de que Brahms enviara su versión final al editor.

⁶⁰ Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, vol. IV (Viena 1914), citado por Kate Bennett Wadsworth en «Brahms and the cello», 28.

Pese a referencias como la anterior, no existe información directa que permita descubrir cómo Hausmann pudo haber tocado la música que Brahms compuso para él, sin embargo, sus detalles biográficos nos permiten deducir que su formación técnica y estética fue establecida según los principios de la escuela alemana y que, al parecer, no tuvo ninguna influencia directa de alguna autoridad musical francobelga.

En la inauguración de la Hochschule für Musik de Berlín en 1869, Hausmann se convirtió en uno de los primeros estudiantes de violonchelo, trabajando ahí bajo la supervisión directa de Joachim hasta 1871; entonces, Joachim le presentó a Piatti, con quien tomó lecciones tanto en Londres como en Cadenabbia. Hausmann fue entonces a Dresde como violonchelista del Cuarteto Hochberg, del que fue miembro de 1872 a 1876; durante este tiempo él fue instruido por F.A. Kummer. Nombrado segundo profesor en la *Hochschule* de Berlín, se convirtió en el único profesor en 1879; en el mismo año sustituyó a Wilhelm Müller en el Cuarteto Joachim, en el cual permaneció como miembro hasta la muerte de Joachim en 1907.⁶¹



Imagen 6: Robert Hausmann (1852-1909) (ca. 1904). Fotografía de Ferdinand Schmutzer. Archivo de la Österreichische Nationalbibliothek.

⁶¹ Lynda McGregor, «Hausmann, Robert», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12566> (último acceso: 21 de septiembre de 2015).

Indirectamente relacionado con Brahms, en esta tesis se trata brevemente al maestro de Robert Hausmann, Carlo Alredo Piatti. Gracias a que Piatti tocó regularmente con Joseph Joachim, podemos inferir que hubo una cercanía estética entre él y la escuela que Joseph Joachim presidía.



Imagen 7. Alfredo Piatti. (1822-1901).⁶²

Otro violonchelista de quien se conserva un grupo de grabaciones fue Heinrich Grünfeld. Grünfeld tocó con Johannes Brahms en casa de Simrock, el editor de Brahms.⁶³



Imagen 8. Heinrich
Grünfeld
(1855-1931)

⁶² Carlo Alfredo Piatti, <http://www.alfredopiatti.com/> (consultada el 3 de octubre de 2016).

⁶³ De acuerdo con George Kennaway, las grabaciones de Grünfeld destacan por su notable ausencia de *vibrato*, tal y como puede apreciarse en la grabación de 1927 del *Minueto* del Quinteto *op.* 13/5 de Boccherini: Heinrich Grünfeld, «Minuet (del Quinteto *op.* 13/5)», *The Recorded Cello*, vol. 2. Comp. Luigi Boccherini, 1927 (escuchar la pista 4 del apéndice).

Otro violonchelista relacionado con Johannes Brahms fue Hugo Becker, quien al igual que Hausmann, fue alumno de Piatti e hizo música de cámara con Brahms (tocó la Sonata *op. 99*, el *Trío op. 101* y otras obras de cámara con él), Joseph Joachim y Hans von Bulöw. Posteriormente, sucedió a Robert Hausmann como profesor de violonchelo en la *Hochschule für Musik* de Berlín de 1909 a 1929.⁶⁴ En palabras del violonchelista e historiador Edmund van der Straeten, Becker era:

Un ejecutante clásico en el mismo sentido en que aplicamos ese término a Joachim y Piatti. Su estilo es noble y refinado, evita con cuidado cualquier cosa que semeje un engaño vulgar y un efecto corriente.⁶⁵

De acuerdo con Hugo Heermann, Brahms admiró la forma de ejecución de Becker:

Como solista gozó de tal reconocimiento grande y amplio, que Brahms siempre me aconsejó ejecutar con Becker su doble concierto en todos lados, [una pieza para la que] él era especialmente adecuado por su gran sonido, su técnica soberana, así como su verdadera concepción [de la música] de Brahms.⁶⁶



Imagen 9. Hugo Becker (1864-1941).

⁶⁴ Lynda MacGregor, «Hugo Becker», *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02481>, (último acceso: 19 de mayo de 2016).

⁶⁵ Edmund S.J. van der Straeten: *History of the Violoncello, the Viola da Gamba, Their Presursors and Collateral Instruments: with biographies of all the most eminent players of every country* (London, 1915), citado por Kate Bennett Wadsworth en «Brahms and the cello», 29. Escuchar la pista 5 del apéndice.

⁶⁶ Hugo Heermann, *Lebenserinnerungen* (Leipzig, 10935; Heilbronn, 1994), citado por Kate Bennett Wadsworth. «Brahms and the cello», 29. Los corchetes son parte de la cita original.

Gracias a la relación de estos artistas con Johannes Brahms y con Joseph Joachim, podemos sustentar que los parámetros estéticos que utilizaron en sus interpretaciones eran los establecidos por la escuela alemana de violín del siglo XIX que Joseph Joachim presidía. Por consiguiente, su presencia en este trabajo de investigación resulta pertinente ante las referencias documentales que demuestran sus concepciones acerca del *vibrato* y el *portamento*.

SEGUNDA PARTE:

MÉTODO Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

Capítulo 3. Construcción del método de investigación a partir de las categorías analíticas contempladas por la Ejecución Históricamente Informada (EHI)

Debido a que no toda la información obtenida resultará pertinente, debemos reunir, criticar, ordenar, evaluar e interpretar la información contenida en las fuentes de acuerdo a nuestras necesidades. En nuestro caso, como quedó documentado en la introducción de esta investigación, la información obtenida deberá enfocarse al reconocimiento de dos prácticas interpretativas del repertorio alemán de finales del siglo XIX y principios del XX –*vibrato* y *portamento*–, con especial atención a Joseph Joachim, Robert Hausmann y otros instrumentistas de cuerda cercanos a Johannes Brahms, por lo que resultó pertinente adoptar las preguntas que Lawson y Stowell enlistan en su metodología para lograr este objetivo:

- 1) ¿Qué tradiciones interpretativas continuaron hasta nuestros días?
- 2) ¿Cuáles fueron desechadas por resultar ajenas u obsoletas debido a los nuevos recursos tecnológicos?
- 3) ¿Qué principios estéticos cambiaron de significado?
- 4) ¿Cuáles características de los instrumentos afectaron directamente a la forma de concebir la música?
- 5) ¿Qué instrumentos se usaron para interpretar estas obras?
- 6) ¿Cómo se disponían o afinaban esos instrumentos?
- 7) ¿Cuál era su técnica de ejecución y cuáles eran las indicaciones sobre la articulación, el fraseo, el sonido, etc.?
- 8) ¿Cuáles eran las convenciones estilísticas y de ornamentación?

9) ¿Cuál era el gusto estético que imperaba en la época estudiada?⁶⁷

Estas preguntas condujeron a las fuentes primarias,⁶⁸ las cuales, de acuerdo con su naturaleza, fueron agrupadas en dos categorías analíticas. La primera categoría se enfocó al medio sonoro, es decir, al instrumento «apropiado» o el instrumento que el compositor consideró para la ejecución de determinado repertorio. La segunda categoría correspondió al análisis de las fuentes impresas, como las partituras (manuscritos, ediciones *Urtext*, ediciones interpretativas y ediciones críticas); las fuentes documentales (métodos, cartas y otros archivos); fuentes auditivas (grabaciones realizadas entre 1900 y 1950) y las fuentes iconográficas.

⁶⁷ Colin Lawson y Robin Stowell, *La interpretación histórica de la música*, 31- 45.

⁶⁸ Además de los manuscritos autógrafos, borradores y esbozos originales de los compositores; del estudio y comparación que se haga de esos manuscritos con respecto a sus posteriores ediciones, las fuentes primarias también comprenden los tratados instrumentales y teóricos; los métodos de enseñanza; los instrumentos conservados; la iconografía; los archivos históricos (cartas, reseñas de conciertos, referencias en la literatura, diarios y catálogos) y, en nuestro caso particular, las primeras grabaciones.

3.1 Primera categoría analítica: el medio sonoro

3.1.1 El instrumento «apropiado»

Mucho se ha debatido sobre el uso de los instrumentos «apropiados», entendiéndose éstos como los que el compositor contempló para su obra. Para los primeros músicos ejecutantes de las corrientes historicistas, interpretar las obras con instrumentos antiguos u originales era un elemento indispensable para obtener la sonoridad que pudo haber concebido el autor;⁶⁹ sin embargo, interpretar cada repertorio con determinados instrumentos tiene serias implicaciones extramusicales. Recurramos al ejemplo propuesto por Peter Walls⁷⁰ sobre Beethoven. Walls nos recuerda que Beethoven escribió sus obras cuando el piano obtuvo modificaciones significativas. Esto provocó que las sonatas tardías no puedan tocarse en el instrumento para el que fueron concebidas sus primeras obras. Entonces, si los pianistas desean interpretar todas las obras para piano solo de Beethoven, ¿deben adquirir varios instrumentos para hacerlo? puede asegurarse que, aunque resulte atractiva la idea de poseer una docena de instrumentos, la realidad es que la mayoría de los intérpretes deben adoptar una solución práctica. Por esta razón, aunque la intención de este estudio es resaltar la importancia de utilizar los instrumentos adecuados, también es pertinente señalar que existen referencias documentales en donde se aprecia una generosa disposición de los compositores por adaptarse a las circunstancias.⁷¹ En nuestra opinión, esta flexibilidad

⁶⁹ Además de que la leyenda «instrumentos originales» sigue provocando nutridas ventas a las disqueras.

⁷⁰ Peter Walls, «La interpretación histórica y el intérprete moderno», en *La interpretación musical*, editado por John Rink (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 49-50.

⁷¹ Walls, «La interpretación histórica y el intérprete moderno». Una de ellas, por ejemplo, es la carta que escribiera Wolfgang Amadeus Mozart a Sebastian Winter (de Viena hacia Salzburgo el 30 de septiembre de 1786). Con motivo del envío de las partes del Concierto para piano en *La* mayor K. 488 al palacio del príncipe von Fürstenberg (en donde no había clarinetes disponibles), Mozart escribió: «Hay dos clarinetes en el concierto [para piano] en *La* mayor [K. 488]. En el caso de que su alteza no disponga de ningún clarinetista en su corte, un copista competente puede transportar las partes a las

no debe confundirse con indiferencia e incumplimiento de las intenciones del compositor en cuanto a que su repertorio se interprete en determinado instrumento. Un notable ejemplo de esto se refleja en la carta que Franz Joseph Haydn escribió a María Anna von Gezinger en 1790, en donde hace notar sus preferencias y recomendaciones sobre el instrumento en que debía ejecutarse la Sonata en *Mi* bemol mayor Hob. XVI:49:

Es una pena que vuestra Alteza no posea un fortepiano de Schantz, en el que todo se expresa mejor. He pensado que vuestra Alteza podría traspasar su clave, que aún está en buenas condiciones, a Fräulein Peperl y comprar uno nuevo. Vuestras hermosas manos y vuestra habilidad de ejecución se merecen eso y mucho más. Sé que debí componer esta sonata de acuerdo con las capacidades de su *Clavier* pero me ha sido imposible porque ya no estoy acostumbrado a él.⁷²

En conclusión, si bien algunos compositores manifestaron flexibilidad en la adopción o sustitución de los instrumentos para los cuales fue concebida la obra, debemos resaltar la importancia del mundo sonoro de los autores; por lo tanto, en el capítulo 4 de este trabajo se expondrán las características morfológicas y sonoras de los instrumentos utilizados por Johannes Brahms y sus contemporáneos.

tonalidades adecuadas, en cuyo caso la primera parte debe ser tocada por un violín y la segunda por una viola.»

⁷² Walls, «La interpretación histórica y el intérprete moderno». Carta de Franz Joseph Haydn (1790) a María Anna von Gezinger. Escrita en Esterháza el 27 de junio de 1790.

3.2 Segunda categoría analítica: las fuentes documentales

3.2.1 Partituras

Las partituras son una de las fuentes que podrían acercarnos a las intenciones del compositor. A partir del documento pueden descubrirse varios aspectos de la vida de la obra: anotaciones para su ejecución, errores de notación (con respecto a otras ediciones y viceversa), entre otros detalles (como fechas de estreno o anotaciones personales de los ejecutantes). Sin embargo, y aunque pareciera tratarse de la evidencia directa por excelencia, la partitura no es un medio suficientemente explícito para demostrar los elementos estéticos y estilísticos propios de la época que le concierne. Esta conclusión se fundamenta en dos razones; por una parte, muchas indicaciones relacionadas con la interpretación pueden resultar confusas, anacrónicas, o bien contener indicaciones agregadas por editores y/o ejecutantes que pueden no corresponder a las prácticas interpretativas propias del contexto histórico de la obra. A este respecto, Bruce Haynes advierte sobre la imposibilidad de reproducir las verdaderas intenciones del autor sólo a partir de la partitura:

No importa lo inteligente que uno sea en escribir con precisión la idea, no importa cuánto detalle se incluye, siempre parece un pequeño milagro si alguien más puede apoderarse del significado por medio de la vista sin haberla escuchado previamente.⁷³

La segunda razón que imposibilita que la partitura se convierta en un medio suficientemente explícito para demostrar los elementos estéticos y estilísticos propios de la época, son las indicaciones estilísticas no anotadas. Estas indicaciones no anotadas son la mayoría de los elementos que definen la idiosincrasia del estilo de interpretación, así como las convenciones estéticas que rigieron durante determinada época. Thurston Dart menciona: «el texto escrito no debe considerarse nunca como un espécimen muerto de laboratorio; está simplemente durmiendo, aunque se necesitarán

⁷³ Bruce Haynes, *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century* (Oxford: Oxford University Press, 2007).

tanto amor como tiempo para despertarlo. Pero el amor y el tiempo se malgastarán sin una visión de la tradición y la continuidad histórica». ⁷⁴ En otras palabras, en el reconocimiento contextual de un autor y su obra, por lo tanto, en el caso de la investigación que ahora nos ocupa, gracias a las grabaciones existentes que se realizaron entre 1900 y 1950, nos es posible reconocer una serie de gestos interpretativos que podrían ser más cercanos a los utilizados en las interpretaciones del siglo XIX que a nuestra forma de ejecución contemporánea.

3.2.1.1 Manuscritos y ediciones *Urtext*

La solución que algunos musicólogos ofrecieron a los ejecutantes para acudir al texto original, fue recurrir a las ediciones que reflejaban un estudio sistemático del autógrafo del compositor: las ediciones *Urtext*. Traducida como: «texto original», este término en alemán se utiliza en el estudio y la edición de fuentes musicales para referirse a la primera versión del texto de cualquier composición, musical o de otro tipo, y que en algunos casos no se conserva. ⁷⁵ También se utiliza para referirse a una edición moderna de música que pretende presentar el texto original sin adición de redacción o enmienda editorial. Fue así que, en la última década del siglo XX, la *Königliche Akademie der Künste* comenzó a publicar ediciones libres de intervenciones editoriales. ⁷⁶ En principio, la idea de contar con el texto original entusiasmó a quienes deseaban obtener, de primera mano, las verdaderas intenciones del autor. James Grier objetó, sin embargo, que las ediciones *Urtext* no son lo que pretenden, puesto que no son el texto del compositor, sino la interpretación del editor de dicho texto:

[Un *Urtext*] representa, como regla, no lo que el compositor escribió, sino una teoría del editor sobre lo que el compositor quería escribir y aunque la

⁷⁴ Thurson Dart, *La interpretación de la música*, citado por Lawson y Stowell en *La interpretación histórica de la música*, 26.

⁷⁵ Stanley Boorman, «Urtext», <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28851>, (último acceso: 11 de agosto de 2015).

⁷⁶ James Grier, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*, traducido por Andrea Giráldez. (Madrid: Akal, 2008).

teoría del editor pueda ser acertada, podría existir una gran diferencia entre las notas que el compositor quería escribir y las que quería que se tocaran.⁷⁷

En la actualidad, los partidarios del concepto *Urtext* han reconocido que la intervención editorial es inevitable, por lo que es posible encontrar ediciones con un poco de flexibilidad en cuanto a los agregados editoriales; por ejemplo, digitaciones o golpes de arco.⁷⁸ Sin embargo, la exactitud en cuanto a la notación musical que una edición *Urtext* puede ofrecer a esta investigación no es un asunto prioritario, por lo que debemos enfocar nuestra atención en ediciones que permitan el reconocimiento de prácticas de interpretación o convenciones de estilo que hayan existido en la época de Johannes Brahms. De esta forma, de acuerdo con la clasificación de las ediciones que expone Grier,⁷⁹ se atenderá a las ediciones interpretativas y las ediciones críticas de forma especial. A continuación se expondrá un breve análisis del papel de las ediciones interpretativas, entendidas éstas como aquellas que contienen digitaciones, articulaciones y matices que revelan aspectos del estilo interpretativo de ejecutantes importantes; y que, en el caso concreto de las realizadas en el siglo XIX, podrían

⁷⁷ Lawson y Stowell. *La interpretación histórica de la música*, 51.

⁷⁸ Grier, *La edición crítica de la música*, 20.

⁷⁹ Grier, *La edición crítica de la música*, 128-132. La primera clasificación es: *Facsimil fotográfico* y, de acuerdo con Grier, este tipo de edición está consolidado como una importante forma de publicación en musicología. Estas ediciones contienen toda, o la mayor parte de la información visual presentada en la fuente, la cual es retenida y presentada en el facsimil con un grado de detalle que no puede reproducirse mediante la descripción verbal o las reproducciones impresas de la notación original. Muchos matices de la notación y, especialmente, la disposición de los símbolos de notación en la página están claramente representados para el beneficio de aquellos que no tienen la posibilidad de consultar las fuentes originales. De acuerdo con Grier, poseen dos inconvenientes: el primero; que las fotografías no reproducen todos los detalles del documento original debido a las variables durante el proceso de toma y revelado, por lo que se pueden obtener registros fotográficos diferentes de la misma fuente, el segundo inconveniente, es que son ediciones para públicos especializados, y en su opinión, son materiales de consulta, más que partituras para la interpretación. En la segunda clasificación de Grier se encuentran las *Réplicas impresas de la notación original*, las cuales permiten que los correctores tengan la oportunidad de revisar y corregir el texto de acuerdo con sus investigaciones críticas de la obra de sus fuentes. Por tanto, es un tipo de edición crítica. Las ediciones en esta categoría constituyen una forma de facsimil (usando fuentes impresas en lugar de fotografías, como en el tipo anterior) y dado que la notación musical tiende a tener rasgos distintivos propios en cada fuente, muchos editores elegirán basar su edición en una única fuente principal, aplicando el método del «texto ideal». Las ediciones en formato de tablaturas también se ven beneficiadas al ser reproducidas de esta manera, dado que detalles como las digitaciones y las armonizaciones pueden comunicarse de forma más directa.

transmitir un tipo de tradición del estilo de interpretación que rigió en época que ahora concierne.

3.2.1.2 Ediciones interpretativas

Clive Brown menciona que la adhesión al significado *literal* del texto por medio del uso de las ediciones *Urtext*, en lugar de las ediciones interpretativas realizadas por editores de los siglos XIX y XX, provocó que muchos aspectos relacionados con la transmisión de determinadas prácticas fueran oscurecidos con el paso del tiempo.⁸⁰ De esta forma, a diferencia de Johannes Brahms, quien poseía un inusual interés por las actividades musicológicas,⁸¹ el interés de Joseph Joachim por la edición, al menos al final de su vida, puede atribuirse a un deseo por preservar su propia tradición interpretativa.⁸² De acuerdo con Brown, las primeras ediciones en las que Joachim participó destacaban por la austeridad de sus indicaciones, y aunque esta postura editorial podría atribuirse a la influencia de su relación con editores como Friedrich Chrysander o Philipp Spitta, el «respeto al texto» no debe entenderse solamente como una pretensión de estos editores por intervenir lo menos posible en el texto original,

⁸⁰ Brown, «Joseph Joachim as editor».

⁸¹ Si bien su actividad como editor no se limitó a las ediciones con pretensiones académicas, su constante participación en este ámbito sugiere que poseía un fuerte interés por la práctica editorial en general. En este sentido, aunque la actividad de Johannes Brahms como editor o promotor de música antigua no resulta pertinente a este trabajo de investigación, debido a que fueron las controversias que rodean la realización del continuo las de particular importancia para él, su genuino interés por el rescate de autores antiguos es destacable. Baste mencionar, por ejemplo, que editó música de compositores que no necesariamente eran alemanes, y que mantuvo un estrecho contacto con los líderes musicólogos de su época, entre ellos Philipp Spitta (biógrafo de J. S. Bach), Friedrich Chrysander (especialista de Händel), Gustav Nottebohm (pionero en el estudio de los bosquejos de Beethoven), Carl Ferdinand Pohl (autor de la biografía moderna de Haydn), Alfred Doffrei, Mandyczewski y Hanslick, lo que le permitió un intercambio de puntos de vista acerca de las cuestiones técnicas, especialmente en cuanto a la edición y la práctica. No se detuvo ante las críticas, y a su ahínco se debe el establecimiento del repertorio barroco estándar en las salas de concierto durante las últimas décadas del siglo XIX. Sin embargo, a pesar de su labor como promotor de música antigua, rechazó parcialmente algunas prácticas históricas, es decir, que a pesar de sus esfuerzos por representar la música tal como él creía que el compositor había querido que sonara, no se oponía a la amplificación ocasional de la instrumentación original de Bach, por ejemplo. (Para saber más vea: Camilla Cai, «Was Brahms a Reliable Editor? Changes Made in Opuses 116, 117, 118 and 119», *Acta Musicologica* 61, no. 1 (1989): 83-101), y Elaine Kelly, «Evolution versus Authenticity: Johannes Brahms, Robert Franz, and Continuo Practice in the Late Nineteenth Century», *19th-Century Music* 30, no. 2 (2006): 182-204).

⁸² Clive Brown, «Joseph Joachim as editor», *University of Leeds. Editors: Extended Discussions. Collection of Historical Annotated String Editions*, <http://chase.leeds.ac.uk/article/joseph-joachim-as-editor-clive-brown/> (consultada el 1 de septiembre de 2015).

sino como un ideal de Joachim por suponer que los artistas que necesitaban la ayuda del editor para resolver problemas técnicos o estilísticos no debían aspirar a la ejecución de determinado repertorio.⁸³ Sin embargo, pese a la idea de Joachim de que sólo los artistas competentes podían aspirar a la ejecución de determinadas obras, la música que editó también estaba dirigida a un mercado de músicos tanto aficionados como profesionales, por lo que la austeridad de sus primeras ediciones contrastan notablemente con el común de las ediciones de su tiempo, las cuales contenían numerosas indicaciones de digitaciones, así como golpes de arco e indicaciones de fraseo para resultar más accesibles a los intérpretes menos instruidos.⁸⁴

[Joachim] a veces dejaba demasiadas digitaciones y arcadas a la discreción [del intérprete], como en el caso de las sonatas de Corelli y Beethoven, que apenas se distinguen de las del texto original.⁸⁵

Sin embargo, al verse a sí mismo como un heredero directo de la escuela Viotti-París-francesa, proveniente de finales del siglo XVIII, los trabajos editoriales finales de Joachim pueden entenderse como un medio para preservar algo de su escuela de interpretación en un *corpus* de obras que habían sido concebidas con una forma de ejecución que comenzaba a desaparecer en su tiempo.⁸⁶ Así, en contraste con las primeras ediciones, sus ediciones finales contienen una mayor cantidad de digitaciones «expresivas» para lograr *portamenti*, y destacan por un prominente uso de cuerdas abiertas y armónicos, lo que implicaría que los adeptos a la moderna práctica de utilizar el *vibrato continuo* no podrían seguir las digitaciones indicadas por el violinista. No menos destacable, en estos últimos trabajos de Joachim como editor (incluyendo su *Violinschule*) se muestra su profundo desacuerdo con el gusto del

⁸³ Brown, «Joseph Joachim as editor».

⁸⁴ Brown, «Joseph Joachim as editor».

⁸⁵ Carl Flesch, *Memories*, citado por Brown en «Joseph Joachim as editor».

⁸⁶ Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim* (Böhlau Viena; Auflage, 2007), citado por Brown en «Joseph Joachim as editor».

público «progresista» y con el estilo de ejecución de la mayoría de los violinistas más jóvenes.⁸⁷

3.2.1.3 Ediciones críticas

De acuerdo con la clasificación de Grier, las ediciones críticas tienen como objeto transmitir el texto que mejor representa la evidencia histórica de las fuentes. Asimismo, Lawson y Stowell mencionan que estas ediciones reproducen tantos elementos como el editor supone son importantes para descubrir las intenciones del

⁸⁷ Elaine Kelly, «Evolution versus Authenticity: Johannes Brahms, Robert Franz, and Continuo Practice in the Late Nineteenth Century», *19th-Century Music* 30, no. 2 (2006): 182-204. Uno de los factores que permitieron el renacimiento cultural del arte de la Alemania anterior a 1800 fue la creciente antipatía hacia el «miserable gusto parisino» y en general hacia todo lo francés. Para la mayoría de los editores de música (no así para Brahms o Joachim, quienes editaron a algunos compositores franceses e italianos), el avivamiento de la música alemana consistía en redescubrir obras de arte que no estuvieran corrompidas por los gustos extranjeros, específicamente por las influencias francesas que se dieron a raíz de la guerra napoleónica. Resulta pertinente mencionar que no todos los artistas influyentes del contexto de Brahms compartían la misma visión acerca del rescate de la música del pasado. Por una parte, se encontraba el pensamiento a favor de la evolución, centrado en el concepto de progreso a través del tiempo (este punto de vista, articulado de manera más influyente por Hegel en Alemania, tuvo implicaciones considerables para el renacimiento de la música antigua: si el arte, como la civilización, se manifiesta en formas cada vez más perfectas, entonces los revivalistas estaban justificados en modernizar el arte temprano para apelar a las más sofisticadas demandas del público del siglo XIX); y por otra parte, estaba la postura musicológica interesada en presentar la música antigua de la forma menos alterada posible. La postura progresista, insensible a las prácticas históricas debido a su postura a favor de la premisa hegeliana del progreso, estaba representada por el compositor Robert Franz (1815-1892), y sus partidarios principales eran Selmar Bagge (1823-1896) y Julius Schaeffer (1823-1902). La otra postura, adquiriría solidez durante la segunda mitad del siglo XIX con el surgimiento de la musicología, y estaba reflejada por Friedrich Chrysander (1826-1901), Philipp Spitta (1841-1894) y Heinrich Bellermann (1832-1903). El debate entre las dos posturas ante la música del pasado fue amplio y complejo; sin embargo, el tema más controvertido fue la tradición del bajo continuo. La escasez de pruebas sólidas en cuanto a las prácticas de realización permitió que se adoptaran amplias libertades con la parte del continuo; en consecuencia, ambas facciones se apropiaron de estos dos tipos de acercamientos como plataforma para su estética. Chrysander, Brahms y Joachim abogaban por la simplicidad en lo que respecta a las realizaciones del bajo continuo y rechazaban la excesiva escritura contrapuntística en favor de las texturas predominantemente armónicas; por el contrario, los modernistas estaban firmemente unidos en la convicción de que las realizaciones homofónicas suministradas por Chrysander y otros musicólogos eran producto no de su conciencia histórica, sino de su inadecuación artística, por tanto, al publicar las realizaciones homófonas arregladas por hombres del calibre musical de Brahms o Joachim, Chrysander hizo casi imposible que Franz y sus asociados despreciaran sus prácticas de realización del continuo, principalmente por motivos artísticos. (para saber más, vea: Cai, Camilla. «Was Brahms a Reliable Editor? Changes Made in Opuses 116, 117, 118 and 119», *Acta Musicologica* 61, no. 1 (1989): 83-101).

compositor y ofrecen a los artistas elementos suficientes para interpretar la obra.⁸⁸ Cabe mencionar que durante el Simposio «Performing Brahms in the Twenty-first Century» en julio de 2015, se presentó la nueva edición crítica de la editorial Bärenreiter (2015) de todas las sonatas a dúo de Brahms: opus 38, 78, 99, 100, 108, y 120 (en sus tres versiones), trabajo realizado por los doctores Clive Brown, Neal Peres Da Costa, y Kate Bennett Wadsworth.⁸⁹ Las fuentes utilizadas para la fundamentación de sus ediciones (como las memorias de los alumnos y colegas, los métodos y ensayos, las ediciones interpretativas y, sobre todo, las grabaciones históricas), fueron, de acuerdo con la misma editorial, las piezas clave que han permitido la identificación de las prácticas no anotadas en la partitura, las cuales revelan un estilo de ejecución diferente al asumido, por la mayoría de los intérpretes, como «Romántico». De esta forma, estas ediciones son uno de los pasos más importantes realizados para la difusión de las prácticas interpretativas del siglo XIX en el ámbito alemán.

3.2.2 Otras fuentes impresas

3.2.2.1 Métodos

En el caso particular de esta investigación, los métodos que serán analizados poseen la característica de haber sido escritos por músicos sobresalientes del contexto alemán, así como por profesores del Conservatorio de París (1795), que ofrecían cursos sistemáticos de instrucción técnica e interpretativa para aspirantes a profesionales. Estos métodos contienen información concerniente a la producción de sonido, técnicas de interpretación, así como información contextual referente a la historia de la música,

⁸⁸ Sin embargo, un gran número de artistas ignoran los comentarios o el contenido del aparato crítico, por lo que la utilidad de estas ediciones está determinada por el perfil intelectual de los intérpretes que las utilizan.

⁸⁹ Sonata para violonchelo y piano en *Mi* menor *op.* 38; Sonata para violonchelo y piano en *Fa* mayor *op.* 99; Sonata para violín y piano en *Sol* mayor *op.* 78; Sonata para violín y piano en *La* mayor *op.* 100; Sonata para violín y piano en *Re* menor *op.* 108; Sonatas en *Fa* menor y *Mi* bemol mayor para violín y piano (antes *op.* 120); un movimiento (*Scherzo*) de la Sonata F.A.E para violín y piano en *Do* menor WoO 2; Sonatas en *Fa* menor y *Mi* bemol mayor para viola y piano *op.* 120 y las Sonatas en *Fa* menor y *Mi* bemol mayor para clarinete y piano *op.* 120.

el gusto predominante y la estética vigente. Colin Lawson y Robin Stowell advierten, sin embargo, que el valor de los tratados no debe exagerarse, ya que la mayoría representa el cúmulo de tradiciones interpretativas provenientes de la experiencia y observación del autor y que, no necesariamente, se mantenían vigentes.⁹⁰ A este respecto, Frederick Neumann menciona:

«los autores de tratados deben considerarse no como profetas que revelan verdades infalibles, sino más bien como testigos muy humanos que nos dejaron una declaración jurada sobre determinadas cosas que sabían, en las que creían y querían que creyeran sus lectores».⁹¹

Sin embargo, precisamente por la información contenida en los métodos de artistas influyentes, el estudio de los que fueron publicados durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, son de suma importancia, ya que permitirán demostrar los notables cambios en la concepción sonora, técnica de ejecución y ornamentación que no sobrevivieron en la práctica moderna.

3.2.2.2 Cartas y otros documentos

Los documentos a estudiar son algunas cartas, así como algunos otros registros (especialmente aquellos que pueden revelar aspectos de ejecución, ornamentación y recepción de la obra). Como dato relevante, cabe mencionar que se conservan alrededor de 564 cartas del compositor Johannes Brahms. Esta importante cantidad de epístolas nos da la oportunidad de obtener un acercamiento no sólo de la obra y la recepción de ésta en su círculo de amigos o conocidos, sino que también nos revela parte de los pensamientos y otros aspectos relacionados con la vida personal de Johannes. Resulta interesante descubrir, por ejemplo, que dependiendo de quién sería

⁹⁰ Mientras que Leopold Auer mencionaba en su método (1920) que el *vibrato* era «un problema de personas enfermas de los nervios», Jascha Heifetz (1901-1987), alumno suyo y uno de los mayores exponentes del sonido con *vibrato* continuo, triunfaba en las salas de concierto más importantes del mundo.

⁹¹ Lawson y Stowell, *La interpretación histórica de la música*, 37.

el receptor, su redacción cambiaba. De esta forma, encontramos que cuando sus cartas se dirigían a Joseph Joachim o a Clara Schumann, el «lenguaje rápido y osco»⁹² de Brahms se llenaba de afecto y admiración. Incluso, a pesar del conflicto que pusiera en peligro su amistad, la última carta que Brahms escribió, fue dirigida a Joseph Joachim.

3.2.3 Fuentes sonoras

Gracias a la invención del fonógrafo por parte de Thomas Alva Edison, en 1877, esta investigación hace uso de un recurso más para el reconocimiento de algunas prácticas interpretativas en el ámbito alemán cercano a Johannes Brahms.

Dos de las fuentes de consulta dignas de mención son el *Cylinder Preservation and Digitization Project*, de la Universidad de Santa Bárbara en Estados Unidos;⁹³ y el *Centre for the History and Analysis of Recorded Music*; esta última, dependiente de Royal Holloway, la Universidad de Londres (institución anfitriona), el King's College de Londres y la Universidad de Sheffield. Cabe mencionar que este centro se encuentra ahora en su denominada «Fase 2», la cual consiste en un nuevo programa de investigación centrado en el estudio musicológico de la interpretación. De acuerdo con su propia definición, este cambio de enfoque se refleja en el nombre del centro sucesor: del *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM) al *Research Centre for Musical Performance as Creative Practice* (CMPCP). El sitio de internet ofrece un generoso número de grabaciones de difícil acceso, además de información sobre simposios y métodos de análisis de grabaciones.⁹⁴

⁹² Hans Gál, ed., *Cartas 1853-1897. Johannes Brahms*, primera edición, traducido por José A. Campos (Barcelona: Nort-sur Musikeon, 2010), 11.

⁹³ David Seubert, *Cylinder Preservation and Digitization Project*. <http://cylinders.library.ucsb.edu/index.php> (último acceso: 8 de septiembre de 2015).

⁹⁴ *Centre for the History and Analysis of Recorded Music*, http://www.charm.kcl.ac.uk/about/about_structure. Último acceso, 5 de febrero de 2018. Entre los miembros que forman parte del CHARM se encuentran: Eric Clarke, Nicholas Cook, Daniel Leech-Wilkinson, John Rink, Robert Phillip, entre otros.

Por otra parte, aunque las grabaciones antiguas puedan ser tratadas como una referencia contundente para la selección y posterior adopción de los recursos de estilo presentes en ellas, cabe mencionar que las posturas en cuanto a la adopción de las prácticas presentes en estas fuentes son contrastantes. Como ha sido mencionado anteriormente, una de esas posturas menciona que los estudios de las prácticas interpretativas del siglo XIX y principios del XX presentes en las grabaciones existentes entre 1900 y 1950, no buscan la promoción de las prácticas que pueden escucharse en ellas, sino que se trata de mera información que puede guiar al lector a aprender a identificar cuáles fueron las prácticas del siglo XIX que sobrevivieron y están presentes en las primeras interpretaciones del siglo XX.

En contraste, está la segunda postura, compartida por la sustentante de esta tesis, que propone la aplicación de las prácticas presentes en las grabaciones con el objetivo de experimentar vívidamente sus valores expresivos. Esto se refuerza debido a que, aunque el deseo de Joachim en sus últimos trabajos editoriales era el de plasmar la mayor cantidad de indicaciones en sus ediciones, conocía las limitaciones de las indicaciones escritas:

Soy muy consciente de que no estoy ofreciendo de este modo el único medio de ejecutar estas obras [refiriéndose a los Cuartetos de cuerda *op. 18* de Beethoven], de hecho, los pasajes a *solo* pueden ser ejecutados efectivamente con digitaciones y arcadas completamente diferentes y cada maestro elegirá los medios de ejecución que mejor le convengan. Porque incluso la observación más concienzuda de mis marcas no ofrecería los medios para hacer que la pieza, como un todo, suene como yo la imagino. La individualidad de la interpretación no puede ser capturada en las marcas técnicas.⁹⁵

Si bien las indicaciones registradas tanto en sus ediciones de música como en su *Violinschule* tienen un límite de apropiación para los lectores, es en sus grabaciones de 1903 donde, en opinión del propio Joachim, se preservaría su tradición interpretativa:

⁹⁵ Joseph Joachim y Andreas Moser, *Violinschule*, vol. 1, 4.

Durante varios años tuve el privilegio de realizar experimentos con el fonógrafo de Werner von Siemens, en presencia del señor Hehnholz. Desde entonces he mantenido el interés en tales grabaciones y me alegra mucho oír hablar de los progresos realizados por su Gramófono. Estuve muy complacido de acceder a su solicitud de grabar algunas selecciones de mi repertorio de violín, y muy satisfecho de que la atención cuidadosa las dejara salir mejor en cada ocasión. Anticipo con placer, una amplia difusión de los resultados.⁹⁶

Por lo tanto, este trabajo de investigación utilizará las fuentes sonoras bajo esta segunda postura: el estudio enfocado a la experimentación y decidida adopción de las prácticas de ejecución presentes en las grabaciones tempranas.⁹⁷

3.2.4 Fuentes iconográficas

Otro material útil en esta investigación son las fuentes iconográficas, incluyendo litografías y fotografías. Las fuentes iconográficas ofrecen información relacionada con la construcción de los instrumentos, las técnicas de ejecución, la exposición de detalles sobre las vidas de compositores e intérpretes, así como la atmósfera social e intelectual en la que trabajaron.

Cabe mencionar que la evidencia iconográfica debe utilizarse con precaución y someterse, en medida de lo posible, a una cautelosa evaluación de su contexto. Una concepción equivocada, sobre todo en una investigación encaminada a la aplicación práctica, como es el caso de este trabajo, puede devenir en imitaciones completamente disfuncionales o erradas. Baste mencionar, por ejemplo, algunas de las imágenes que

⁹⁶ Brown, «Joseph Joachim as editor». Carta escrita en Gmunden, Alta Austria el 27 de agosto de 1903. De acuerdo con Brown, aunque el texto de esta carta se dirige a un destinatario no identificado, puede inferirse que se trata de alguien en la compañía Gramophone and Typewriter. El lector puede acudir a las pistas 6 y 7 del apéndice de esta tesis para escuchar dos de las cinco grabaciones que Joseph Joachim hizo en 1903.

⁹⁷ Neal Peres Da Costa, correo electrónico a la autora, 15 de enero de 2017. En una reciente comunicación con el dr. Neal Peres Da Costa, me informó de sus planes de organizar a finales del 2017, un Simposio en Alemania el cual que pretende centrarse en la emulación de las grabaciones tempranas como una forma de estudiar la ejecución historicista.

acompañan los métodos de violonchelo estudiados aquí, las cuales, como se expondrá más adelante, poseen importantes imprecisiones (o ¿licencias artísticas?) en la forma de ilustrar la técnica para sujetar el violonchelo entre las piernas.

Capítulo 4. Los instrumentos utilizados y su técnica de ejecución

Camilla Cai menciona que una queja común entre los pianistas que interpretan en un piano moderno alguna de las obras de cámara de Johannes Brahms, es la dificultad de destacar la línea melódica en el registro del tenor. Cai argumenta que la riqueza de notas en el registro bajo, el denso contrapunto y las continuas octavas, propias de la escritura de Brahms, producen una especie de «emborronamiento» difícil de controlar en el piano:

El problema del delineado de la melodía en el registro medio [del piano] no es un problema sólo del pianista. No importa qué tan suavemente él la toque, no importa cuánto la destaque, si él trabaja en un piano moderno, la manera de abordar el pasaje para destacar el sonido y su balance final, probablemente seguirán siendo significativamente diferentes a los de Brahms.⁹⁸

Sumado a la dificultad de obtener una adecuada claridad en las líneas melódicas, está el problema del balance sonoro cuando se realiza música de cámara de nuestro compositor. En el caso de las sonatas con violín o violonchelo, por ejemplo, los pianistas suelen realizar una serie de acciones para lograr un equilibrio sonoro entre los instrumentos: mantener abajo la tapa del piano; tocar con pedal sordina; reducir un nivel dinámico con respecto a las indicaciones de matiz, entre otras. Sin embargo, a pesar de estas medidas, y debido a las características de la escritura de Brahms que refiere Cai, la robusta sonoridad del piano moderno estará, casi siempre, y de manera

⁹⁸ Camilla Cai, «Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works», *Performance Practice Review* 2/1, (1989): 66.

persistente, por encima de la producida por los instrumentos de cuerda, en los pasajes de gran volumen o densidad.⁹⁹

Por todo lo anterior y ante la evidente preocupación que Brahms siempre manifestó porque su música fuera realizable¹⁰⁰ ¿es válido suponer que los aspectos relacionados a la claridad y sonoridad entre los instrumentos que componen las obras de cámara de Johannes Brahms, fueran aspectos desatendidos por él?

Durante este capítulo se mantendrá el supuesto de que los aspectos concernientes al equilibrio sonoro y tímbrico no pudieron ser elementos desestimados por el compositor alemán, por lo que los problemas entre la sonoridad y claridad del discurso en su obra, a solo, o con otros miembros, no están determinados por la naturaleza de su escritura, sino por los instrumentos modernos y la técnica de ejecución que se utiliza en la actualidad.

4.1 Los pianos del siglo XIX

De acuerdo con George Bozarth y Stephen Brady, desde la última parte de siglo XVIII y hasta el siglo XIX, dos tecnologías distintas eran utilizadas en el mecanismo de acción de los martillos.¹⁰¹ Por una parte, estaba el mecanismo de los pianos de construcción vienesa (o alemana, según Brahms) y por la otra, el de los antecesores del piano moderno, es decir, los de construcción anglo-francesa.¹⁰² Los pianos de acción vienesa poseían un toque ligero, un tono brillante y una rápida repetición; mientras

⁹⁹ Existe en el mercado discográfico una nutrida lista de grabaciones de las sonatas para dos instrumentos de Johannes Brahms. En el caso de las que contienen las sonatas para piano y violonchelo, algunas de ellas poseen un equilibrado balance sonoro entre ambos instrumentos, e incluso, en al menos una de ellas, la sonoridad del violonchelo se encuentra por encima de la producida por el piano. (*Vid. Yo Yo, Ma (violoncello), y Emmanuel Ax (piano). Brahms, Sonatas for cello and piano, op 38, 99 y 108. Comp. Johannes Brahms. 1992*). En mi opinión, este tipo de grabaciones, en donde el equilibrio natural se ha visto modificado, ha formado una falsa expectativa sonora, por lo que la experiencia de escuchar cualquiera de ambas sonatas en vivo con instrumentos modernos, suele dejar en los espectadores la sensación de desequilibrio sonoro entre los instrumentos.

¹⁰⁰ Ver cita 145.

¹⁰¹ George S. Bozarth, y Stephen H. Brady, «The Pianos of Johannes Brahms», en *Brahms and His World*, editado por Walter Frisch (Princeton: Princeton University Press, 1990), 73.

¹⁰² Los mecanismos de los pianos Bechstein y Steinway evolucionaron de la invención de Érard, quien a su vez se basó en el modelo inglés.

que, por otra parte, John Broadwood y sus colegas en Inglaterra utilizaban una maquinaria que producía un tono más potente, sonoro y resonante, pero que exigía un toque más pesado. Según Bozarth y Brady, estos pianos todavía no poseían un sistema de repetición fiable.¹⁰³ En 1821, el aspecto de la fiabilidad en la repetición fue alcanzado por Sébastien Érard, quien a partir de la maquinaria inglesa, creó el mecanismo conocido como «doble escape», el cual consiste en que el macillo vuelva a percudir la cuerda antes de que la tecla regrese a su posición de reposo.

Comparación entre las escuelas de construcción de Fortepianos y Pianos en el siglo XIX.¹⁰⁴	
Construcción Vienesa¹⁰⁵	Construcción Anglo-francesa¹⁰⁶ (antecedentes del piano del siglo XX)
Desarrollados por Johann Andreas Streicher (1761-1833), Conrad Graf (1782-1851), entre otros.	Desarrollados por Burkat Shudi (1702-1773), John Broadwood (1732-1812), Johann Christoph Zumpe (1726-1790), entre otros.
Los pianos de acción vienesa poseían un toque ligero, un tono brillante y una rápida repetición	Producía un tono más potente, sonoro y resonante, pero exigía un toque más pesado (en comparación con los pianos vieneses)
	A partir de la maquinaria inglesa, Sébastien Érard creó el mecanismo conocido como «doble escape», el cual permite al macillo volver a percudir la cuerda antes de que la tecla vuelva a su posición de reposo. Los mecanismos de los pianos Bechstein y Steinway evolucionaron a partir de esta invención.

Tabla 1. Comparación entre las dos escuelas de construcción de pianos en el siglo XIX. Con el piano de doble escape se gana volumen y recursos tímbricos, pero se renuncia a una transparencia y a una serie de finísimos matices que el piano vienés permitía obtener.

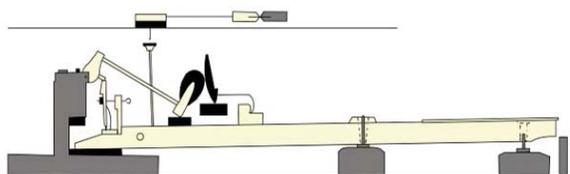
¹⁰³ Bozarth y Brady, «The Pianos of Johannes Brahms», 74.

¹⁰⁴ Luca Chiantore, 2002, Historia de la técnica pianística, segunda reimpresión, Madrid: Alianza Música, 28. De acuerdo con Chiantore, en la lengua castellana, el término fortepiano se aplica a aquellos instrumentos que no incorporaban el mecanismo de doble repetición, como los pianos de construcción vienesa o los de maquinaria inglesa antes de que ésta tuviera el mecanismo de Érard.

¹⁰⁵ A partir de los modelos de Johann Andreas Stein (1728-1792) Johann Schantz (1762-1828) y Anton Walter (1752-1826).

¹⁰⁶ Bartolomeo Cristofori (1655-1731) y Gottfried Silbermann (1683-1753).

En las figuras 1 y 2 se pueden apreciar las diferencias entre los mecanismos señalados en la tabla 1.



Johann Babbist Streicher: Stoßzungenmechanik

Figura 1. Mecánica vienesa de un piano Streicher. Este mecanismo fue desarrollado por Johann Andreas Stein y adoptado posteriormente por Anton Walter, Nannette Streicher (hija de Stein), Conrad Graf y otros constructores en Viena. Este tipo de construcción todavía era empleado por los fabricantes vieneses durante la época de Brahms.¹⁰⁷

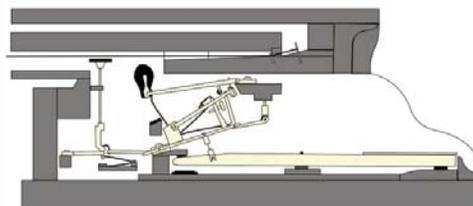


Figura 2. Mecánica inglesa-francesa. El camino que nos conduce hasta el moderno piano de concierto es una progresiva afirmación de la mecánica inglesa y el mecanismo de la doble repetición de Sebastien Érard: el doble escape. Este mecanismo permite al macillo volver a percutir la cuerda antes de que hubiese vuelto a su posición de reposo.

Otro de los factores que interviene en la sonoridad producida por los pianos de construcción vienesa e inglesa-francesa está en las características de su caja de resonancia. La caja de resonancia de ambos tipos de pianos fue reforzada de forma paulatina durante el siglo XIX y respondía a la necesidad de obtener una estructura que pudiera tolerar mayores tensiones de las cuerdas para producir un mayor volumen en el sonido. Al principio, el fortalecimiento de la caja de resonancia de los pianos consistió en la adición de barras de metal, después comenzaron a utilizarse marcos metálicos de varias piezas que eran unidas a la caja mediante tornillos y, finalmente, se comenzó a utilizar una estructura metálica formada de una sola pieza.¹⁰⁸



Imagen 10. Piano Streicher de 1846, restaurado y exhibido en la Frederick Historic Piano Collection (Massachusetts, USA). En la fotografía se aprecia el marco de madera y dos barras metálicas de soporte.

¹⁰⁷ Cai, «Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works», 61.

¹⁰⁸ Cai, «Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works», 61.

Aún con el reforzamiento, sólo el piano vienés seguía contando con una transparencia en su sonoridad. Esto se debe a que la claridad del sonido está determinada por la colocación de las cuerdas en línea recta, característica que tuvo el piano vienés desde sus orígenes, como puede verse en la siguiente ilustración de un fortepiano Stein:

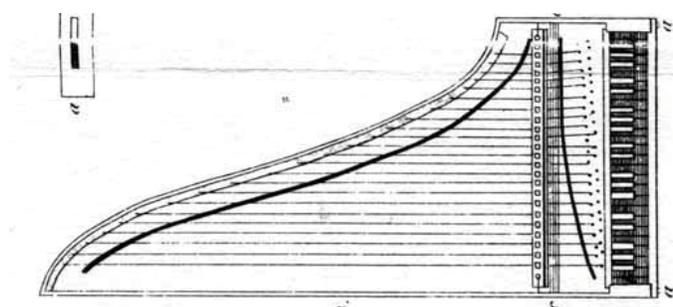


Figura 3. Imagen de un fortepiano de Stein (proveniente del portal *Classical Viennese and south-German Piano Actions*) que no tenía ningún elemento metálico de refuerzo y que, al igual que los pianos Streicher y otros pianos de construcción vienesa, tenía colocadas las cuerdas en línea recta.¹⁰⁹

En los pianos de construcción vienesa, como el Streicher que acompañó a Brahms hasta su muerte (figuras 6 y 7), las cuerdas están colocadas en línea recta.



Imagen 11 y 12. Piano Streicher de 1871, restaurado y exhibido en la Frederick Historic Piano Collection (Massachusetts, USA). Según información proveniente del portal de internet de la colección, este modelo es probablemente el más parecido al piano de 1868 que tuvo Brahms en su departamento en Viena. Sin embargo, la comparación exacta es imposible dado que el piano de Brahms fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial.

¹⁰⁹ Paul Poletti, *Classical Viennese and south-German Piano Actions*, <http://polettipiano.com/Pages/actionsengpaul.html> (último acceso: 2 de octubre de 2015).

Una consecuencia de que las cuerdas del Streicher no estén cruzadas, es que éstas son más cortas y gruesas en su registro grave; por consiguiente, poseen pocos armónicos superiores, lo que otorga claridad y ligereza a su sonido.¹¹⁰ En contraste, tal y como puede apreciarse en la siguiente imagen, tanto en los pianos de herencia anglo-francesa del siglo XIX, como en los actuales,¹¹¹ las cuerdas del registro grave están cruzadas:



Imagen 13: Las cuerdas cruzadas en el registro bajo en los pianos modernos (influenciados por Steinway), producen una sonoridad más homogénea, pero menos clara.

¹¹⁰ Cai, «Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works», 60.

¹¹¹ Edwin M. Ripin, *et al*, «Pianoforte», *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21631> (consultada el 30 de septiembre de 2014). Durante el siglo XIX, el piano de herencia anglo-francesa terminó por dominar el gusto actual por una sonoridad más potente y homogénea.

En concordancia con las características de construcción de los pianos de acción vienesa, tratados hasta ahora, Camilla Cai¹¹² y Neal Peres da Costa,¹¹³ mencionan que los pianos Streicher de tiempos de Johannes Brahms tenían tres registros con distinto timbre.

Comparación entre el timbre y sonoridad de los registros de los pianos Streicher y los pianos modernos (Stainway)	
Modelo Streicher	Modelo Stainway
<p>Para Peres Da Costa, el registro agudo es aflautado; el medio, orquestal y cálido, y el bajo, como de sonido de instrumento de caña, pero con una caída rápida, que impide la interferencia con el resto de los sonidos. Tomando en cuenta estas características, tanto Peres Da Costa como Jon Finson¹¹⁴ mencionan que este tipo de sonoridad permite un buen balance entre el piano y los instrumentos con cuerdas de tripa, algo que resulta problemático cuando se utilizan los modernos pianos de cola.</p>	<p>Cai argumenta que los problemas para equilibrar la sonoridad en las obras de Brahms en el piano moderno, suceden porque este tipo de piano tiene los timbres invertidos, de tal manera que el registro medio es débil y opaco, mientras que el agudo es brillante y el bajo es rico y grueso</p>
<p>Camilla Cai menciona que el registro medio, alrededor y por debajo del do central, suena pleno, dulce y prominente, mientras que el registro bajo tiene un sonido claro y ligero, parecido al de los pianos de los años veinte del siglo XIX. Este timbre se debe a la poca interferencia de los armónicos y a la rápida velocidad de amortiguamiento en el registro bajo.¹¹⁵ Cai menciona que el piano Streicher tiene un sonido que recuerda instrumentos de aliento madera, y que carece de la brillantez, volumen y ligera coloración metálica presente en los instrumentos con bastidor de metal de una sola pieza (como la de los modernos pianos Stainway)</p>	

Tabla 2. Los pianos Streicher (como el de 1868 que Brahms tuvo en su departamento en Viena), tienen la cualidad de equilibrar la sonoridad de los instrumentos que componen el conjunto, al mismo tiempo que permiten enfatizar las frecuentes melodías «de tenor» que Brahms escribió para el registro medio. De acuerdo con Cai, las características tímbricas y sonoras del piano Streicher explicarían porqué las partes densas en el registro bajo tienden a sonar oscuras y confusas en los pianos modernos.¹¹⁶

¹¹² Cai, «Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works», 60.

¹¹³ Neal Peres Da Costa, *Streicher Piano Strikes an Historic Chord for the Conservatorium* (8 de diciembre de 2014), https://youtu.be/lm_IMb5dgVE (consultada el 20 de agosto de 2014).

¹¹⁴ Finson, «Performing Practice in the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms», 463.

¹¹⁵ Cai, «Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works», 60-61.

¹¹⁶ Cai, «Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works», 61.

Cabe mencionar que, aunque los pianos de herencia algo-francesa de finales del siglo XIX son mecánicamente muy parecidos a los pianos modernos, su timbre es distinto debido al tratamiento, conocido como *voicing*, que se daba a los martillos. El *voicing* consiste en ajustar el timbre del piano a partir de la obtención de determinada consistencia, suave o dura, de la zona de los martillos que tendrá contacto con la cuerda. De acuerdo con Michael Lenehan,¹¹⁷ el estándar en los modernos pianos Steinway consiste en un centro duro con una superficie blanda.



Imagen 14. Según Michael, Lenehan «físicamente, la parte misteriosa del trabajo llamado ‘voicing’ es una cuestión bastante simple de endurecimiento y ablandamiento del fieltro del martillo - endureciéndolo por la impregnación de un ‘jugo’ hecho de laca y solvente de laca, y picándolo y separando las fibras con ayuda de agujas para ablandarlo».¹¹⁸

Lenehan menciona que el fieltro que toca la cuerda debe permanecer suave y elástico; por lo tanto, cuando se toca *piano*, sólo se oye la parte superior del martillo, pero si se toca *forte*, se escucha la parte interna del martillo: «Si la parte inferior es sólida, tendrás un sonido sólido».¹¹⁹ Sin embargo, a finales del siglo XIX el proceso del *voicing* era radicalmente diferente. Una referencia de lo anterior se encuentra en un manual de afinación de pianos publicado en 1917 por William Braid White,¹²⁰ del cual

¹¹⁷ Michael Lenehan, «The Making of a Steinway Grand K 2571. The Quality of the Instrument», <http://www.sherwinbeach.com/lenehan/K2571.htm>. (Agosto de 1982).

¹¹⁸ Lenehan, «The Making of a Steinway Grand K 2571, The Quality of the Instrument».

¹¹⁹ Raymond Parada, regulador de pianos Steinway en Nueva York, citado por Michael Lenehan en «The Making of a Steinway Grand K 2571. The Quality of the Instrument».

¹²⁰ William Braid White, *Modern Piano Tuning and Allied Arts. Principles and Practice of Piano Tuning, Regulation of Piano Action, Repair of the Piano, Elementary Principles of Player-Piano*

se extrae que el objetivo del ajustador era crear un martillo con un interior suave y una superficie un poco más dura. Finson nos recalca que White no hace mención del uso de la laca como endurecedor y concluye su análisis:

En cualquier caso, la diferencia en las metas y los métodos del ajuste tímbrico (*voicing*) puede dar cuenta de algunas de las diferencias entre el claro y penetrante sonido del Paderewski [un Steinway de 1892 del tipo de construcción anglo-francesa] y el más fuerte pero menos claro sonido del instrumento moderno.¹²¹

4.1.2 Los pianos usados por Johannes Brahms

Existen muchas referencias que mencionan que, dentro de una sonoridad orquestal, Brahms prefería los pianos que tenían un diseño anglo-francés, a diferencia de los pianos de construcción vienesa, que empleaba en una sonoridad de música de cámara; sin embargo, Bozarth y Brady mencionan la necesidad de matizar esta información, puesto que, aunque existen referencias de las preferencias del compositor, gran parte de los pianos que Brahms utilizó estuvieron determinados por la región en donde él se presentaba; por lo tanto, cuando Brahms tocaba en Viena, los instrumentos que él usaba eran los pianos producidos por los fabricantes locales, como los Streicher y los Bösendorfer; cuando Brahms estaba en Alemania, podía acceder a pianos de diseño anglo-francés, como los Bechstein, producidos en Berlín, o los Steinway, elaborados en Nueva York y Hamburgo.¹²² Sin embargo, algunas de las cartas de Johannes Brahms permiten descubrir que llegó a hacerse cargo de los gastos de alquiler de pianos específicos, e incluso que, en caso de no estar disponible un instrumento de determinadas características, anunciar la cancelación del concierto. Un ejemplo de esto sucedió en 1858, cuando se negó a estrenar su Primer concierto para piano, debido a que, en su opinión, el único piano «decente» en Hamburgo era un Érard de cola, pero la disponibilidad de este instrumento para el día del concierto no podía ser

Pneumatics, General Construction of Player Mechanism, and Repair of Player Mechanism. (New York: Edward Lyman Bill, 1917), 236.

¹²¹ Finson, «Performing Practice in the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms», 462.

¹²² Bozarth y Brady, «The Pianos of Johannes Brahms», 73.

confirmada.¹²³ De la misma forma, para la gira que habría de realizarse después del estreno del Segundo Concierto para piano —el cual fue interpretado por Brahms en un gran Bösendorfer—, el compositor solicitó un Bechstein o un Steinway, y se manifestó de forma terminante:

Con mucho gusto voy a pagar los costos de transporte; pero no volveré a tocar en algún instrumento riesgoso o cuestionable.¹²⁴

Con la misma tónica, para un concierto en Hamburgo en 1882, escribió:

Dado que tengo que molestarlo a usted respecto a un piano de cola, ¿he de preguntar si encontraré un muy buen y potente Bechtein (o Steinway americano) esperándome?¹²⁵

En cuanto a los instrumentos que Brahms utilizó para la interpretación de su música de cámara, existen al menos cinco registros que señalan que utilizó pianos de construcción anglo-francesa, como el Érard de Clara Schumann.¹²⁶ Cabe recordar, sin embargo, que la sonoridad de estos pianos era menos potente que la de un piano moderno, debido a las características de construcción que han sido señaladas anteriormente. Esta información se sustenta en la grabación de Richard Burnett, Alan Hacker y Jennifer Ward Clarke de los tríos y sonatas de clarinete de Johannes Brahms.¹²⁷ Bozart y Brady mencionan que, aunque el piano Érard que utiliza Burnett

¹²³ Bozarth y Brady, «The Pianos of Johannes Brahms», 75.

¹²⁴ Bozarth y Brady, «The Pianos of Johannes Brahms», 86.

¹²⁵ Styra Avins, ed., *Johannes Brahms: Life and Letters*, traducido al inglés por Styra Avins y Josef Eisinger. (Oxford: Oxford University Press, 2001), 586. Carta de Johannes Brahms a Julius von Bernuth fechada el 30 de diciembre de 1881.

¹²⁶ Bozarth, y Brady, «The Pianos of Johannes Brahms», 75.

¹²⁷ Richard Burnett (piano Grand Erard), Jennifer Ward Clarke (cello Guarnerius 1729 «modernizado»), y Alan Hacker (Clarinetes del siglo XIX). *Johannes Brahms: Clarinet Trio & Sonatas*. Comp. Johannes Brahms. Amon Ra Records, 1989. (Escuchar la pista 8 del apéndice). En mi opinión, tanto esta grabación, como la de Hardy Rittner usando un piano Érard de 1854, para su ejecución del Concierto para piano No. 1 en *Re* menor, *op.* 15 de Johannes Brahms (escuchar la pista 25 del apéndice), resultan valiosas al permitirnos identificar las características sonoras de los instrumentos que utilizó o conoció Brahms, éstas son claros ejemplos de lo que Clive Brown denominaría interpretaciones «inmaduras». De acuerdo al texto publicado en la revista *Early Music*, n° 38: «Performing 19th-century Chamber Music: The Yawning Chasm between Contemporary Practice and Historical Evidence», la mayoría de los intérpretes no hacen uso de los recursos expresivos utilizados por los artistas del siglo XIX en el ámbito alemán, como el uso recurrente del *portamento*, la flexibilidad del *tempo* y otras características del estilo, presentes tanto en fuentes documentales, como fundamentadas en los más recientes estudios

es un piano de construcción inglesa, se puede apreciar el adecuado equilibrio entre las dinámicas del piano con respecto a la de los otros instrumentos, por lo que el dilema del balance sonoro no representa un problema para los intérpretes.¹²⁸ Lo mismo sucede en la interpretación de Ilia Korol y Natalia Grigorieva, quienes, a pesar de no utilizar muchos de los recursos propios del estilo de ejecución de la escuela de violín alemana (como la práctica de arpeggiar las notas escritas en bloque en el teclado; el uso del *portamento* como elemento expresivo, o el *vibrato* como recurso ornamental), la Sonata no. 1 *op.* 78 en *Sol* mayor de Johannes Brahms interpretada en un Streicher construido en 1870, permite apreciar el equilibrio sonoro.¹²⁹

En otra grabación, realizada por Jörg Demus en 1960 en el piano Conrad Graf que perteneció a la familia Schumann, y posteriormente a Brahms, se puede reconocer la sonoridad de los instrumentos de construcción vienesa; sin embargo, debido al mal estado de ese instrumento, es en otra grabación del propio pianista¹³⁰ en la que se puede apreciar adecuadamente las peculiaridades de estos pianos. De esta última grabación, en la que Demus utiliza su propio Conrad Graf de 1839, en perfecto estado de restauración, Bozart y Brady mencionan:

Las diferencias en el color de un registro a otro son claramente evidentes y se prestan al buen uso en obras «orquestales» como las Variaciones *Diabelli* de Beethoven. Con los martillos y los apagadores, ambos cubiertos de cuero, el ataque es limpio y la amortiguación eficiente. Es un verdadero placer escuchar este instrumento, y uno puede imaginar, con facilidad, qué emocionantes habrían sonado las obras más tempranas de Brahms en casa de los Schumann en 1853.¹³¹

La información expuesta hasta ahora permite concluir que Brahms buscó características específicas en los instrumentos que utilizó, por lo que la interpretación

musicológicos. En este sentido, el uso exclusivo de instrumentos de época es válido, pero no suficiente para representar la idiosincrasia de los compositores del XIX. Otro ejemplo del uso de instrumentos de época, pero sin otras consideraciones estilísticas es la grabación

¹²⁸ Bozarth y Brady, «The Pianos of Johannes Brahms», 75.

¹²⁹ Escuchar pista 2 del apéndice.

¹³⁰ Harmonia mundi, IC 065-99 631

¹³¹ Bozarth y Brady, «The Pianos of Johannes Brahms», 78-79.

de su música de cámara en pianos de construcción vienesa del siglo XIX, refleja una relación entre una escritura idiomática y su resultado sonoro. Por lo tanto, en un piano Streicher, tal como el que poseyó Brahms, es más fácil equilibrar la sonoridad, e incluso enfatizar las frecuentes melodías «de tenor» escritas para el registro medio, y explicaría porqué Brahms escribió con frecuencia partes densas en el registro bajo, que tienden a sonar oscuro y confuso en los pianos modernos.¹³²

Sería ilógico sostener que Brahms destinó al Steinway toda su música para teclado, simplemente porque en su última década encontró instrumentos de ese fabricante que le gustaron especialmente.¹³³

Es evidente que para la interpretación de sus dos conciertos, Brahms prefirió los pianos poseían los últimos recursos tecnológicos —como los Bösendorfer cuando estaba en Viena, y los Bechsteins y Steinways cuando estaba en Alemania—,¹³⁴ sin embargo, también podemos concluir que los pianos que usaba para la composición y ejecución de su música de cámara, como el Graf en el que compuso música para teclado a comienzos de 1860, o el Streicher de 1868 que poseía en su apartamento en Viena,¹³⁵ pudieron ser considerados por él como los ideales para interpretar lo más íntimo de sus piezas con piano.¹³⁶

¹³² Cai, «Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works», 61.

¹³³ Bozarth y Brady, «The Pianos of Johannes Brahms», 88.

¹³⁴ Bozarth y Brady, «The Pianos of Johannes Brahms», 88.

¹³⁵ Bozarth y Brady, «The Pianos of Johannes Brahms», 88. Instrumentos que, en tiempos de Brahms, ya era considerados anticuados.

¹³⁶ La primera sonata para piano y violonchelo *op.* 38 data de 1866.



Imagen 15 y 16. Dos vistas del departamento de Johannes Brahms (Karlsgrasse 4, Viena). Fotografías provenientes del archivo histórico de la Gesellschaft der Musikfreunde en Viena. Arriba. Sala de estar con vista del piano Streicher de 1868. Abajo. Vista del dormitorio de Brahms.



Imagen 17. Vista del interior de la casa de los Fellingner. Fotografía proveniente del archivo histórico de la Gesellschaft der Musikfreunde en Viena. Centro, Johannes Brahms. Derecha, atrás del piano Streicher, María Fellingner. El gran Streicher de la familia Fellingner fue legado al Museo Brahms en Mürzzuschlag por la doctora Imogen Fellingner, la bisnieta de los amigos de Brahms. Este piano fue restaurado por «Klavier-Atelier», una compañía vienesa que también, en 1994, restauró el piano vienés Bachmann que Brahms utilizó entre 1884 y 1885 durante sus vacaciones en Mürzzuschlag. Ambos pianos están en el Museo Brahms, gracias a una donación del Dr. Peter Freiberger. Gracias a la intervención de la Sociedad Austríaca de Brahms, se creó el Museo Brahms, ubicado en la casa Detrich, donde Brahms se hospedó en la ciudad de Mürzzuschlag.

4.2 El violín y el violonchelo en el siglo XIX

4.2.1 Morfología

De acuerdo con David D. Boyden, los instrumentos de la familia del violín del siglo XIX no eran radicalmente diferentes a los instrumentos modernos. Ya desde el siglo XVIII habían sucedido los cambios más significativos en su construcción y obedecieron a la demanda de los ejecutantes por alcanzar un mayor volumen en el sonido de sus instrumentos.¹³⁷ Interiormente, la caja de resonancia de los violines, violas y violonchelos adquirió una barra armónica más larga y gruesa que la de sus antecesores. Exteriormente, tal y como se aprecia en la siguiente imagen –con excepción de la espiga en el violonchelo como un apéndice permanente¹³⁸–, los cambios más notables sucedieron, tanto en el largo del diapasón, como en el ángulo del brazo.

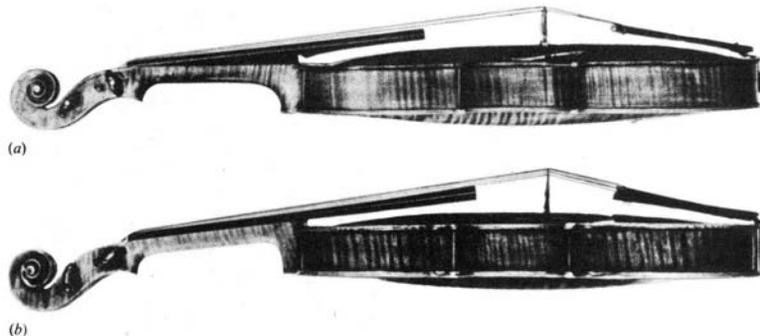


Figura 4. Arriba (a): violín de Jacob Stainer (1668). Abajo (b): violín, modelo Stradivari por J. D. Vuillaume (1867). El violín de arriba tiene ambas tapas más arqueadas y el diapasón es corto. Asimismo, debido a que el brazo del violín es recto, los lutiers añadían una cuña para elevar el diapasón de la caja de resonancia. El violín de abajo (b), construido en época de Johannes Brahms, posee tapas un poco más planas; el diapasón es más largo con respecto al modelo anterior (a) y el brazo es ligeramente más largo, con un ángulo más pronunciado, por lo que los lutiers dejaron de utilizar una cuña para separar el diapasón de la caja de resonancia.¹³⁹

¹³⁷ David D. Boyden, *Violín*, Vol. 19, de *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, editado por Sadie Stanley (Indiana: Macmillian Publishers Limited, 1980), 828.

¹³⁸ Tilden A. Russell, «Endpin», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08788>. (consultada el 21 de agosto de 2013). La espiga es una vara de madera, metal, o fibra de carbono, fijada en el fondo de un violonchelo o contrabajo, para levantar el instrumento del suelo y mantenerlo entre las piernas.

¹³⁹ Boyden, *Violín*, 828.

Estos cambios afectaron a toda la familia del violín, y al principio muchos ejecutantes los consideraron innecesarios, por lo que no es posible señalar el tiempo exacto en el que estas transformaciones fueron aceptadas por la mayoría de los ejecutantes.¹⁴⁰

4.2.2 El arco

Los cambios en la morfología de la caja de resonancia en los instrumentos pertenecientes a toda la familia del violín, sucedieron a la par de la introducción y adopción del *arco Tourte* entre 1780 y 1790.¹⁴¹ De acuerdo con Valerie Walden, el modelo de arco creado por la familia Tourte fue el resultado de una serie de alteraciones y experimentos inspirados en el violinista Giovanni Battista Viotti (1755-1824) y sus protegidos: Pierre Marie François de Sales Baillot (1771-1842), Jacques-Pierre-Joseph Rode (1774-1830) y Rodolphe Kreutzer (1766-1831). En el contexto histórico de Johannes Brahms, el modelo Tourte era utilizado por los artistas que tenían relación con París, como Jean-Louis Duport (1749-1819) y Bernhard Heinrich Romberg (1767-1841). Este modelo fue introducido al círculo alemán por Rode y el maestro de Joseph Joachim, Louis Spohr (1784-1859).¹⁴²

Por las características de los instrumentos de la familia del violín mencionadas hasta este momento, y con objeto de obtener una referencia sobre la sonoridad del violonchelo que pudo conocer Johannes Brahms, a continuación se realizará una revisión de dos factores organológicos en el violonchelo del siglo XXI que tienen un impacto directo en la sonoridad del instrumento: la espiga y el uso de las cuerdas de tripa.

¹⁴⁰ Valerie Walden, *One Hundred Years of Violoncello. A history of Technique and Performing Practice, 1740-1840* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 62.

¹⁴¹ Paul Childs, «Tourte», Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28231>. (Último acceso: 1 de diciembre de 2015). A diferencia de los arcos anteriores a 1780, en donde la curvatura de la vara se lograba a partir del tallado de la madera, lo que la hacía más rígida, la curvatura de la vara del arco *Tourte* se obtenía mediante el calentamiento de la madera. Al pasar la vara del arco por el fuego, François Tourte (1747 o 1748-1835) encontró que las fibras de la madera adquirirían una mayor elasticidad y resistencia.

¹⁴² Walden, *One Hundred Years of Violoncello*, 72-75.

4.2.3 Las cuerdas de tripa

El cambio en la preferencia del uso de las cuerdas de tripa por las de metal sucedió a lo largo del siglo XX, y de acuerdo con Robert Phillip, existieron al menos tres importantes razones para que las cuerdas de metal fueran finalmente aceptadas por la mayoría de los ejecutantes. La primera es que ofrecían una mayor fiabilidad en la afinación; la segunda, que permitían una mayor potencia. Su fiabilidad era indiscutible, pero el aspecto de la mayor potencia no fue afirmado por todos los ejecutantes.¹⁴³

La tercera razón que provocó la aceptación universal de las cuerdas de metal por parte de los intérpretes, fue que éstas se adaptaban mejor a las necesidades de la nueva técnica de ejecución y sonoridad propias de la escuela francobelga; es decir, aquella técnica basada en sonidos *tenuti* y potentes, influenciada por la forma de ejecución de Paganini,¹⁴⁴ para la cual, los artistas requerían de cuerdas que pudieran soportar tensiones y ataques de arco más enérgicos, por lo que las cuerdas de tripa dejaron de ser útiles para los deseos de los instrumentistas que buscaban la nueva estética en la producción de su sonido.¹⁴⁵

¹⁴³ Philip, *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*, 97. A finales de 1938, Siegfried Eberhardt publicó una diatriba contra las cuerdas de acero, *Recovery or Ruin of the Art of Violin Playing (The Steel String, Enemy of Art)*. En ella, lamenta el deterioro de violín por la introducción de cuerdas de acero, especialmente por su afectación a las arcadas: «El carácter de la cuerda de acero requiere un golpe de arco diferente y más dinámico, lo que provoca un cambio en la sujeción del arco, y en la posición del brazo. Así observamos un patrón de arcada extenso y más horizontal, exigido por la «escuela moderna», o más bien requerido por el uso de la cuerda de metal».

¹⁴⁴ Brown, «Physical parameters of 19th and early 20th-century violin playing».

¹⁴⁵ Bachmann, Werner, *et al.* «Bow», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03753> (último acceso: 13 de agosto de 2014). Un ejemplo de golpe de arco desarrollado durante el siglo XIX es el *martelé*. Traducido como «martillado», este golpe de arco consiste en un ataque percutivo producido por la súbita liberación del arco tras una fuerte presión inicial de éste con la cuerda. Este «pellizco» requiere de la parada del brazo antes del siguiente ataque y el resultado es un agudo *sforzando* de ataque mordaz con un descanso entre cada arcada. El *martelé* se puede tocar en cualquier sección del arco, pero la mejor zona para hacerlo está entre el talón y la zona media. Asimismo, esta articulación no se puede ejecutar a gran velocidad debido a la necesaria colocación del arco entre cada movimiento.

Por otra parte, con motivo del 100 aniversario de la muerte de Johannes Brahms, y fundamentando en los resultados de su tesis de doctorado,¹⁴⁶ Jon Finson colaboró con Kenneth Slowik, Linda Quan y Lambert Orki en el concierto de 1983 en el Instituto Smithsonian en Washington D.C., en donde se presentaron algunas obras de cámara de Johannes Brahms.¹⁴⁷ Entre los elementos que Finson indicó para que la ejecución contara con elementos históricos, estuvo el uso de cuerdas de tripa por parte de los instrumentistas de cuerdas:

El uso de cuerdas de tripa sin entorchar en las cuerdas superiores del violín y el chelo [...], también reveló que éstas producen ataques más articulados debido al *chiff* casi inaudible al comenzar el arco su movimiento. [...] La riqueza incrementada [del tono] de las cuerdas de tripa sin entorchar en el violín y el chelo, y la claridad y penetración del piano, apoyó una práctica interpretativa que promovió la distinción [claridad], no la uniformidad, como su meta más alta.¹⁴⁸

Jon Finson coincide con Flesch¹⁴⁹ al determinar que el tono de las cuerdas de tripa «es más rico en armónicos superiores potentes; más complejo que el de las cuerdas de acero».¹⁵⁰ En nuestra opinión, las cuerdas de tripa poseen un timbre cálido y nasal en el registro medio, y estridente y penetrante en los agudos. Aunado a esto, algo que llamó nuestra atención es que, independientemente del registro, la emisión de armónicos de las cuerdas de tripa promueve una larga resonancia. Esta definición y apreciación personal, nos permite coincidir con Finson, cuando menciona que la sonoridad de las cuerdas de tripa en los instrumentos de cuerda, sumpada a las características sonoras de

¹⁴⁶ Jon Finson, «The Performance Practice of Four String Quartets Active in the First Twenty-Five Years of the Twentieth Century as Documented on Direct-cut Macrogroove Discs» (tesis de doctorado, 1975).

¹⁴⁷ Finson, «Performing Practice in the Late Nineteenth Century», 458. El concierto tuvo lugar el 21 de marzo de 1983, en el salón de instrumentos musicales en el Museo Nacional de Historia Americana. El programa incluyó la Sonata en *Mi menor*, *opus* 38, para violonchelo y piano; la Sonata en *Sol mayor*, *opus* 78, para violín y piano, y el Trío en *Do mayor*, *opus* 87.

¹⁴⁸ Finson, «Performing Practice in the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms», 463.

¹⁴⁹ Flesch. *Die Kunst des Violinspiel*, traducido por Frederick H. Martens (New York: C. Fischer, 1930).

¹⁵⁰ Finson, «Performing Practice in the Late Nineteenth Century», 463.

cada uno de los registros del piano que utilizó Brahms en su música de cámara, producen una práctica interpretativa en donde la claridad del timbre de cada uno de los instrumentos es evidente durante la ejecución.

Para quienes no se encuentran habituados al timbre de las cuerdas de tripa, su uso puede resultar desconcertante. Personalmente asumimos que este descontrol podría deberse a que mi educación musical estuvo dirigida a buscar la uniformidad del timbre, en donde la sonoridad producida por las cuerdas *al aire* era un «mal necesario» al cual podía recurrirse sólo de forma extraordinaria, aunque nunca en medio de una frase musical. Llama la atención que, ante el brillo y distinción natural de las cuerdas de tripa, las cuerdas al aire fueran algo deseado por Brahms, tal y como quedó evidenciado en una carta que enviara a Joseph Joachim el 18 de octubre de 1876:

¿Podrías, en los pasajes difíciles, alterarme unas cuantas notas, particularmente en el primer movimiento? Para mí, las digitaciones son siempre la justa evidencia de que algo está podrido en la parte del violín. Pero algunas cuerdas abiertas, aquí y allá, deleitan mi vista y calman mi espíritu.¹⁵¹

En conclusión, las características sonoras de los instrumentos modernos convierten a la música de cámara de Brahms en un reto técnico y artístico doblemente demandante si se pretende buscar la claridad de los miembros del ensamble. Por otra parte, a pocos meses de mi experimentación con las cuerdas de tripa, mi gusto por su sonoridad ha crecido, porque comienzo a identificar y apreciar las cualidades tímbricas que estas cuerdas pueden ofrecer a mis intenciones musicales. Conocer esta información ha cambiado mi visión sobre el uso de algunas digitaciones presentes en algunas ediciones de la música de Brahms. Por lo tanto, infiero que muchos aspectos relacionados con la «expresividad» de estas cuerdas se verán reflejados en el momento en el que comience a experimentar, en un trabajo posterior, con la técnica usada para el arco y la mano izquierda, vigentes en el ámbito alemán del siglo XIX.

¹⁵¹ Avins, «Performing Brahms's music: clues from his letters», 499.

4.2.4 La espiga del violonchelo

Uno de los sucesos que detonaron nuestro interés por conocer las prácticas interpretativas de la segunda mitad del siglo XIX, fue la pregunta que se originó tras mi descubrimiento de la imagen presentada en la imagen 18:



Imagen 18. Fotografía proveniente del archivo histórico de la Gesellschaft der Musikfreunde en Viena.

Se trata de una fotografía tomada en la casa de los Fellingner (en Viena) en donde aparecen, de izquierda a derecha: Robert Hausmann,¹⁵² Johannes Brahms y María Fellingner.¹⁵³ Por las posturas adoptadas, el acontecimiento no pretendía reflejar un concierto, sino una escena informal en la que, a excepción de Brahms, ni Hausmann ni la Sra. Fellingner voltean a la cámara. Ese detalle, aunque interesante, no fue el aspecto que, como violonchelista, más llamó mi atención, sino la pregunta: ¿porqué el violonchelo de Hausmann está apoyado en el piso? ¿dónde está la espiga de su

¹⁵² Lynda McGregor, «Robert Hausmann», *Grove Music Online. Oxford Music Online.* <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12566> (último acceso: 21 de septiembre de 2012).

¹⁵³ El matrimonio formado por Richard y Maria Fellingner era amigo cercano de Johannes Brahms. En casa de los Fellingner tenían un Streicher de cola (no. 8105), mismo que Brahms utilizaba para la realización de música de cámara con destacados músicos como el clarinetista Richard Mühlfeld o el violonchelista Robert Hausmann, al que dedicó su Segunda sonata para piano y violoncello, *op.* 99.

violonchelo? Tras la revisión biográfica de Robert Hausmann, la posición de su instrumento adquirió sentido: «nunca usó espiga»;¹⁵⁴ así que, si Hausmann tocaba su violonchelo sin este aditamento, esto debía ser porque, en época de Brahms, ésta era una de las posibilidades de ejecución vigente, entonces.



Imagen 19: Robert Hausmann (1852-1909) (ca. 1904). Fotografía de Ferdinand Schmutzer. Archivo de la Österreichische Nationalbibliothek.¹⁵⁵ Por la posición del instrumento, se infiere que el violonchelo estaba apoyado entre sus piernas.

Este dato era trascendental, debido a que tocar el violonchelo con espiga, o sin ella, produce una serie de cambios, tanto en el sonido del instrumento, como en su técnica, estilo y gestos de ejecución; y aunque existen evidencias iconográficas de los siglos XVII, XVIII y XIX que muestran violonchelistas de pie o sentados utilizando una espiga u otro tipo de dispositivo que servía para elevar y retener el instrumento, su uso siempre había sido un elemento variable en la técnica de ejecución del violonchelo.¹⁵⁶

¹⁵⁴ McGregor, «Robert Hausmann».

¹⁵⁵ Bildnis Robert Hausmann (1852-1909).

http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=5103607

¹⁵⁶ Russell, «Endpin».

George Kennaway resume que los métodos de violonchelo contemporáneos al contexto histórico de Brahms indicaban, con pequeñas modificaciones, una postura básica para la ejecución del violonchelo:

Con el pie izquierdo ligeramente hacia adelante del derecho, el borde posterior del violonchelo en contra de la pantorrilla izquierda, y el borde superior contra la derecha.¹⁵⁷

Por su parte, Bennett Wadsworth menciona que en los métodos de Kummer,¹⁵⁸ Romberg¹⁵⁹ y la edición de Alfredo Piatti de 1988 sobre el tratado de Kummer,¹⁶⁰ se detallan otros aspectos de la técnica de ejecución vigente en época de Johannes Brahms:

Pero se debe evitar, en la medida de lo posible, cubrir demasiado los lados planos [de las costillas] con las pantorrillas, ya que esto podría interferir con la vibración del instrumento. El violonchelo se sostiene ligeramente inclinado hacia atrás, suficientemente a la izquierda para que la clavija de la cuerda *do* esté a una distancia aproximada de una pulgada de la cara del ejecutante; así, la parte de arriba de la tapa posterior del instrumento se apoyará muy suavemente contra el pecho del chelista. El instrumento siempre debe sostenerse suficientemente alto, para que el paso del arco no sea impedido nunca porque éste toque la rodilla izquierda.¹⁶¹

Es importante señalar que Kennaway realiza una advertencia fundamental: adoptar la postura acudiendo a las imágenes que algunos autores adjuntaban a sus métodos no siempre logra transmitir la postura «correcta», o al menos, no la que era explicada en el

¹⁵⁷ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*. Gunn (ca.1793), Bréval (1810), F. A. Kummer (1839) y Bernhard Romberg (1840) y Duport ([1806]) por mencionar algunos. Los corchetes son los años de publicación que indica Kennaway.

¹⁵⁸ Friedrich August Kummer, *Violoncelloschule op.60*, Leipzig: Hofmeister, 1839.

¹⁵⁹ Bernhard Romberg, *Violoncellschule*. Berlin: Trautwein, [1840].

¹⁶⁰ Kummer, Friedrich August. *Violoncello School for Preliminary Instruction*, editado, por Carlo Alfredo Piatti, Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1877.

¹⁶¹ Bennett Wadsworth, «Brahms and the cello», 30.

texto. Por ejemplo, en el método de Bréval, traducido por J. Peile,¹⁶² la ilustración difiere de la explicación:

El alumno, sentado en una silla o taburete más bien bajo, tan adelante como sea conveniente, debe extender las piernas con los pies girados hacia afuera, y recibir el instrumento [entre ellas], de modo que el borde [tapa] superior del violonchelo pueda presionar contra la pantorrilla de la pierna derecha, y el borde [tapa] inferior opuesto, contra la pantorrilla de la pierna izquierda junto con la parte inferior del muslo izquierdo; esta posición que inclina el diapasón hacia dentro siempre debe observarse.¹⁶³

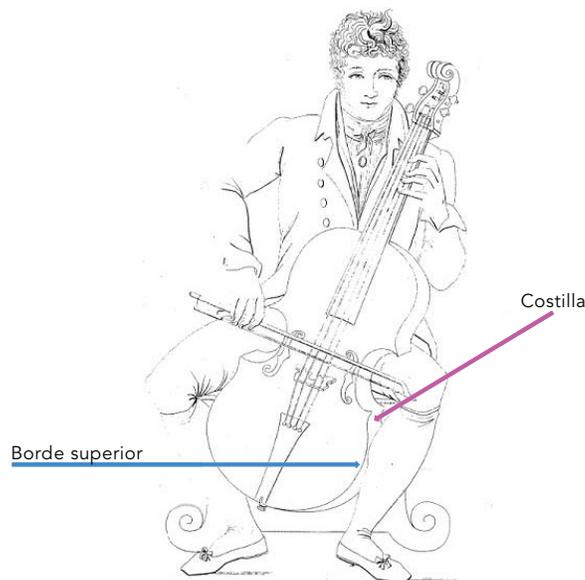


Figura 5: Imagen del Método de Bréval (trad. de J. Peile) que acompaña la descripción de la técnica para sujetar el violonchelo.

En la figura 5, como hace notar Kennaway, los talones no se apoyan en el suelo y el violonchelista tiene una clara inclinación hacia la izquierda; sin embargo, lo más importante es que, de acuerdo a la explicación, la colocación es incorrecta: ambas pantorrillas soportan al violonchelo de las costillas del instrumento, y no de los bordes

¹⁶²Jean-Baptiste Bréval, *Bréval's New Instructions for the Violoncello*, traducido por J. Peile. London: C. Wheatstone & Co., [1810].

¹⁶³ Bréval, *Bréval's New Instructions for the Violoncello*, citado por Kennaway en «Cello: Basic Posture».

de las tapas (señalados con las flechas). Otra imagen que difiere de la descripción brindada en el texto, está en el Método de Dotzauer de 1825,¹⁶⁴ en donde, de acuerdo a la primera imagen, la postura del violonchelista también es incorrecta, pues el violonchelo es apoyado, otra vez, por las costillas del instrumento. Afortunadamente, esta edición esclarece la postura con una figura de perfil (figura 7).

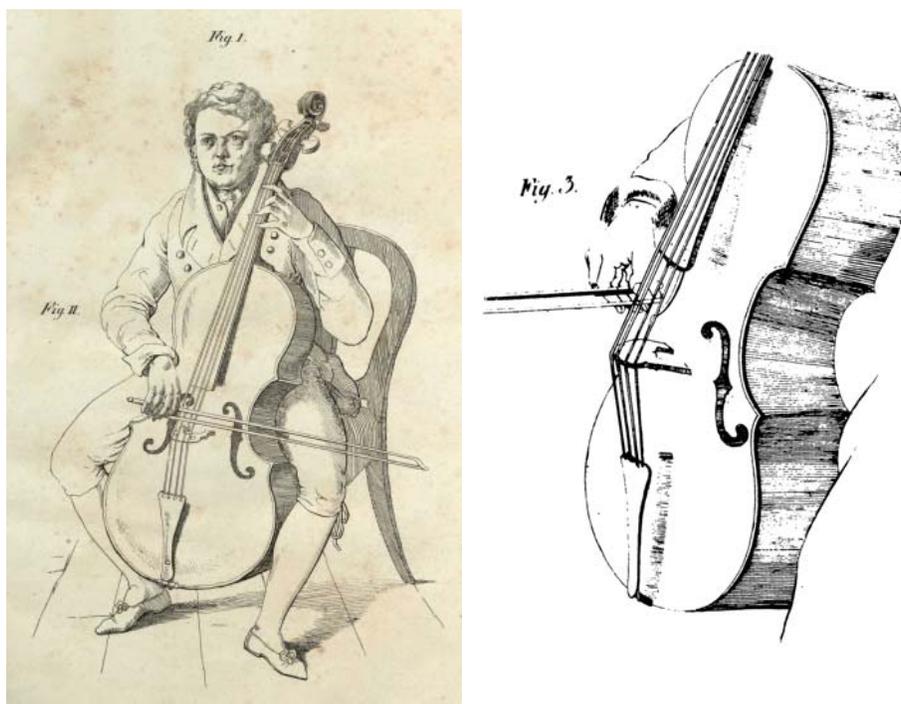


Figura 6 (izquierda) y 7 (derecha). Imágenes del Método de Dotzauer, que acompaña la descripción de la técnica para sujetar el violonchelo. La imagen 7 detalla que el violonchelista apoya el instrumento en las tapas, y no en las costillas del violonchelo.

¹⁶⁴J. J. Friedrich Dotzauer, *Méthode de Violoncelle. Violonzell-Schule*, Mainz: B. Schott fils, (1825).

En otra fuente alemana, el método de Romberg de 1840¹⁶⁵ muestra una imagen que concuerda con la descripción de J. Piel sobre el método de Breval.



Figura 8. Imagen proveniente del método de Bernhard Romberg, que acompaña a la descripción de la técnica de sujeción del violonchelo. Se aprecia la coherencia entre la descripción de la técnica para sostener el violonchelo: «la pierna derecha sostiene el violonchelo por el borde superior, mientras que la pantorrilla izquierda lo sostiene por el borde inferior», y la imagen.

La insistente presencia de imágenes que muestran a los violonchelistas sosteniendo el instrumento por las costillas podría sugerir que ésta era *otra* técnica de ejecución, incluso que pudo haber sido utilizada como técnica en los periodos anteriores al siglo XIX; sin embargo, debido a la clara información que los métodos brindan acerca del modo de sujetar el violonchelo, apoyada en las oportunas advertencias de Kennaway acerca de la aparente falta de pericia de los ilustradores, las imágenes presentes en los métodos estudiados aquí y que no resultaron consistentes con el texto que los acompaña, no fueron consideradas como fiables para ilustrar la postura de sujeción del violonchelo en el siglo XIX.

¹⁶⁵Bernhard Romberg, *Violoncellschule* (Berlin: Trautwein, 1840).

Por otra parte, de acuerdo a las fuentes consultadas, sí existen algunas referencias sobre el uso de la espiga en el contexto histórico de Johannes Brahms. Por ejemplo, encontramos que, debido quizás a lo ancho de su violonchelo, A. F. Servais ¹⁶⁶ (1807-1866) sí utilizaba una, y por esta razón se le atribuye, erróneamente, su invención.¹⁶⁷



Imagen 20. A. F. Servais (1807-1866). Se atribuye a Servais el haber fijado el puntal al cuerpo del violonchelo; sin embargo, las evidencias iconográficas demuestran que el uso de la espiga era un elemento preexistente.

Kennaway acota que una de las primeras recomendaciones (documentadas) sobre el uso de la espiga, es la que se encuentra en el método de Jules Swert de 1882;¹⁶⁸ sin embargo, al igual que en el método de Henri Rabaud de 1878,¹⁶⁹ ambos textos recomiendan dominar la postura «clásica» antes de comenzar a utilizar la espiga:

Insto a los estudiantes a no utilizarla antes de ser versados con la postura tradicional.¹⁷⁰

Al parecer, las mujeres violonchelistas adoptaron el uso de la espiga debido a la generalizada desaprobación de sostener el violonchelo entre las piernas —un prejuicio que persistió hasta bien entrado el siglo XX—, por lo que el uso de la espiga en el

¹⁶⁶ «François Servais (1807-1866), the Paganini of the cello», <http://www.servais-vzw.org> (consultada el 10 de octubre de 2013).

¹⁶⁷ Russell, «Endpin», Russell, menciona que los métodos de violonchelo comenzaron a abogar por el uso de la espiga o puntal, alrededor de 1880, por lo que la espiga fue considerada, erróneamente, como una nueva invención.

¹⁶⁸ Jules de Swert, *The Violoncello*, citado por George Kennaway en *Playing the Cello, 1780-1930*.

¹⁶⁹ Henri Rabaud, *Méthode Complète de Violoncelle op. 12*, París, 1878, citado por George Kennaway en *Playing the Cello, 1780-1930*.

¹⁷⁰ Rabaud, *Méthode Complète de Violoncelle op. 12*, citado por George Kennaway en *Playing the Cello, 1780-1930*.

violonchelo permitió que éste se ejecutara en posiciones consideradas, en 1900, mucho más decorosas. Lo anterior demuestra que el uso de la espiga no contaba con la aceptación universal e inmediata de todos los ejecutantes contemporáneos de Johannes Brahms. En este sentido, algunos violonchelistas destacados, como Friedrich Grützmacher (1832-1903), Alfredo Piatti (1822-1901) y el mismo Robert Hausmann (1852-1909), a quien Brahms dedicó su segunda sonata y el doble concierto, mantuvieron la técnica anterior, es decir, aquella que no hacía uso de la espiga.

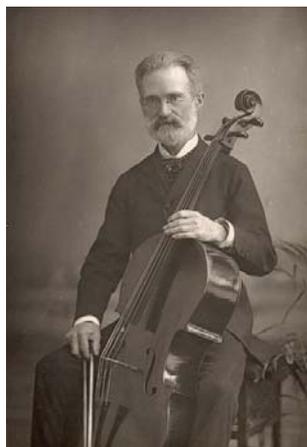


Imagen 21 (izquierda). Alfredo Piatti maestro de Hausmann. **Imagen 22a (derecha).** Fragmento. Cuarteto Joachim tocando en la *Sing-Akademie zu Berlin*. (ca. 1903). Fragmento basado en un cuadro de Feliz Possart (actualmente perdido). **Imagen 22b. (abajo)** Cuarteto Joachim. Fotografía fechada en 1898. Joseph Joachim, Heinrich de Ahna, Emanuel Wirth, Robert Hausmann. Las imágenes permiten corroborar que Piatti y Robert Hausmann sostenían el violonchelo con las pantorrillas, tal como se indica en métodos como los de Bréval (1810), Romberg (1840), Kummer (1839), Duport (1806), por mencionar algunos.

Reconocer y experimentar las posturas descritas en, al menos, ocho métodos¹⁷¹ que describen la forma en que debe colocarse el violonchelo es una tarea que obedece a otros intereses y que habrá de tratarse en un trabajo posterior. Por todo lo anterior, un estudio a profundidad de la técnica para la postura del violonchelo en el siglo XIX podría revelar importantes señales sobre gestos de ejecución, así como otras cualidades concernientes a la emisión del sonido.

¹⁷¹ Corrette (1741); Crome (*ca.*1765); Bréval [1804], Gunn (*ca.*1793), Romberg (1840), Duport (1806), Lindley (1851-1855), Peile, [1819?]), Kummer (1839), entre otros.

4.3 Las escuelas de interpretación entre los instrumentistas de cuerda del siglo XIX

Si vamos a considerar que Joseph Haydn escribió la mayoría de sus cuartetos de cuerda y todos sus conciertos para violín para su amigo íntimo, el artista italiano L[uigi] Tomasini; que Mozart fue educado como violinista por su padre en la tradición de Tartini, y que Beethoven fue relacionado alternativamente con Kreutzer, Rode y Böhm [sic], es claro que debemos ver las composiciones y estudios de esa escuela clásica como el modelo violinístico y estándar para toda la música de cámara y orquestal que fue creada en suelo austríaco; y sólo aquellos que hacen suya la enseñanza de esa escuela serán capaces de satisfacer las demandas que esta música hace a las capacidades técnicas del ejecutante, de manera que el espíritu de estas obras de arte pueda recibir expresión plena.

Joseph Joachim y Andreas Moser. *Violinschule*, 1905.¹⁷²

En la historia de la ejecución violinística del siglo XIX se distinguieron tres *escuelas de interpretación*.¹⁷³ Desde las primeras décadas del siglo XIX se identificaba la escuela conocida como «Viotti-París-francesa», representada por Giovanni Battista Viotti (1755-1824), Pierre Rode (1774-1830), Rodolphe Kreutzer (1766-1831) y Pierre Baillot (1771-1842).¹⁷⁴ Posteriormente, en las décadas intermedias del siglo XIX, aparecieron en escena dos escuelas más: la francobelga y la alemana. La escuela francobelga tiene su origen en la escuela Viotti-París-francesa, pero fue en las enseñanzas y en la forma de ejecución de Charles de Bériot (1802-1870), que estos principios fueron moldeados y extendidos por Henri Vieuxtemps (1820-1881), Henryk Wieniawski (1835-1880) y Eugène Ysaÿe (1858-1931).

¹⁷² Traducido del alemán por Clive Brown en «The decline of the 19th-century German school of violin playing», *University of Leeds. Faculty of Performance, Visual Arts and Communications School of Music*. 2013. Los corchetes son parte de la cita original de Brown.

¹⁷³ Como fue mencionado en la introducción de este trabajo de investigación, el término *escuela de interpretación* hace referencia al concepto de pertenencia de un grupo de músicos del siglo XIX que se propugnaban a favor de valores estéticos o medios técnicos, y que, a menudo, se veían a sí mismos como opositores a otra escuela de interpretación.

¹⁷⁴ Brown, «The decline of the 19th-century German school of violin playing».

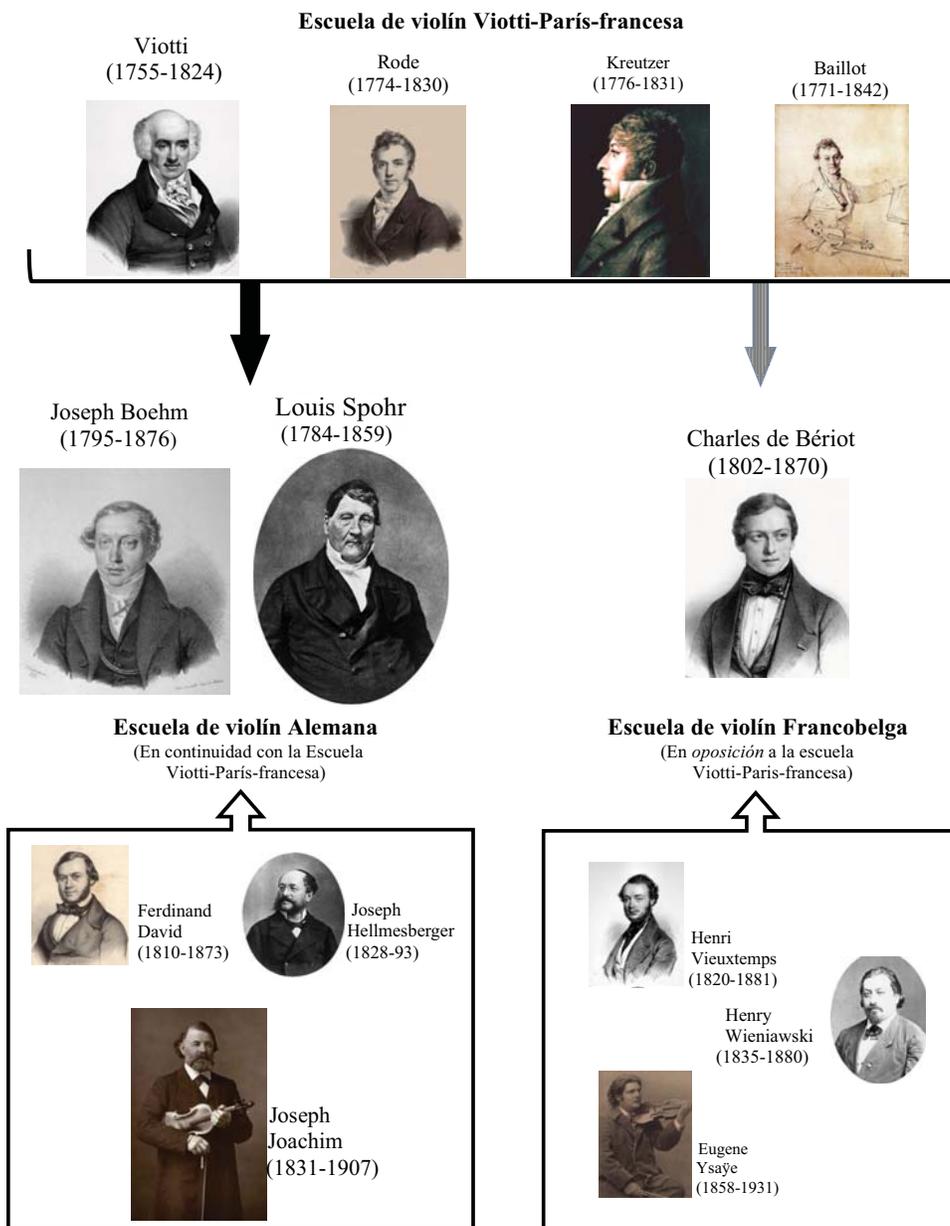
Por otra parte, la escuela opositora a la escuela francobelga, conocida como alemana, se había inspirado también en los principios de la escuela francesa de Viotti, pero bajo la interpretación de maestros influyentes como Louis Spohr (1784-1859) y Joseph Boehm (1795-1876). En el contexto de Brahms, la escuela alemana fue transmitida y desarrollada por alumnos de Spohr y Boehm, como Ferdinand David (1810-1873), Georg Hellmesberger (1828-1893) y Joseph Joachim (1831-1907). De esta forma, como alumno de Boehm en Viena a principios de la década de 1840, Joachim se apropió de un estilo de interpretación que tenía vínculos directos con Rode (otro discípulo de Viotti y maestro de Boehm). De Boehm y otros músicos vieneses de ese período, como Hellmesberger, adquirió el estilo de tocar que se consideraba apropiado (en ese momento) para la interpretación de la música compuesta por los maestros clásicos vieneses. Después de su traslado a Leipzig en 1843, Joachim también recibió la guía del amigo cercano y colaborador de Mendelssohn, Ferdinand David, que había estudiado con Spohr a mediados de 1820.¹⁷⁵ En el cuadro número 1, se puede apreciar, de manera gráfica la genealogía de ambas escuelas.

Entre las características que distinguían a las dos escuelas vigentes en el contexto histórico de Brahms, estaba la técnica para sostener el instrumento y sujetar el arco. La escuela alemana —como heredera de la escuela Viotti-París-francesa— pugnaba por tomar el violín manteniendo los brazos y los codos apoyados al cuerpo, en una posición «relajada»,¹⁷⁶ mientras que la escuela francobelga, y posteriormente su versión llevada al extremo, conocida como *rusa*,¹⁷⁷ defendía una técnica que permitía levantar ambos codos y despegarlos del torso. Estas diferencias técnicas produjeron importantes cambios en la forma en la que se sujetaba el arco y en la manera de colocar los dedos en el diapasón.

¹⁷⁵ Brown, «The decline of the 19th-century German school of violin playing».

¹⁷⁶ Brown, «Physical parameters of 19th and early 20th-century violin playing».

¹⁷⁷ Brown, «Physical parameters of 19th and early 20th-century violin playing». Flesch advierte que la razón para denominar esta técnica como *rusa*, es que los alumnos de Leopold Auer en San Petesburgo utilizaban esta técnica.



Cuadro 1. escuelas de interpretación del siglo XIX. Elaborado por la autora de esta tesis a partir de la información obtenida en el artículo «The decline of the 19th-century German school of violin playing» de Clive Brown. Las características e ideales de la escuela alemana, así como su afirmación y perpetuidad por medio de las enseñanzas de Joseph Joachim, pueden ser aspectos problemáticos desde el punto de vista del rigor histórico;¹⁷⁸ sin embargo, Joachim —protegido de Mendelssohn en la década de 1840— era considerado por sus propios contemporáneos como «el guardián de la verdadera tradición del violín clásico».¹⁷⁹

¹⁷⁸ A lo largo de esta investigación, se encontró que las prácticas interpretativas no sobreviven después de tres generaciones.

¹⁷⁹ Brown, «The decline of the 19th-century German school of violin playing».

4.3.1 Joseph Joachim y el final de la escuela de violín alemana

Tras la desaparición de Joseph Joachim (sucedida en 1907), la escuela de interpretación alemana cayó velozmente en desuso. Sin la predominante autoridad del violinista, al término de una generación prácticamente ninguna característica distintiva de la escuela alemana había sobrevivido en la práctica profesional.¹⁸⁰ Debido a esto, las ejecuciones contemporáneas de la música de Johannes Brahms poco tienen que ver con la forma de ejecución que el compositor conoció. Ya desde principios del siglo XX pueden encontrarse argumentos a este respecto; por ejemplo, en el tercer volumen de la *Violinschule* de Joachim y Moser,¹⁸¹ este último argumentó que existía una conexión directa e íntima entre la forma en que Joachim tocaba el violín y la forma en que los compositores, desde Haydn a Mendelssohn —y por implicación, Brahms— trataron a los instrumentos de cuerda frotada en sus composiciones:

[...] los principios y prácticas preservadas y difundidas por Joachim por medio de su enseñanza y ejecución, ofrecieron la única clave para interpretar los clásicos musicales alemanes de la manera pretendida por sus compositores.¹⁸²

Según Moser, aunque los instrumentistas de lo que él denominaba «nueva escuela» (francobelga) poseían una técnica de mano izquierda asombrosa:

ahora ya no sólo degradan las composiciones de los maestros clásicos alemanes al tratarlas de una manera operática, sino que ya no son capaces de interpretar incluso las viejas obras maestras de su propio país con pureza de estilo. Hoy en día, Francia no posee un violinista que sea capaz de

¹⁸⁰ Brown, «The decline of the 19th-century German school of violin playing». Algunos ejemplos de artistas vinculados con la escuela de violín alemana corresponden a las pistas 4, 5, 6, 7, 8, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 23 y 24, contenidas en el apéndice de esta tesis.

¹⁸¹ Joseph Joachim y Andreas Moser, *Violinschule*. Clive Brown menciona que este método fue escrito por Moser, un alumno de Joachim. Por lo anterior, el método refleja los puntos de vista de Joachim, quien en el prefacio del primer volumen hace notar que hasta las más insignificantes cuestiones fueron objeto de un examen conjunto, y que no se tomó ninguna decisión hasta que ambos autores estuvieran totalmente de acuerdo.

¹⁸² Brown, «The decline of the 19th-century German school of violin playing».

interpretar el concierto número 22 de Viotti de una manera digna de ese maravilloso trabajo o de su creador.¹⁸³

De lo anterior se deduce que, en la escena musical de las primeras décadas del siglo XX, Moser consideraba que la escuela francobelga había desplazado, en su totalidad, a la escuela Viotti-París-francesa.¹⁸⁴ Asimismo, la influencia de la escuela francobelga también comenzaba a tener un impacto significativo en el gusto general del público alemán, por lo que Ysaÿe y Kreisler, con su *vibrato continuo*, opacaron la carrera de muchos alumnos de Joachim, que se mantenían fieles a los principios estéticos de su maestro.¹⁸⁵

4.3.2 Características y divergencias entre la escuela alemana y la francobelga del siglo XIX y principios del XX

Como fue mencionado anteriormente, entre los aspectos físicos más destacables que diferenciaban a los intérpretes de cuerda alemanes de los francobelgas era la forma de colocar los brazos. Los francobelgas tocaban con los codos separados del torso, mientras que mantener los codos pegados al torso era una característica de violinistas y violonchelistas de la escuela alemana. En opinión de Joseph Joachim, la técnica francobelga no era adecuada:

Padece el uso de un codo demasiado alto, con la resultante rigidez en las arcadas, [...] a un extremo muy dañino.¹⁸⁶

La clara desaprobación de esta técnica por parte de Joachim, nos permite deducir que esta forma de ejecución estaba ganando adeptos. En este sentido, cabe mencionar que tanto Ferdinand David, como Joseph Joachim, adoptaron la gama de golpes de arco que se habían desarrollado a raíz del impacto de Paganini; sin embargo, Joachim integró

¹⁸³ Brown, «The decline of the 19th-century German school of violin playing».

¹⁸⁴ Algunos ejemplos de la escuela de interpretación francobelga son las pistas 9, 10, 19, 20, 21 y 22, contenidas en el apéndice de esta tesis.

¹⁸⁵ Brown, «Physical parameters of 19th and early 20th-century violin playing».

¹⁸⁶ Robert Philip en *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*, 98.

cautelosamente estas innovaciones a las tradiciones clásicas de la escuela Viotti-París-francesa de principios del siglo XIX. Por otro lado, Vieuxtemps, Wieniawski e Ysaÿe parecen haberse sentido menos limitados por el peso de la tradición, o estaban activamente interesados en oponerse a ella, por lo que se mostraron con menos inhibiciones acerca de forjar un nuevo camino, tanto estética como técnicamente.¹⁸⁷

En el caso de la postura, la técnica de los alumnos del norte de Alemania, vigente a finales del siglo XVIII (según se documenta en *Anweisung zum Violinspielen* de Johann Simon Löhlein), consistía en descansar la parte superior del brazo izquierdo (del hombro al codo) contra el costado del torso:

Uno debe colocar el codo perfectamente relajado contra el costado del cuerpo, pero sin presionar tan firme o ansiosamente que pareciera que uno tiene dolor de estómago.¹⁸⁸

Esta técnica continuó sólo hasta principios del siglo XX.¹⁸⁹ En el caso de los violonchelistas, Piatti (y por inferencia, su alumno Robert Hausmann) conservó la técnica de mantener ambos codos pegados al cuerpo.¹⁹⁰



Imagen 23. Joseph Joachim. La fotografía revela la postura cultivada por la escuela alemana, misma que fundamentaba sus principios técnicos en la escuela Viotti-París francesa.

¹⁸⁷ Brown, «The decline of the 19th-century German school of violin playing», *University of Leeds. Faculty of Performance, Visual Arts and Communications School of Music*. 2013.

¹⁸⁸ Brown, «Physical parameters of 19th and early 20th-century violin playing».

¹⁸⁹ Brown, «Physical parameters of 19th and early 20th-century violin playing».

¹⁹⁰ J. María Corredor, *Conversations with Casals*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1957, citado por Robert Philip en *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*, 98. Casals (1876-1973) recordó que en 1880 le enseñaron a tocar el violonchelo con el codo pegado al cuerpo. Para evitar que levantara el brazo, le colocaban un gancho debajo de la ropa, que mantenía unida la axila al torso.

En el caso del violonchelo, la técnica alemana de mantener los codos lo más cerca del cuerpo limita el movimiento lateral de los brazos, por lo que el movimiento y flexibilidad de la muñeca es un elemento relevante a considerar.

El brazo desde el hombro hasta el codo debe moverse lo menos posible, la muñeca debe actuar libremente y ser muy flexible.¹⁹¹

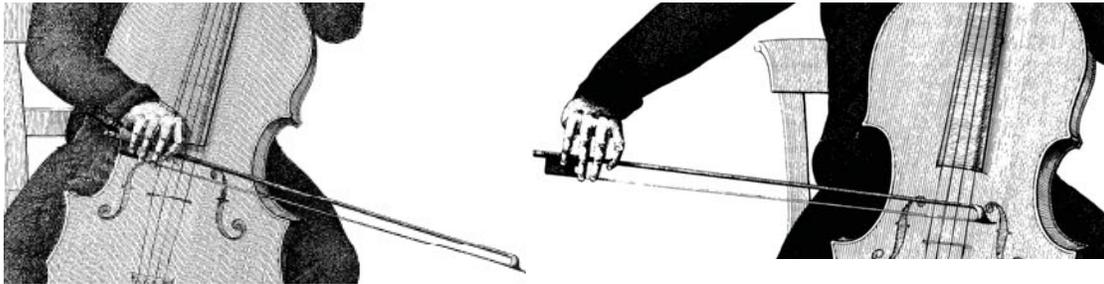


Imagen 24. Carlo Alfredo Piatti. La fotografía permite apreciar dos aspectos. El primero, que Piatti sostiene el violonchelo entre sus piernas (sin espiga). El segundo, la postura «relajada» de ambos brazos.

A pesar de la trascendencia del movimiento de las muñecas, George Kennaway advierte que la mayoría de los métodos del siglo XIX sólo describen que, al colocar el arco y pasarlo por la cuerda en dirección talón-punta, la postura de la muñeca comienza elevada (pronada) (ver figura 24a), y que, al pasar el arco por la cuerda en dirección a la punta, la muñeca comienza a hundirse hasta llegar a una posición mucho más baja (supinada), como puede observarse en las figuras 9a y 9b.¹⁹²

¹⁹¹ George Kennaway, «Cello: Bowing. Physical Parameters of 19th- and Early 20th-Century Cello Playing», *University of Leeds. Faculty of Performance, Visual Arts and Communications*. <http://chase.leeds.ac.uk/article/cello-bowing-george-kennaway/> (último acceso: 15 de septiembre de 2015).

¹⁹² Kennaway, «Cello: Bowing».



Figuras 9a (izquierda) y 9b (derecha). Imágenes del método de Bernhard Romberg, que acompaña a la descripción de la técnica de sujeción del violonchelo. Kennaway menciona que muchos maestros del siglo XVIII, y algunos de la primera mitad del siglo XIX, como Corrette o Bréval, ignoraron en gran medida el movimiento de la muñeca, y otros, como Schetky, le otorgaron una atención superficial.

De acuerdo con Kennaway, la posición vertical del violonchelo sin espiga otorga más poder a las muñecas y dedos de cada mano (consecuencia también del codo «pasivo» de la escuela alemana reflejada en el violonchelo), lo que, en nuestra experiencia, demuestra la pertinencia del estudio a profundidad de la técnica vigente en el contexto alemán del siglo XIX. En ese sentido, un reflejo de las posibilidades técnicas y de fraseo es ejemplificado por Bennett Wadsworth, cuando menciona que, en el caso de la mano derecha, el dominio del arco debió requerir un mayor control de los músculos, lo que permitió la ejecución de patrones rítmicos en el que la repetición de un motivo que podía realizarse tanto en la punta como en el talón del arco.

El tratado de Kummer¹⁹³ instruye a los violonchelistas, como regla general, que apunten los arcos hacia abajo en el primer tempo, pero que toleren los golpes de arco hacia atrás dentro de las frases mientras éstos no duren demasiado. Numerosos ejercicios en la segunda mitad del tratado invitan a un patrón de golpes de arco arriba/abajo, en el que notas largas (o ligadura prolongadas) se alternan con pares de notas cortas separadas.¹⁹⁴

¹⁹³ Kummer, *Violoncell-Schule*, 13-14.

¹⁹⁴ Bennett Wadsworth. «Brahms and the cello», 31.

Bennett Wadsworth nos remite a la melodía de apertura de la primera edición del *Trio* op. 8 de Johannes Brahms para reconocer la clase de arcadas que podían realizarse gracias a esta técnica



Figura 10. Fragmento del Trío para piano en *Si* mayor, *Op.* 8, versión de 1854¹⁹⁵.

Posteriormente, en la edición de 1889 de la misma pieza, Brahms añadió ligaduras, lo que obedece a que algunos artistas comenzaban a utilizar los brazos con mayor libertad:



Figura 11. Fragmento del Trío para piano en *Si* mayor, *Op.* 8, versión de 1889¹⁹⁶.

De esta forma, de acuerdo con Bennett Wadsworth, estas ligaduras pueden reflejar dos cosas: el pensamiento de Brahms de cómo se anotaba un *legato*, pero también una reacción a los nuevos estilos de golpes de arco en el violonchelo, los cuales, en su opinión «favorecen las ligaduras de duración media en la sección media del arco». ¹⁹⁷ Asimismo, Bennett Wadsworth menciona que el cambio en las preferencias de

¹⁹⁵ Johannes Brahms: *Piano Trio in B Major, Op. 8* (Leipzig, 1854), parte para violonchelo, p. 1.

¹⁹⁶ Johannes Brahms: *Piano Trio in B Major, Op. 8* (Leipzig, 1854), parte para violonchelo, p. 1.

¹⁹⁷ Bennett Wadsworth. «Brahms and the cello», 31. De acuerdo con Wadsworth, aunque la edición de Piatti del tratado de Kummer conserva los golpes de arco originales en sus ejercicios, las ediciones del

los golpes de arco coincidió con un aumento en el énfasis sobre el brazo superior y hombro en la técnica básica de arco descrita en los tratados de violonchelo. A este respecto, pese a la trascendencia de los resultados que la experimentación de la técnica de los métodos de violonchelo vigentes en el contexto histórico de Johannes Brahms, Kennaway menciona:

De hecho, en general, los instrumentistas de cuerda que adoptan algunas prácticas del período casi unánimemente evitan la recreación de la postura. No es difícil entender por qué. Algunas posturas, como la mano izquierda de Romberg, son extremadamente difíciles de mantener; otras, como la supinación aparentemente excesiva de la muñeca cuando se toca en la punta del arco, son (al menos para el escritor) físicamente dolorosa. [...] En lo que se refiere al cello, el efecto de la producción del sonido de estas posturas, debería quedar claro: todos apuntan en dirección de la reducción de la proyección tonal.¹⁹⁸

En opinión de la autora de este trabajo de investigación, ni la reducción de la proyección del tono del violonchelo ni la supuesta falta de ergonomía son motivos suficientes para justificar la omisión de algunos artistas por recrear la postura de los violonchelistas que tuvieron relación con Johannes Brahms.¹⁹⁹ En ese sentido, debido a que este trabajo de investigación es el paso previo a la aplicación práctica, la revisión de la postura del arco, aunque ésta sea sólo del violín,²⁰⁰ ofrece información relevante acerca de los golpes de arco que la técnica moderna (la cual podemos ubicar entre la técnica francobelga y rusa) ha privado a la obra de Johannes Brahms.

Clive Brown explica que, en el caso del violín, al mantener pegados los codos al torso, los dedos de la mano del arco están muy juntos y éstos se mantienen en un ángulo recto

cambio de siglo (XIX-XX) suavizaron algunos de los intrincados patrones con el fin de crear ligaduras más uniformes, con frecuencia, hacia el principio del compás o a la mitad del mismo.

¹⁹⁸ Kennaway en *Playing the Cello, 1780-1930*, 97.

¹⁹⁹ La ergonomía y superioridad de las técnicas modernas ya fueron discutidas durante el capítulo 1 de esta tesis.

²⁰⁰ Kennaway en *Playing the Cello, 1780-1930*, 97. De acuerdo con Dotzauer «es difícil escribir sobre las arcadas en el violonchelo debido a la cantidad de pequeños matices que, esenciales en sí mismos, se les niega una explicación verbal».

con respecto a la vara. Brown nos conduce al método de Carls Flesch de 1930, para mostrar la forma que cada escuela indicaba para sujetar el arco. En el caso de la escuela alemana se muestran las siguientes figuras:

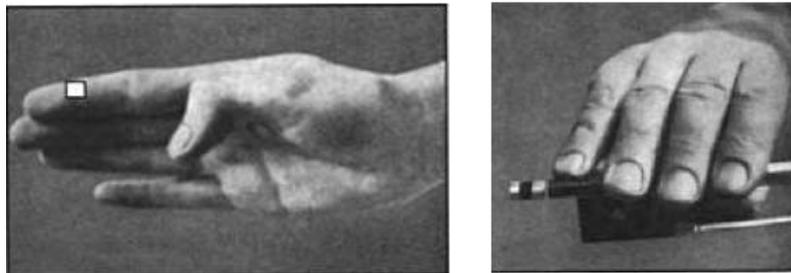
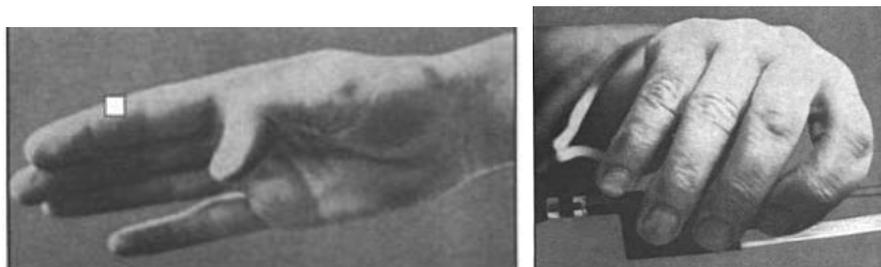


Imagen 25a y 25b. Fotografías provenientes del método de Carl Flesch *Art of Violin Playing*, en las que se muestra la «antigua forma alemana» de sujetar el arco. La figura de la izquierda (25a) muestra la zona del dedo índice en donde sucede el punto de contacto con la vara.²⁰¹

En cuanto a la escuela francobelga, los codos se despegan del torso, y la mano del arco posee una ligera pronación hacia el dedo índice. Esta acción produce una separación mayor entre los dedos, sobre todo entre el índice y el medio. A diferencia de la escuela alemana, el punto de contacto con la vara sucede entre las articulaciones interfalangianas.



26a y 26b. Fotografías provenientes del método de Carl Flesch *Art of Violin Playing*²⁰² en las que se muestra la «nueva manera» de sujetar el arco (francobelga). La figura de la izquierda (26a) muestra en dónde sucede el punto de contacto de la vara con el dedo.

²⁰¹ Carl Flesch, *Die Kunst des Violinspiel*, traducido por Frederick H. Martens. New York: C. Fischer, 1930, 35, citado por Clive Brown en «Physical parameters of 19th and early 20th-century violin playing».

²⁰² Flesch, *Die Kunst des Violinspiel*, 35, citado por Clive Brown en «Physical parameters of 19th and early 20th-century violin playing».

Un ejemplo contemporáneo de la técnica francobelga, pero llevada al extremo, es conocida como técnica rusa, la cual consiste en buscar una mayor inclinación del dedo índice, de modo que los dedos puedan sujetar y «abrazar» la vara del arco con mayor firmeza.²⁰³

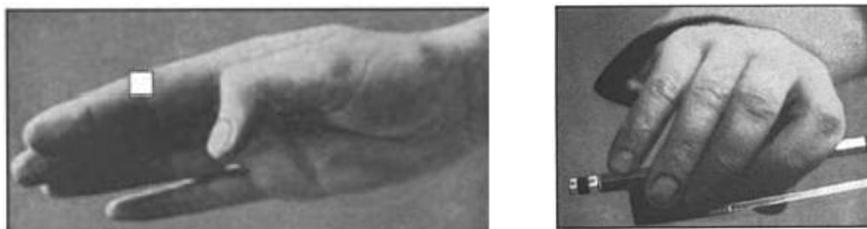


Imagen 27a y 27b. Fotografías provenientes del método de Carl Flesch *Art of Violin Playing*.²⁰⁴ En 1920, Carl Flesch expresó que no había duda en la superioridad de la técnica rusa. En su opinión, esta forma de sujeción del arco facilita la producción del sonido debido a que la colocación del dedo índice permite controlar mejor la vara.

Flesch menciona que el principal objetivo de la técnica francobelga (explotado posteriormente por la escuela rusa) es la producción de un sonido potente y con gran proyección. Bajo la influencia de esta escuela, el fuerte control sobre el arco y el peso del brazo levantado se convirtieron en elementos importantes en el desarrollo de la técnica de violín en la segunda mitad del siglo XX.²⁰⁵

Por otra parte, de acuerdo con George Kennaway, a pesar de que la colocación de los dedos de la mano izquierda en el diapasón siempre fue un aspecto variable entre los autores del siglo XIX, hubo dos principios que se mantuvieron y pasaron a la técnica moderna. El primero, es el tratamiento del dedo pulgar. La mayoría de los autores indicaba colocar el dedo pulgar entre el primer y segundo dedos; sin embargo, Kennaway señala que Bideau, Baillot, Schetky, Crouch y Romberg —todos autores de la primera mitad del siglo XIX—recomiendan colocar el dedo pulgar entre el segundo

²⁰³ Philip, *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*.

²⁰⁴ Flesch, *Die Kunst des Violinspiel*. 35. Citado por Clive Brown. «Physical parameters of 19th and early 20th-century violin playing».

²⁰⁵ Philip, *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*, 98.

y tercer dedo.²⁰⁶ El segundo aspecto que se mantiene en la actualidad, es la recomendación de mantener, tanto como sea posible, los dedos en la cuerda.²⁰⁷ Sin embargo, el elemento básico más importante de la técnica del siglo XIX, que tiene un impacto significativo en la producción de los recursos ornamentales como el *vibrato* y el *portamento*, es la posición inclinada de los dedos sobre las cuerdas. Al respecto, Kennaway menciona que una minoría de violonchelistas del siglo XIX adoptaron esta postura «violinística»,²⁰⁸ es decir, aquella que indica inclinar los dedos hacia atrás, en ángulo oblicuo con respecto al diapasón y con el pulgar a un lado del cuello, en lugar de posicionarlo directamente debajo de él, tal y como puede observarse en la figura 28a y 28b.

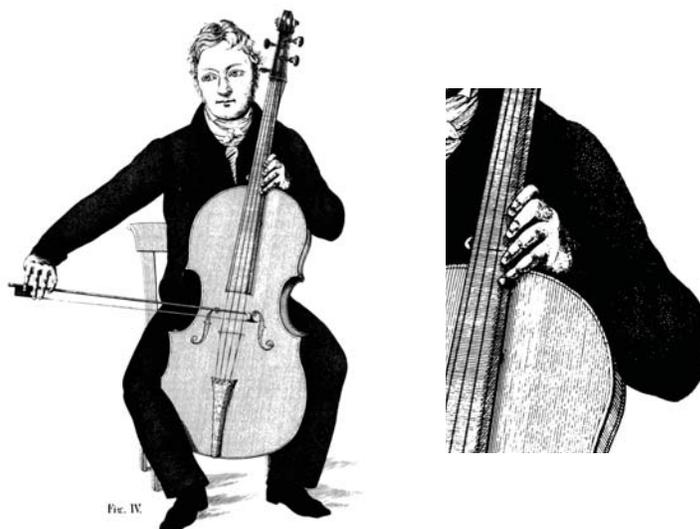


Figura 12a y 12b (detalle). Imágenes del método de Bernhard Romberg: *Violoncell Schule*. Citado por George Kennaway en *Playing the Cello, 1780-1930*. Obsérvese la inclinada posición de los dedos. El ilustrador también logra señalar cómo el dedo pulgar «se asoma» por detrás del diapasón. Asimismo, que el codo se encuentre muy cerca del torso no indica falta de pericia por parte del ilustrador, sino una acertada indicación de la presencia de la escuela alemana de violín adoptada en el violonchelo.²⁰⁹

²⁰⁶ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*, 38.

²⁰⁷ Kennaway, «Cello: Left Arm and Hand. Physical Parameters of 19th- and Early 20th-Century Cello Playing», University of Leeds. Faculty of Performance, Visual Arts and Communications. <http://chase.leeds.ac.uk/article/cello-left-arm-and-hand-george-kennaway/> (último acceso: 1 de septiembre de 2015).

²⁰⁸ Kennaway, «Cello: Left Arm and Hand».

²⁰⁹ Bernhard Romberg, *Violoncell Schule*, citado por George Kennaway en *Playing the Cello, 1780-1930*, 39.

Tal y como sucede en la imagen que hace referencia a la postura del violonchelo entre las piernas, la *Violoncell Schule* de Bernhard Romberg, se acompaña de la siguiente indicación para señalar la posición de los dedos:

La mano entonces debe sostener el cuello, el dedo 1 debe rodearlo, el dedo 2 debe doblarse para formar tres lados de un cuadrado, el dedo 3 debe doblarse a la mitad y el dedo 4 mantenerse recto. El pulgar debe encontrarse exactamente en oposición al dedo 2 [...] La palma de la mano debe [...] mantenerse ahuecada, y el hueso del pulgar no debe presionarse cerca del dedo 1. El cuello también debe permanecer absolutamente libre en la mano [...].²¹⁰

El pulgar debe [...] caer exactamente opuesto al dedo 2. La tercera articulación del primer dedo [...] (la articulación próxima a la mano), debe ser puesta sobre el cuello del violonchelo. Los dedos deben sostenerse a la distancia de por lo menos el ancho de un pulgar sobre las cuerdas, y todos ellos curvados, excepto el cuarto, que debe mantenerse recto, pero no más separado de las cuerdas [...] [Tocar] *si* en la cuerda de *la*, el dedo 1 (todavía curvado) debe ser presionado hacia abajo, sin perturbar la posición de los otros dedos [...].²¹¹

En experiencia de la autora de esta tesis, la posición descrita en el método de Romberg limita el movimiento de la muñeca, lo que hace al *vibrato* un ornamento de difícil ejecución. En opinión de Job Ther Haar,²¹² ésta es una razón técnica que demuestra que el uso del *vibrato* era un recurso expresivo utilizado para casos específicos. George Kennaway menciona a este respecto, que Romberg es un autor que no discute la aplicación del *vibrato*, y que incluso limitó la práctica de este adorno al segundo dedo.²¹³

²¹⁰ Romberg, *Violoncell Schule*, citado por George Kennaway en *Playing the Cello, 1780-1930*. 38.

²¹¹ Romberg, *Violoncell Schule*, citado por George Kennaway en *Playing the Cello, 1780-1930*. 39.

²¹² Plática informal realizada en el entorno del Simposio «Performing Brahms in the Twenty-first Century» (School of Music, University of Leeds, Inglaterra, en julio de 2015).

²¹³ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*, 39.

Por otra parte, a diferencia de las claras posturas de las escuelas alemana y francobelga de los violinistas del siglo XIX, en los violonchelistas, la utilización de determinada técnica no constituye un grupo unido o una escuela; como consecuencia, esta forma de posicionar la mano izquierda no era de uso general en el siglo XIX.²¹⁴

En conclusión, la información brindada hasta ahora permite demostrar la compleja relación entre la técnica y la producción del sonido, las articulaciones y los recursos ornamentales. De todos los aspectos que se vieron afectados por la imposición de la escuela francobelga y rusa en el siglo XX y XXI, el más evidente para los músicos contemporáneos es la nueva concepción hacia el uso del *vibrato* y el *portamento*, mismos que serán tratados en los capítulos siguientes. La razón para tocar sólo parcialmente estos temas, se debe a que el análisis, la experimentación y las conclusiones acerca del uso de las técnicas vigentes en el contexto histórico de Johannes Brahms, sobrepasan los objetivos de este trabajo de investigación, al tiempo que abren el camino hacia la continuidad de esta línea de conocimiento por medio de la musicología aplicada.

²¹⁴ Kennaway, «Cello: Left Arm and Hand».

Capítulo 5. Tocar con Expresión. Aspectos concernientes a la ornamentación

Como ha sido documentado en los capítulos anteriores, durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX se produjo un abismo cada vez más grande entre las prácticas de los intérpretes alemanes (especialmente los formados en el Conservatorio de Leipzig y la *Hochschule* de Berlín) y los francobelgas.

El desarrollo de una nueva técnica por parte de los instrumentistas francobelgas del siglo XIX y XX se orientó hacia la generación de una mayor fuerza e intensidad en el sonido. De los cambios generados, el *vibrato*²¹⁵ y el *portamento*²¹⁶ fueron dos elementos que sufrieron importantes cambios de significado.

²¹⁵ Reconocemos que el *vibrato* ha tenido diferentes implicaciones, sin embargo, para fines de esta investigación, utilizaremos este término para denominar la ondulación de una nota sostenida, que alternativamente se mueve un poco por debajo y por encima de la verdadera entonación, y que en el caso de los instrumentistas de cuerda frotada, es producido por un movimiento de la mano izquierda en una dirección que tiene como eje la cejilla y el puente.

²¹⁶ Utilizaremos el concepto *portamento* para referirnos a la conexión audible entre dos notas.

5.1 *Portamento*

A mediados del siglo [XIX], como numerosos tratados de violín y violonchelo lo demuestran –incluyendo los de J. J. Friedrich Dotzauer (ca. 1825), Louis Spohr (1833), Pierre Baillot (1835), Bernhard Romberg (1840), Charles de Bériot (1858) y Ferdinand David (1864)–, el *portamento* era un elemento fundamental de la ejecución artística, que todo compositor experto habría tenido en cuenta en su escritura para instrumentos de cuerda.

Clive Brown²¹⁷

A pesar de que el *portamento* es claramente indispensable en la ejecución de la música durante el siglo XIX, existe gran reticencia entre los ejecutantes en adoptarlo en la medida en que éste se escucha en las grabaciones tempranas. Más bien, hay un énfasis en líneas melódicas «limpias», en las cuales cualquier *portamento* es cuidadosa y moderadamente aplicado. El estilo «pesado [heavy]» del *portamento*, escuchado con frecuencia en grabaciones tempranas a solo y ensamble, es aún visto por muchos como un anacronismo; un rasgo demasiado sentimental de una época pasada que no debe ser revivido.

Robin Wilson²¹⁸

Durante el siglo XIX, el término *portamento* consistía conectar dos notas por medio de un paso audible de sus tonos intermedios.²¹⁹ Esto, sin embargo, no siempre fue así. Entre 1750 y 1900 no existía un consenso general para designar este deslizamiento, por

²¹⁷ Brown, «Expressive Fingering (*Portamento*)», en *Performance Practices in Johannes Brahms's Chamber Music*, de Clive Brown, Neal Peres Da Costa y Kate Bennett Wadsworth, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 12.

²¹⁸ Robin Wilson, *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School with Particular Reference to the Three Sonatas for Pianoforte and Violin by Johannes Brahms*, Sydney, 2014, 364.

²¹⁹ Ellen T. Harris, «*Portamento*», *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40990> (último acceso: 16 de junio de 2016).

lo que la terminología utilizada a menudo era inconsistente.²²⁰ Pese a lo anterior, de acuerdo con Clive Brown, en el contexto histórico de la escuela de violín alemana del siglo XIX, los términos *portamento*, *portamento di voce*, *port de voix*,²²¹ *glide* o *slur* y *Tragen der Tone* compartían el significado central de «llevar» el sonido y resaltar la expresividad de la música.²²² En la música instrumental del siglo XIX, el *portamento* pretendía imitar la técnica vocal de conectar dos notas, independientemente del intervalo entre ellas; así, los instrumentistas, tanto de aliento como de cuerda, debían realizar este efecto con suavidad:²²³

El *legato* [...] no es otra cosa que la simple unión de los sonidos; mientras que el *portamento* [...] además de unirlos, pasa la voz resbalando dulcemente y en intervalos imperceptibles, sin que se distinga ninguno de ellos al tocarlos; tan suave y pasajeraamente los debe rozar.²²⁴

Otra referencia del *portamento* en cantantes es la realizada por Heinrich Ferdinand Mannstein:

El *portamento*, consiste en una ligera unión de la voz, que se desliza al final de la primera nota hacia la segunda sobre los tonos intermedios. Esta ligazón debe ser tan rápida que los dos sonidos separados parezcan para el oído como uno solo fusionado. Pero esto sólo puede lograrse si no se hacen sentir los tonos intermedios; la inobservancia de esta regla haría del *legato* y el *portamento* algo similar a un aullido o un bostezo.²²⁵

²²⁰ Clive Brown, «Bowling Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing», *Journal of the Royal Musical Association* 113 (1988), 97.

²²¹ Ellen T. Harris, «Portamento». A principios del siglo XIX, el término *port de voix* se desprendió de su significado anterior de *appoggiatura* o mordente inferior, para convertirse en el equivalente francés de *portamento*.

²²² Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750- 1900*, 558. Otras expresiones, como *cercar della nota*, *messa di voce crescente*, o *messa di voce decrescente*, fueron términos utilizados en la música vocal y describían diversas formas para lograr una conexión de las notas bajo diferentes deseos musicales.

²²³ Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750- 1900*, 558.

²²⁴ Antonio Cordero, *escuela completa de canto*, Madrid: Beltrán y Viñas, 1858, 59.

²²⁵ Heinrich Ferdinand Mannstein, *Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna*. Dresden 8a Leipzig: *In der Arnoldischen Buchhandlung*, [1835], 26-27.

Esta última referencia es similar a la dada por Spohr al aplicar el *portamento* a la práctica instrumental. Por lo anterior, tanto en los métodos pedagógicos de violín de los siglos XIX y principios del siglo XX, como en las evidencias extraídas de los análisis de las grabaciones realizadas entre 1900 y 1950, el *portamento* era un elemento utilizado de forma prominente entre los instrumentistas de cuerda, por lo que era esperado que los cambios de posición dentro de las frases *legato* fueran ejecutados con al menos un rastro de conexión acústica.²²⁶

Los ejecutantes de cuerda del periodo [del siglo XIX] utilizaban de forma regular ornamentos de deslizamiento que ahora casi no se usan o están completamente prohibidos. No hay razón por la que Brahms los hubiera encontrado de otra forma más que normales, y de hecho, su uso es esencial para la clara presentación de su música.²²⁷

Cabe precisar que no todos los desplazamientos ocurridos en el diapasón generaban sonidos deseados por los ejecutantes. Finson nos remite al método de Carl Flesch: *The Art of Violin Playing* publicado en 1930, para identificar dos tipos de desplazamiento: el *portamento* y el *glissando*.²²⁸ De acuerdo con Flesch, los *glissandi* se producen de forma inevitable debido al ir y venir de la mano izquierda por el diapasón, y nos advierte que deben ser inaudibles durante la ejecución, debido a que el sonido resultante no es un adorno, sino un efecto producido por el desplazamiento *obligado* de la posición a causa de la secuencia de la línea melódica.²²⁹ Anteriormente, Hugo Becker también destacó la necesidad de clarificar la diferencia entre *portamento* y *glissando* debido a que hacia finales del siglo XIX, ambos términos eran utilizados, erróneamente como sinónimos:

La frecuente confusión de los términos *portamento* y *glissando* proviene del hecho de que en ambos casos existe el mismo proceso mecánico [...] Hay

²²⁶ Brown, «Expressive Fingering (*Portamento*)», 12.

²²⁷ Finson, «Performing Practice in the Late Nineteenth Century», 464.

²²⁸ Flesch, *The Art of Violin Playing*. Citadopor Jon Finson en «Performing Practice in the Late Nineteenth Century», 464-465.

²²⁹ Finson, «Performing Practice in the Late Nineteenth Century», 464-465.

que diferenciar el *portamento* específicamente emocional que se presenta como el cambio audible de posición, del posible deslizamiento de los dedos sobre las cuerdas para pasar de una posición a otra; esto [el *glissando*] representa una mera necesidad mecánica, que debe llegar a ser lo menos audiblemente posible.²³⁰

De lo expresado por Becker y Flesch, obtenemos que el *portamento*, sí era considerado un adorno y se empleaba intencionalmente para lograr una «conexión emocional de dos notas».²³¹

²³⁰ Hugo Becker, *Mechanik und Ästhetik*, 194.

²³¹ Flesch, *The Art of Violin Playing*, citado por Finson en «Performing Practice in the Late Nineteenth Century», 465.

5.1.1 Función y tipos de *portamento*

Antes de considerar los métodos que resultan pertinentes a este estudio, cabe señalar que al menos cuatro especialistas consultados durante esta investigación hacen uso de la clasificación de los dos tipos de *portamento* descritos por Carl Flesch en *The Art of Violin Playing* (1930). Sin embargo, aunque reconocemos esta terminología y sus implicaciones, la clasificación de Flesch no será utilizada para referirnos a los *portamenti* usados en el contexto histórico de Johannes Brahms, debido a un factor cronológico: el método de Flesch fue publicado en 1930, por lo que ninguno de los métodos vigentes en el contexto histórico de Johannes Brahms utilizaron términos semejantes para describir los *portamenti* que eran usados en esa época. Pese a lo anterior, y debido a la claridad de la clasificación de Flesch, a continuación se muestra la diferencia entre los dos tipos de *portamento* descritos en *The Art of Violin Playing*: el *portamento* «B» (B=*Beginning*) y el *portamento* «L» (L=*Last*). Flesch indica que en el *portamento* «B», el desplazamiento se realiza con el dedo que pulsa la nota del inicio; mientras que en el *portamento* «L», el deslizamiento se realiza con el dedo que pulsará la nota de llegada.

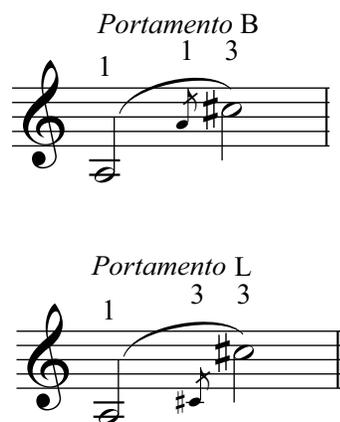


Figura 13. Ejemplos de *portamento* según Carl Flesch, indicados en *The Art of Violin Playing* de 1930. Izquierda. Ejemplo del *portamento* «B». Derecha. Ejemplo de *portamento* «L». Ambos pueden producirse en un mismo arco. Robin Wilson menciona que, al menos en las fuentes escritas, la escuela alemana sólo aceptaba el *portamento* «B».²³²

²³² Flesch, *The Art of Violin Playing*, citado por Robin Wilson en *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 223. Las grabaciones demuestran, sin embargo, que el mismo Joseph Joachim utilizó *portamenti* «L» en algunos pasajes. Este tema será tratado más adelante.

Asimismo, si el cambio de arco coincidía con el cambio de posición, se creaba un *portamento* «B», y si el cambio de arco sucedía antes del desplazamiento de la mano, se producía un *portamento* «L».

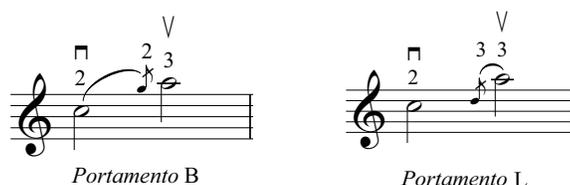


Figura 14. Ejemplos de *portamento* según Carl Flesch, indicados en *The Art of Violin Playing*. Izquierda. Ejemplo del *portamento* «B». Derecha, ejemplo de *portamento* «L» que implican un cambio en la dirección del arco.²³³

Una fuente que otorga referencias sobre la función del *portamento* en el contexto histórico de Johannes Brahms, es la *Violinshule* de Joseph Joachim y Andreas Moser:

Por lo tanto, el *portamento* usado en el violín entre dos notas tocadas con un solo golpe de arco, corresponde a lo que ocurre al cantar cuando la ligadura se coloca sobre dos notas que están destinadas a realizarse con una sílaba; el *portamento* que ocurre cuando se hace simultáneamente un cambio de arco y de posición, corresponde a lo que sucede cuando un cantante, por el bien de la expresión musical, conecta dos notas, de las cuales la segunda tiene una nueva sílaba. Esta explicación es muy importante, porque una clara comprensión del significado y el origen del *portamento* será la mejor manera de prevenir al alumno del mal uso de este efecto.²³⁴

De lo anterior, extraemos que dos tipos de *portamento* eran reconocidos en el contexto musical de Johannes Brahms. El primero es el que se realiza entre diferentes tonos pero en una misma sílaba, es decir, en un mismo arco en los instrumentos de cuerda, o ligados suavemente (sin «golpe de lengua» o articulación) en los instrumentos de

²³³ Flesch, *The Art of Violin Playing*, citado por Robin Wilson en *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 223.

²³⁴ Joachim y Moser, *Violinshule*, citado por Brown en «Joachim's violin playing and the performance of Brahms's strings music», 72.

aliento. El segundo tipo es el que involucra un deslizamiento entre dos notas con diferentes sílabas, es decir, en diferente arco o con una articulación separada en los instrumentos de viento.²³⁵

Cabe mencionar que, en el caso de los instrumentistas, aunque las reglas para la ejecución del *portamento* fueron tomadas de la técnica vocal,²³⁶ la naturaleza de los instrumentos de cuerda requirió algunas particularidades técnicas para su realización.

5.1.1.1 Métodos básicos para producir el *portamento* en los instrumentos de cuerda frotada

De acuerdo con Clive Brown, en el *Méthode de violoncelle* de Frederich Dotzauer (1826), se encuentra una descripción concreta de las formas para producir un *portamento*.²³⁷ En el ejemplo de la figura 15, se ilustra la forma más sencilla de producción, la cual consiste en un desplazamiento del dedo que habrá de tocar, tanto la nota de salida, como la nota de llegada:



Figura 15. Ilustración proveniente del *Methode de violoncelle* de Dotzauer de 1826. Ejemplo del *portamento* realizado con un solo dedo.²³⁸ Las flechas indican las notas donde tienen lugar los *portamenti*. Estas notas, que en el ejemplo de Dotzauer son pulsadas con el mismo dedo, se encuentran en la misma cuerda, pero en diferente posición del diapason del violonchelo. Debido a la distancia entre ellas, su ejecución puede realizarse fácilmente con una conexión audible.

²³⁵ Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750- 1900*, 565.

²³⁶ Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750- 1900*, 566.

²³⁷ Dotzauer, *Méthode de Violoncelle. Violonzell-Schule*, 46-47.

²³⁸ Dotzauer, *Méthode de Violoncelle*, 46.

En el ejemplo de la figura 16, Dotzauer presenta el *portamento* por medio de la combinación de diferentes dedos. Explica que, en el caso de los primeros cuatro compases de la figura 16, el dedo que pulsa la nota *si* debe pisar firmemente la cuerda hasta llegar a la nota *mi*, pero debido a que el deslizamiento «no puede continuar», el cuarto dedo debe pulsar rápidamente la nota *sol*, una vez que el primer dedo haya llegado a la posición de la nota *mi*.²³⁹



Figura 16. Ilustración proveniente del *Methode de violoncelle* de Dotzauer de 1826. Las flechas indican los lugares donde suceden *portamenti* con diferentes dedos.²⁴⁰ En los primeros compases del ejemplo, las notas *si*, *do*, y *do sostenido* (indicadas con una estrella) se encuentran en la misma posición, mientras que la nota *sol* se encuentra en la misma cuerda, pero en otra posición. De acuerdo con la indicación de Dotzauer, y en correspondencia a las indicaciones para realizar los *portamenti* en la escuela alemana, el dedo que pulsa la nota inicial es el que debe realizar el desplazamiento y una vez llegada la mano a la posición de la nota final, el dedo de la nota final, en este caso el dedo 4 (meñique), debe pulsar la nota *sol*. Este tipo de ejecución permite que la nota final se aprecie con claridad.

Dotzauer continúa con la descripción del ejercicio explicando la sustitución de los dedos. Llama la atención la indicación de que el deslizamiento del dedo «no puede continuar». Inferimos a este respecto, que la técnica vigente del siglo XIX en el ámbito alemán, la cual indicaba mantener los codos apuntando hacia el piso, requería de un movimiento adicional para levantar el codo y que el brazo izquierdo pudiera librar la caja del violonchelo y alcanzar las posiciones más altas. La postura moderna de mantener los codos con una *cómoda* elevación de los brazos con respecto al torso, permite realizar con más libertad los desplazamientos del brazo y de la mano izquierda a lo largo del diapasón.

²³⁹ Dotzauer, *Méthode de Violoncelle*, 46.

²⁴⁰ Dotzauer, *Méthode de Violoncelle*, 46.

Volviendo a la *Violinschule* (1905) de Joachim y Moser, también encontramos una descripción sobre la técnica para producir este adorno. Como en Dotzauer (1826), una de ellas implica que el dedo que se desliza sea el mismo que tocará la nota deseada:

En cuanto a la forma en que debe ejecutarse el *portamento*, son válidas las siguientes reglas fundamentales. [...] El dedo que toca la nota más baja, justo antes de que el cambio de posición tenga lugar, debe deslizarse por la cuerda en la cual la nota inicial es tocada, hasta alcanzar la posición que contiene la nota con la que debe ser producida o insinuada una conexión. Si la nota con la cual la conexión se realizará, es tocada con el mismo dedo de la nota con la que comienza el desplazamiento, la mano simplemente pasa a la posición deseada de una manera conforme a las reglas generales de cambio de posición. Dependerá totalmente del carácter del pasaje en cuestión si el *portamento* es ejecutado lentamente o rápidamente, con ternura o con pasión.²⁴¹



Figura 17a (arriba) Fragmento del Cuarteto de cuerdas *op. 77* de Haydn. Segundo mov., y **17 b (abajo)** fragmento del Concerto para violín de Mendelssohn. Segundo mov. Ejemplos provenientes del volumen 2 de la *Violinschule* de Joseph Joachim y Andreas Moser²⁴² en donde se muestra, por medio de una línea que conecta dos notas, el lugar donde puede realizarse un *portamento* con el mismo dedo.

²⁴¹ Joachim y Moser, *Violinschule*, citado por Brown en «Joachim's violin playing and the performance of Brahms's strings music», 73.

²⁴² Joachim y Moser, *Violinschule*, 92a.

En cuanto al tipo de *portamento* que implica el uso de dos dedos (figura 18), uno para realizar un rápido desplazamiento hasta llegar a la posición de la nota deseada, y otro que pulse la nota final, Joachim y Moser describen:

Si, por otro lado, la nota que debe ser conectada se toca con otro dedo que el empleado para la nota de partida, el dedo en esta nota debe deslizarse por la cuerda hasta la posición de que se trate; al llegar allí, sin embargo, la nota principal que es producida por la caída rápida del dedo prescrito debe ser oída, no la nota de adorno entre paréntesis, que simplemente es indicada por motivo de claridad.²⁴³



Figura 18. Ilustración proveniente del volumen 2 de la *Violinschule* de Joachim y Moser.²⁴⁴ Ejemplo de *portamento* utilizando dos dedos. La nota entre el corchete del primer compás indica el lugar en donde el dedo 1 debe detener su desplazamiento. De esta forma, el ejecutante no avanza de la nota inicial (*mi* con dedo 1) hasta la nota final (*sol*, con dedo 4), sino que se detiene en la nota indicada en el corchete y toca la nota final, en esa posición, con el dedo 4.

De acuerdo con Brown, este tipo de *portamento* también fue explicado en la *Violinschule* de Spohr (1833), en donde se menciona que esta forma de ejecución evita que el adorno degenera en «un lloriqueo desagradable».²⁴⁵ Este dato resulta sobresaliente, puesto que indica que no todos los tipos de desplazamientos que pueden producir un *portamento* son deseables.

²⁴³ Joachim y Moser, *Violinschule*, citado por Brown en «Joachim's violin playing and the performance of Brahms's strings music», 73.

²⁴⁴ Joachim y Moser, *Violinschule*, 92a.

²⁴⁵ Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750- 1900*, 574-576.

En la figura 19 se muestra que es posible producir un deslizamiento con el dedo de la nota final. En Spohr, por ejemplo, la digitación de la nota final (señalada con la nota dentro del corchete rojo) realiza el desplazamiento de la mano hasta llegar a la posición de la nota final:

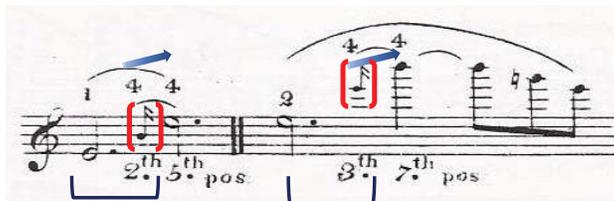


Figura 19. Ilustración proveniente de la *Violinschule* de Louis Spohr publicada en 1833. Este tipo de *portamento* era, en términos generales, rechazado por la estética de la escuela alemana. Las notas dentro de los corchetes azules se encuentran en la misma posición en el diapasón del violín. Las notas que se encuentra dentro del corchete rojo (*si* y *mi*, ambas con dedo 4) sólo son una referencia técnica para el ejecutante y no deben ser escuchadas. Spohr advierte que este tipo de *portamento* sólo es aceptable si se cumple con la siguiente indicación: «este cambio, sin embargo, debe hacerse tan rápido, que el abismo o intersticio entre la nota pequeña [dentro del corchete rojo] y la más alta [...] debe ser imperceptible, y el oído engañado en la creencia de que el dedo deslizante realmente ha pasado por todo el espacio entre la nota más baja y la más alta.²⁴⁶

El desplazamiento de la figura 19 no permite que la nota final sea ejecutada con claridad. En el método de Ferdinand David, publicado en 1863 (otro profesor que se asocia a la escuela alemana) se manifiesta el rechazo a esta forma de producción del *portamento*:

Sólo en casos excepcionales y al saltar a una nota distante, es admisible deslizarse con el dedo que toca la segunda nota.²⁴⁷

En *Méthode de Violon* de 1857, Charles de Bériot relacionaba este tipo de *portamento* con la escuela franco-belga.²⁴⁸ Esto nos permite inferir porqué los tratados de la escuela alemana restringían su utilización.

²⁴⁶ Louis Spohr, *Louis Spohr's Celebrated Violin School*, traducido por John Bishop, London: London R. Cocks, 1843, 108.

²⁴⁷ Ferdinand David, *Violinschule*, vol. ii (Leipzig, 1863), traducido como *Violin School* vl. ii (London, 1874), 33. Citado por Robin Wilson en *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School...*, 227.

Otro método relacionado con la escuela alemana, que hace referencia al uso del *portamento*, es *L'Art du Violon* de 1834 de Baillot, en donde se menciona que el *portamento* también puede realizarse de forma descendente. En la figura 20, Baillot indica que, en la conexión de la nota *fa* hacia un *sol* y la *mi* hacia un *fa* puede ejecutarse con un *portamento* descendente.

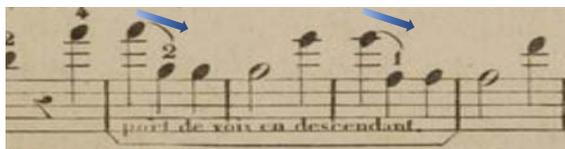


Figura 20. Imagen proveniente de *L'Art du Violon, Nouvelle Méthode* de 1834 de Pierre Baillot.²⁴⁹ Sobresale la leyenda «*port de voix en descendant*» y la indicación de las digitaciones para realizar un *portamento* descendente.

Baillot desarrolla el proceso de la producción del *portamento* de la figura 20 en la 21:



Figura 21. Imagen proveniente de *L'Art du Violon, Nouvelle Méthode* de 1834 de Pierre Baillot, en donde se indican las digitaciones para realizar un *portamento* descendente. Baillot explica que el *portamento* descendente se logra «no desde la nota que uno está tocando sino desde la que uno está a punto de tocar [una nota pequeña dentro del corchete azul]; por lo tanto el dedo que toca [la nota] apenas cepilla el semitono encima de la última nota».²⁵⁰

Por otra parte, el *portamento* también puede realizarse cuando se ejecuta, de manera simultánea, un cambio de posición y de arco. En la *Violinshule* de Jochim y Moser mencionan que:

Si el cambio de posición ocurre simultáneamente con el cambio de arcada [notas dentro del corchete azul], con el fin de producir una unión ininterrumpida de las dos notas que han de tocarse en diferentes posiciones, la conexión debe hacerse tan rápida y hábilmente que incluso un oído agudo

²⁴⁸ Charles de Bériot, *Méthode de Violon* (Paris, 1857; reprint Paris: J.M. Fuzeau, 2001), citado por Robin Wilson en *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 225.

²⁴⁹ Pierre Baillot, *L'Art du Violon, Nouvelle Méthode*, Paris: Depot Central de Musique, 1834, 77.

²⁵⁰ Baillot, *L'Art du Violon, Nouvelle Méthode*, 77.

y atento apenas perciba la ocurrencia. Este requisito puede ilustrarse más gráficamente con el siguiente ejemplo:²⁵¹



Figura 22. Ilustración proveniente del volumen 2 de la *Violinschule* de Joachim y Moser.²⁵² El *portamento* se produjo también entre las notas que fueron separadas por un cambio de arco. El ejemplo corresponde a la Romance para violín y orquesta en *Fa* mayor, *op.* 50, de Beethoven.

Joachim y Moser explican que, para los intérpretes sensibles, resultará evidente que en el intervalo de octava de la figura 22, las notas *fa* no deben sonar separadas, por lo que pese a que este pasaje podría tocarse en quinta posición, hacerlo en esa zona del diapasón evitaría la oportunidad de crear un *portamento*.²⁵³ En la figura 23, Joachim y Moser, exponen las cinco posibles formas de ejecución de la figura 22, advirtiendo que cuatro de ellas son equivocadas:

Si los dedos de la mano izquierda no cooperan con el arco al máximo, es decir, si el cambio de posición y del arco no ocurren exactamente juntos, surgirán las siguientes fallas; mismas que a través de ciertas combinaciones pueden multiplicarse fácilmente.²⁵⁴

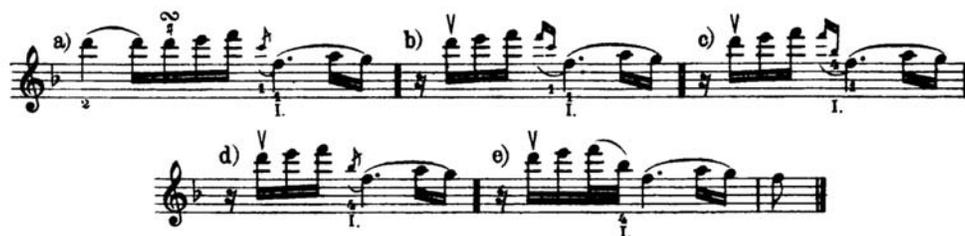


Figura 23 a, b, c, d y e. Ilustración proveniente de la *Violinschule*, vol. 2, de Joachim y Moser. Los ejemplos muestran cinco posibles formas de preservación del *legato* en el salto de octava por medio de un *portamento* entre cambios de arco. El ejemplo *a*, es el único que otorga una uniformidad en el color (lo que permitiría mantener la línea melódica). Los ejemplos *b*, *c*, *d* y *e* son inapropiados «porque violan las normas más elementales del canto natural».²⁵⁵

²⁵¹ Joachim y Moser, *Violinschule*, citado por Brown en «Joachim's violin playing and the performance of Brahms's strings music», 76.

²⁵² Joachim y Moser, *Violinschule*, 94.

²⁵³ Joachim y Moser, *Violinschule*, 94.

²⁵⁴ Joachim y Moser, *Violinschule*, 94.

²⁵⁵ Joachim y Moser, *Violinschule*, citado por Brown en «Joachim's violin playing and the performance of Brahms's strings music», 76-77.

De los ejemplos dados en la figura 23, sólo el caso «e» sería tolerable si «la aparición del deslizamiento está indicada sólo ligeramente por el ejecutante [...] y si él se esfuerza, a pesar de los cambios simultáneos de movimiento del arco y de la posición, en que ningún sonido intermedio sea aparente».²⁵⁶

Brown menciona que los tipos de *portamenti* ejemplificados hasta este momento se ejecutan con una firme presión del arco sobre la cuerda y a menudo con un movimiento relativamente lento de la mano izquierda; este procedimiento no se ha considerado de buen gusto en la interpretación desde 1940.²⁵⁷

5.1.2 El *portamento* en el violonchelo

George Kennaway señala que el *portamento* no es atendido en los métodos de violonchelo con la relevancia que sí tiene en los tratados de violín del siglo XIX,²⁵⁸ y advierte que ante la falta de información, podría asumirse que la técnica que debió seguirse para lograr este efecto en el violonchelo pudo haber sido la descrita en los métodos de violinistas como Baillot, Spohr, Beriot o David;²⁵⁹ sin embargo, ante la exigencia del desplazamiento *obligado* de la mano izquierda en el violonchelo,²⁶⁰ y su relación con el diseño de las digitaciones de las escalas que eran recomendadas en algunos métodos del ámbito alemán del siglo XIX, como Duport, Dotzauer y Romberg, el desplazamiento de las posiciones utilizando el mismo dedo debió tener implicaciones en la elaboración de las digitaciones para la ejecución de las líneas melódicas (y como consecuencia en la producción natural de *portamenti*).²⁶¹ A este

²⁵⁶ Joachim y Moser, *Violinschule*, 94.

²⁵⁷ Brown, «Joachim's violin playing and the performance of Brahms's strings music», 79.

²⁵⁸ Por ejemplo, en el *Méthode de Violoncelle*, Dotzauer dedica dos páginas al *portamento*, mientras que en la *Violinschule* de Joachim y Moser, el tema se despliega en siete páginas.

²⁵⁹ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*, 99.

²⁶⁰ Debido a que en la posición más baja del violonchelo, la extensión máxima de una mano de tamaño «convencional» sólo alcanza a cubrir una tercera mayor.

²⁶¹ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*, 100. Ya sea el primer o cuarto dedo (para escalas diatónicas), o con cualquier otro en caso de ejecutar una escala cromática.

respecto ya, en *Chats to cello students* (1899), de Arthur Broadley encontramos esta observación:

En lo que se refiere al *portamento*, el violonchelo posee grandes posibilidades, y mucho más se espera del instrumentista en la forma de saltar hacia y desde las notas que se encuentran a gran distancia, algo que no se puede esperar de la voz humana. El cantante realiza este tipo de saltos mediante una inconsciente y hasta cierto punto involuntaria contracción de los pequeños y delicados músculos de la laringe. El violonchelista a veces tiene que recorrer toda la longitud de la tastiera, o romper el flujo de la melodía para saltar sobre una o más cuerdas. Esto, pues, demostrará las imperfecciones incluso del instrumento más perfecto hecho por el hombre en comparación con la voz. El violonchelista debe esforzarse con la ayuda del arte en superar, o esconder, los efectos negativos que pudieran ser causados por los problemas mecánicos de su instrumento y, teniendo la voz como ejemplo, esforzarse en interpretar una composición de la misma manera que lo haría un buen vocalista, imitando lo más precisa y verazmente posible el fraseo y los diversos efectos que se observan en el canto.²⁶²

5.1.2.1 Las digitaciones en el violonchelo y sus implicaciones en la producción del *portamento*.²⁶³

Entre los instrumentistas modernos, los deslizamientos sobre la cuerda requieren de cierta coordinación en ambas manos para lograr desplazamientos «limpios», es decir, sin sonidos intermedios. En el violonchelo, las técnicas para ocultar el sonido producido al realizar cambios de posición, pueden ser la manipulación sutil de la presión y velocidad del arco, la relajación de la presión de los dedos al cambiar de

²⁶² Arthur Broadley, *Chats*, 55-56.

²⁶³ Aunque el estudio a detalle de las digitaciones recomendadas por los tutores de violonchelo del siglo XIX es un elemento a estudiarse y experimentarse a profundidad en un trabajo posterior, resulta necesario dar una breve descripción de las digitaciones utilizada por algunos autores del contexto musical de Johannes Brahms.

posición, o un desplazamiento tan rápido como sea posible. De acuerdo con Kennaway, estas técnicas se describen a finales del siglo XIX, y es Davidoff el primero en examinar las técnicas para reducir al mínimo el cambio audible.

En el contexto alemán del siglo XIX, en el método de Dotzauer (1826) se observa que las digitaciones posibles para la ejecución de una escala reflejan la posibilidad de ejecutar deslizamientos audibles entre las notas.²⁶⁴



Figura 24. Ilustración proveniente del *Method de violoncelle* de Dotzauer.²⁶⁵ En el contexto alemán del siglo XIX, las digitaciones posibles para la ejecución de una escala reflejan la posibilidad de ejecutar deslizamientos audibles entre las notas.²⁶⁶ Nótese especialmente la digitación «a», que indica desplazamientos de medio tono con el mismo dedo (1 y 4). También destaca la sugerencia de utilizar sólo los dedos 1 y 2 en una de las dos digitaciones propuestas por Dotzauer a partir de la clave de sol.

Cabe mencionar que, aunque la sonoridad producida por el desplazamiento de un mismo dedo no pudo haber sido un problema para autores como Dotzauer, para él, el *portamento* es un dispositivo técnico que ayuda a mantener la melodía al hacer cambios difíciles:

El *glissement* da al artista los medios para sostener y avanzar con más exactitud de una nota a otra en pasajes incómodos; pero esto significa que, a menos que se aplique con gusto, rara vez produce un buen efecto. Es obvio que uno no quisiera usarlo en un *tutti*, puesto que los ornamentos en general sólo tienen lugar en un concierto o un *solo*, que permite al artista dar paso a su sentimiento.²⁶⁷

²⁶⁴ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*, 103.

²⁶⁵ Dotzauer, *Méthode de Violoncelle. Violonzell-Schule*, 32.

²⁶⁶ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*, 103.

²⁶⁷ Dotzauer, *Méthode de Violoncelle*, 45-46.

De acuerdo con Kennaway, Romberg (1840) fue excepcional entre los profesores de violonchelo en el siglo XIX, debido a su evidente entusiasmo con respecto al uso del *portamento*, y menciona que el gusto particular de este autor pudo haber sido influenciado por la posición de su mano izquierda «violínica», la cual, de forma idiosincrásica, habría hecho más difícil evitar los desplazamientos audibles.²⁶⁸ A este respecto, obsérvese la figura 25:

INTRODUZIONE (EINLEITUNG)
Lento cantabile - 69.

Figura 25. Ilustración proveniente de la *Violoncellschule* de Bernhard Romberg.²⁶⁹ Este ejemplo muestra el deseo de crear una digitación que fomente la producción de *portamenti*. Destaca el compás enmarcado, en donde el autor propone tocar tres notas de diferentes posiciones con el mismo dedo.

Otra cosa sucede en el ámbito francobelga respecto al diseño de las digitaciones para las escalas (y como consecuencia, en la elaboración de las líneas melódicas). En *Essai*

²⁶⁸ Romberg, *Violoncellschule*, 100.

²⁶⁹ Romberg, *Violoncellschule*, 100.

sur le doigté du violoncelle, de Jean Louis Duport, publicado en Paris en 1806,²⁷⁰ se aprecia una única propuesta de ejecución para la escala cromática a partir de *do*:



Figura 26. Ilustración de la digitación de la escala cromática, proveniente del *Essai sur le doigté du violoncelle* de Jean Louis Duport.

A este respecto, sobre las digitaciones que utilizan un mismo dedo para dos notas consecutivas, Duport menciona:

Usted puede pensar que es extraordinario que en las escalas yo haya evitado con sumo cuidado hacer dos notas con el mismo dedo, como se encuentra en todos los métodos publicados hasta ahora [figura 27]. En mi opinión, esta costumbre es un vicio, pues produce un mal efecto. Todo el mundo sabe que el toque de los dedos es lo que hace una buena articulación (*perlé*), y ciertamente es imposible tener ese toque cuando uno se desliza con un dedo de un semitono a otro, ya que si el arco no aprovecha el momento en que el dedo se ha deslizado para atacar la cuerda, uno escucha algo muy desagradable.²⁷¹

Duport ejemplifica con la siguiente imagen la digitación utilizada por algunos autores para la ejecución de una escala de *Si* mayor:



Figura 27. Ilustración proveniente del *Essai sur le doigté du violoncelle* de Jean Louis Duport.²⁷² Se muestra la digitación que, en opinión de Duport, está sugerida en la mayoría de los métodos publicados hasta 1806 y que él desaprueba. Cada cuadro indica una posición.²⁷³

²⁷⁰ Jean Louis Duport, *Essai sur le doigté du violoncelle*, Paris: Imbault, 1806, 18.

²⁷¹ Duport, *Essai sur le doigté du violoncelle*, 17-18.

²⁷² Duport, *Essai sur le doigté du violoncelle*, 18.

²⁷³ Los cuadros no son parte de la figura original.

En su opinión, las siguientes digitaciones que él provee, sirven para evitar los desplazamientos de una nota a otra por medio de deslizamientos con el mismo dedo:



Figura 28. Ilustración proveniente del *Essai sur le doigté du violoncelle* de Jean Louis Duport.²⁷⁴Duport muestra digitaciones alternativas para no tocar dos notas con el mismo dedo. A diferencia de los cinco cambios de posición de la figura 27, este ejemplo muestra el uso de sólo tres posiciones utilizando dos cuerdas (3ª y 2ª).

Para Duport, realizar desplazamientos con el mismo dedo es un mal necesario al que se acude cuando no se tiene alternativa.²⁷⁵ De hecho, según Kennaway, el único ejemplo de digitación detallada para producir un *portamento* es el ejercicio XIX de su *Essai* (1806), por lo que, Duport excluye la posibilidad de usar este *portamenti* incluso en los movimientos lentos.²⁷⁶

A pesar de la evidente desaprobación que Duport manifiesta por la tendencia técnica de los métodos de violonchelo vigentes en el siglo XIX, es decir, de aquellos que indicaban el desplazamiento continuo de dos notas con un mismo dedo, cabe la posibilidad de que los desplazamientos que él descalifica fueran los *glissandi* que más tarde Carl Flesh describiría como otro tipo de desplazamiento, y no los *portamenti*, puesto que en su *Essai*, Duport acepta el valor del *portamento* como recurso expresivo:

Uno puede, es cierto, tocar dos notas con el mismo dedo, muy lentamente; uno puede cambiar, incluso sobre un intervalo de tercera, cuarta, quinta, etc., deslizando firmemente con el mismo dedo, y esto produce un efecto muy bueno, llamado *portamento* (*porter le son*).²⁷⁷

²⁷⁴ Duport, *Essai sur le doigté du violoncelle*, 18.

²⁷⁵ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*, 102.

²⁷⁶ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*, 102.

²⁷⁷ Duport, *Essai sur le doigté du violoncelle*, citado por Kennaway en *Playing the Cello, 1780-1930*, 101.



Figura 29. Ilustración proveniente del *Essai sur le doigté du violoncelle* de Jean Louis Duport.²⁷⁸ El uso de las digitaciones «antiguas», como las expuestas en los ejemplos de las figuras 27 o 24 promovían los desplazamientos audibles, de ahí que los autores estudiados aquí enfatizaran la diferenciación de un *portamento* y un *glissando*.

Por otra parte, de acuerdo con Bennett Wadsworth, una implicación de sostener el violonchelo entre las piernas, es decir, en una posición vertical, tiene implicaciones en las digitaciones de la mano izquierda. Menciona, por ejemplo, que al mantener los dedos abajo tanto como fuera posible (incluso durante los cambios de posición), tal y como se encuentra en los métodos de Carl Schröder (1887) o Friedrich Grützmacher (1865), habría favorecido una mejor afinación y suavizado cualquier diferencia de fuerza entre los dedos.²⁷⁹ Estas características de desplazamiento habrían provocado efectos audibles que obligaron a los artistas a dominar el arte del *portamento* y de la articulación de la mano izquierda.²⁸⁰



Figura 30. Ilustración proveniente de *Tägliche Übungen für Violoncell / Daily Exercises for the Cello, Op.67* de Friedrich Grützmacher, Editado por Hugo Becker.²⁸¹ Los corchetes largos indican que el dedo ubicado debajo de él debe mantenerse todo el tiempo presionando la cuerda. En ese sentido, la ejecución de estas digitaciones ofrece un tipo de conexión acústica que, de acuerdo con Clive Brown, es propia del fraseo utilizado por los artistas relacionados con Johannes Brahms.²⁸²

²⁷⁸ Duport, *Essai sur le doigté du violoncelle*, 18.

²⁷⁹ Bennett Wadsworth. «Brahms and the cello», 31-32.

²⁸⁰ Elemento no estudiado en esta investigación, pero que amerita un estudio a profundidad del mismo.

²⁸¹ Friedrich Grützmacher, *Tägliche Übungen für Violoncell / Daily Exercises for the Cello, Op.67*. Edited by Hugo Becker. Leipzig, C.F.Kahnt Nachfolger: G. Schirmer, 1910, 3-5.

²⁸² Ver cita 29.

De acuerdo con Kennaway, una notable diferencia entre el *portamento* de violonchelo y de violín fue que los violonchelistas aceptaban más los desplazamientos de dedo que eran relacionados con la escuela francobelga, esto a pesar de que los desplazamientos característicos de la escuela alemana seguían siendo la norma en el contexto de Johannes Brahms.²⁸³

5.1.3 Recomendaciones para hacer uso correcto del *portamento*

Prácticamente todos los autores que discuten el uso del *portamento* en el canto o en los instrumentos de cuerda, señalaron el peligro de abusar de él. Por ejemplo, ya desde las primeras décadas del siglo XIX, en un artículo de carácter satírico de 1813, publicado en el *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, se menciona que:

El *portamento* se utilizaba para indicar la suave reunión de dos notas de tonos diferentes. Hoy en día, a veces suena como la canción de los queridos gatitos, que en lugar de cantar, maullan.²⁸⁴

Pese a críticas como ésta, de acuerdo a la evidencia escrita hay muchas razones para afirmar que el *portamento* era un efecto claramente deseable y de uso prominente, y no un simple subproducto provocado por ejecutar intervalos distantes. Si se parte sólo de fuentes impresas, resulta hasta cierto punto especulativo el determinar cuán a menudo podían ejecutarse los *portamenti*, o cuáles eran los límites que los artistas del siglo XIX consideraban como norma.

Hugo Becker recomienda, por ejemplo, los desplazamientos de la escuela alemana para los momentos tiernos y los desplazamientos de la escuela francobelga para los heroicos;²⁸⁵ Davydov aconseja a los principiantes abocarse a los desplazamientos

²⁸³ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*.

²⁸⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 531, citado por Brown en *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, 559.

²⁸⁵ Becker, «*Portamento*», en: *Mechanik un Ästhetik*. Citado por Kate Bennett Wadsworth, «Brahms and the cello», 32.

alemanes, aunque menciona que los desplazamientos francobelgas, si se usan con buen gusto, pueden crear un hermoso *glissando*.²⁸⁶

Otra referencia que nos acerca a la concepción de los parámetros estéticos de la escuela alemana del siglo XIX se encuentra en la edición de Becker del método de Kummer (1839), en donde se menciona que los violonchelistas han comenzado a usar el *portamento* sin sentido, como un derivado del desplazamiento, en lugar de como un medio de expresión.²⁸⁷

Por otra parte, gracias a los análisis de las grabaciones realizadas entre 1900 y 1950, se ha podido obtener información relevante y suficiente para determinar la medida y las razones musicales que propiciaron su uso por parte de los artistas que dejaron registro de sus interpretaciones, a solo, o en ensambles de cámara.²⁸⁸

5.1.4 Las evidencias sonoras. El *portamento* en las grabaciones realizadas entre 1900 y 1950

Tras los análisis de las grabaciones existentes, resulta significativo descubrir que existe una discordancia entre la severidad de las reglas presentes en los métodos del siglo XIX, como la *Violinschule* de Spohr (1833), o en la de Joachim y Moser (1905), y las prácticas registradas en las grabaciones. Robin Wilson menciona que mientras el *portamento* tipo «B» era el único tipo aceptado en los métodos de la escuela alemana de violín, las grabaciones revelan que artistas como Joaquín o Soldat-Röger utilizaron el *portamento* «L», el cual, como ya ha sido mencionado, estaba relacionado con la escuela francesa.²⁸⁹

Aunque es claro que el grado de utilización de este recurso difiere considerablemente de un intérprete a otro, la comparación entre las evidencias escritas y las sonoras

²⁸⁶ Davydov, «*Uebergang von del Isten in the IVte Position und umgekeh*», en *Violoncell-Schule*, citado por Kate Bennett Wadsworth. «Brahms and the cello», 32.

²⁸⁷ Kummer, *Violoncellschule*, editado por Becker, p. 46.

²⁸⁸ Wilson, *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 363.

²⁸⁹ Wilson, *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 363.

demuestran que el uso del *portamento* implicó un deseo por parte de los intérpretes por transmitir determinados aspectos en su ejecución, ya fuera que lo utilizaran como un elemento que ayudara a resaltar la expresión de la música, o como un marcador estructural de la misma. Lo anterior puede concluirse gracias a las grabaciones que algunos intérpretes realizaron de una misma obra, e incluso, en el caso del violonchelo, en las grabaciones de una misma obra por parte del mismo intérprete, pero en diferente época de su vida.

Un ejemplo de lo anterior es el análisis comparativo que George Kennaway realizó de las grabaciones del *Träumerei* de Robert Schumann.²⁹⁰ Estas grabaciones estuvieron a cargo de Heinrich Grünfeld (1903), Hans Kronold (1905),²⁹¹ Rosario Bourdon (1906), Josef Hollman (1906), Victor Sorlin (1908), Boris Hambourg (1911) y Pablo Casals (1915, 1916, 1926²⁹² y 1930²⁹³). Entre la riqueza de los resultados obtenidos por Kennaway, destaca el hecho de que el *portamento* se utilizó libremente por lo menos hasta finales de 1920, y que los artistas variaron considerablemente los lugares para su aplicación.

Lamentablemente, ninguno de los violonchelistas del análisis de Kennaway tuvo relación cercana con Johannes Brahms, por lo que, para fines de nuestra investigación, resulta necesario acudir a las grabaciones de otros instrumentistas de cuerda vinculados estrechamente al compositor, para inferir cuáles podrían considerarse los parámetros de la escuela de interpretación alemana.

²⁹⁰ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*, 158.

²⁹¹ Hans Kronold (violonchelo), pianista desconocido, Edison. No. 9149, 1905. Escuchar pista 11 del apéndice.

²⁹² Pablo Casals (violonchelo), Walter Golde (pianoforte), Naxos historical, *Great Cellist-Casals Encores and Transcriptions*, vol. 4, 8.110986.2005. La grabación expuesta aquí está fechada en 1925. (pista 12 del apéndice)

²⁹³ Pablo Casals (violonchelo), Otto Schulhof (pianoforte), Naxos Historical, *Great Cellist-Casals Encores and Transcriptions*, vol.2. Escuchar pista 13 del apéndice.

5.1.5 El *portamento* como elemento expresivo y estructural en las grabaciones de Joseph Joachim y Marie Soldat-Röger

De acuerdo con Clive Brown, un ejemplo de la función del *portamento* como un elemento que ayuda a resaltar la expresividad de la música se encuentra en la grabación que Marie Soldat realizara, alrededor de 1920, de *Abendlied* de Robert Schumann (escuchar la pista 14 del apéndice). Esta composición de veintinueve compases podría tocarse fácilmente con casi ningún cambio de posición, sin embargo, aunque la digitación utilizada por Soldat puede resultar artificial para los músicos de cuerdas con formación moderna, la ejecución de veintinueve cambios audibles que ella realiza crea «una variedad de sutiles efectos, que van desde delicados hilos de conexión de sonido, a gestos cargados de emoción».²⁹⁴

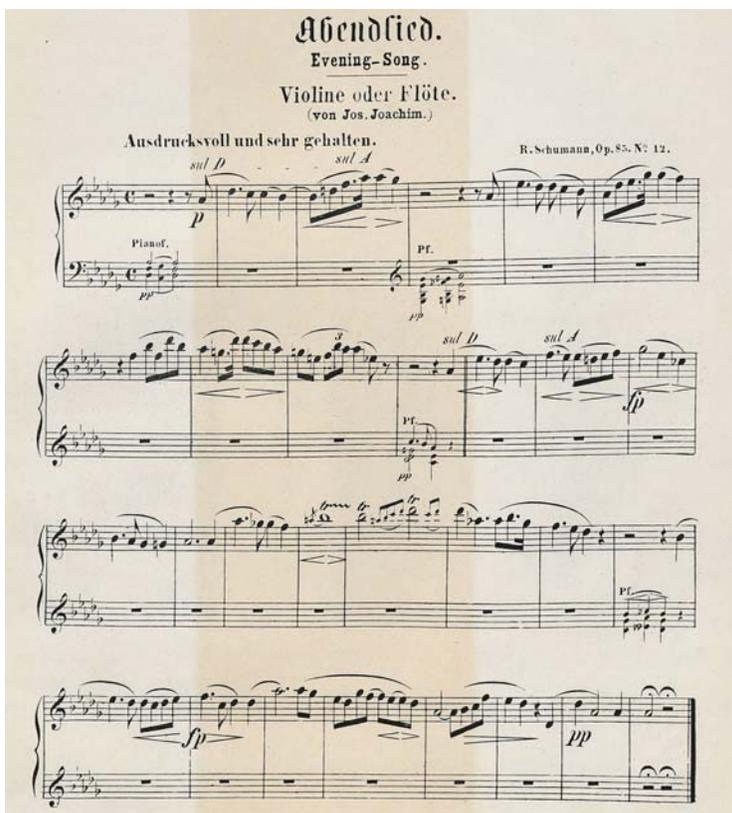


Figura 31. *Abendlied*, op. 85 no. 12, de Robert Schumann (extracto), en edición de Joseph Joachim.²⁹⁵ La edición de Joachim de la pieza de Schumann no sugiere digitaciones, pero sí indica las cuerdas en que determinados pasajes deben ser ejecutados. En opinión de Brown, estas sugerencias editoriales (que fomentan el uso de *portamenti*) se reflejan en la expresiva grabación de Soldat.²⁹⁶

²⁹⁴ Brown, «Expressive Fingering (*Portamento*)», 13.

²⁹⁵ Robert Schumann, *Abendlied*, op. 85 n° 12, editado por Joseph Joachim, Leipzig: J. Schuberth & Co., 1875.

²⁹⁶ Brown, «Expressive Fingering (*Portamento*)», 13. Escuchar la pista 14 del apéndice.

Las grabaciones demuestran que el *portamento* era utilizado para destacar los intervallos expresivos dentro de una melodía; para diferenciar los tiempos débiles de los fuertes; para mejorar los *crescendi* o la calidad de una melodía *cantabile*; para resaltar melódica o armónicamente las notas importantes; para llamar la atención sobre un momento estructural dentro de un movimiento (como la recapitulación), o para indicar un cambio significativo de la dirección armónica dentro de un movimiento, entre otros detalles sutiles relacionados con la expresión de la música.²⁹⁷ Por ejemplo, para acentuar la nota más importante de una frase, los instrumentistas de cuerda realizaban una conexión audible desde la nota anterior. Un ejemplo de este uso es la interpretación (grabada en 1903) que Joseph Joachim hiciera de la Danza húngara no. 1 de Johannes Brahms (figura 32).

Dances hongroises.
(d'après Brahms.)

Nº 1. Jos. Joachim, Cahier I.

Allegro molto.

Violon. *mf espressivo*

PIANO. *mf espressivo* *p leggiero*

Paris, J. Hamelle, Éditeur, 22 Boulevard Malesherbes. J. 2503, A.H.

Figura 32. Danza húngara no. 1 de Johannes Brahms (extracto), editada por Joseph Joachim.²⁹⁸ Entre otros detalles, la grabación que Joseph Joachim realizara en 1903, revela que usa el *portamento* para destacar la nota más alta de la frase (compás 8-9). Esta tendencia se repite especialmente en los pasajes líricos. (Escuchar pista 6 del apéndice).

²⁹⁷ Wilson, *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 258.

²⁹⁸ Johannes Brahms y Anton Dvorak. *Dances hongroises & Dances slaves op. 46*, editado por Joseph Joachim. Vols. 1-5. Paris: Hamelle. Partichela de violín, 2.

Además de la tendencia a destacar la nota más alta de la frase, la audición de la interpretación de Joachim permite obtener datos acerca de la velocidad del *portamento*. De esta forma, se puede concluir que la velocidad de ejecución estaba relacionada con la velocidad de la música, por lo que, aunque la velocidad del *portamento* fue una opción artística personal, éste era ejecutado más lento en los *ritenuti* y en los finales de frase.²⁹⁹

Por su parte, Wilson concluye que el oleaje dinámico durante los *portamenti* era una característica de la escuela alemana de violín,³⁰⁰ por lo que coincide con Brown al señalar que el *portamento* era un elemento esencial durante la interpretación de los ejecutantes de cuerda con los que Brahms se asoció.³⁰¹ Cabe mencionar que para Kennaway, la indicación de utilizar una sola cuerda no implica necesariamente que algún tipo de *portamento* esté indicado *a priori*; sin embargo, la evidencia sonora demuestra que, en un contexto *legato*, los *portamenti* habrían sido esperados dentro de las ligaduras de expresión y, a veces, entre ellas.³⁰² A este respecto, Wilson aporta que la ejecución de *portamenti* con gran variedad de velocidades, tuvo relación con el grado de énfasis con que se deseaba destacar determinados puntos particulares de la frase. Por ejemplo, en el análisis de la grabación de Joseph Joachim de su *Romanze für Violine und Piano* en *Do mayor* (pista 7 del apéndice), Wilson detectó que, para brindar impulso hacia adelante al inicio de la frase, Joachim usó un *portamento* más rápido, mientras que en el final de la frase, donde la disminución del *tempo* a menudo facilita el *portamento*, el violinista tocaba los *portamenti* más lentos.³⁰³

Asimismo, Wilson menciona que el uso del *portamento* por parte de Joachim, estuvo fundamentado en un deseo artístico, y no era una consecuencia técnica. Su conclusión parte del hecho de que durante los compases 61 a 68 (figura 32), a pesar de existir las condiciones técnicas para la producción de un *portamento* en el compás 63, la ausencia

²⁹⁹ Wilson, *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 257.

³⁰⁰ Wilson, *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 257.

³⁰¹ Brown, «Expressive Fingering (*Portamento*)», 13.

³⁰² Brown, «Expressive Fingering (*Portamento*)», 12.

³⁰³ Wilson, *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 235.

de un *portamento* descendente obedece a un deseo artístico de reservar este recurso para el momento apropiado. Esta conclusión se obtiene tras considerar que los *portamenti* descendentes, con el mismo intervalo (una tercera), ya se habían presentado cinco veces antes.

The image shows a musical score for a violin and piano. It consists of three systems of music. The first system has a violin part with a '4th Corda' marking and a piano part with 'pp' and 'f' markings. The second system has a violin part with 'ff' and a piano part with 'p' and 'cresc.' markings. The third system has a violin part with '4. l.' and 'cresc.' markings and a piano part with 'p' and 'cresc.' markings. The score is in 4/4 time and features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 33. *Romanze für violine und piano*, de Joseph Joachim (extracto).³⁰⁴ De acuerdo con Robin Wilson, es posible que Joachim deseara hacer un contraste entre los compases 63 y 71, dado que en este último el *portamento* es inevitable debido a las figuraciones de las dobles cuerdas.³⁰⁵ Según Wilson, tal vez Joachim consideraba que el *portamento* no era apropiado al carácter *con fuoco*, aunque, en nuestra opinión, su omisión obedece más a un deseo por diferenciar dos materiales melódicos similares.

³⁰⁴ Joseph Joachim, *Romanze für violine und piano*, Leipzig: C. F. Kant Nachfolger, 1894. Escuchar la pista 7 del apéndice.

³⁰⁵ Wilson, *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 235.

Otra grabación que demuestra los parámetros interpretativos de la escuela de Joseph Joachim, es la que realizara Marie Soldat-Röger, alrededor de 1926, del *Concierto en La mayor* no. 5, de W. A. Mozart (escuchar pista 15 del apéndice).³⁰⁶

De acuerdo con David Milsom, esta grabación revela la fuerte afinidad de Soldat-Röger con la tradición alemana, pues ella siguió con rigurosidad las indicaciones para la ejecución de la cadencia dadas por Joachim en su *Violinschule* (1905).³⁰⁷ Al igual que su maestro, Soldat utiliza el *portamento* para destacar la nota más alta de una frase en los pasajes líricos, y utiliza *portamenti* generalmente más lentos para indicar los finales de frase y como indicadores estructurales de la música. De acuerdo con Milsom, las digitaciones de Soldat difieren de las propuestas en la edición de Joachim; por ejemplo, en el caso específico del compás 44-45 (figura 33), Soldat se mantiene en la misma cuerda para crear una mayor conexión dentro de la frase; sin embargo, este cambio sigue siendo coherente con los principios estéticos de la escuela alemana.³⁰⁸

Por otra parte, la grabación del *Concierto en La mayor* de W.A. Mozart realizada por Marie Soldat, también demuestra que, dentro de un mismo movimiento, la velocidad del *portamento* estaba relacionado con el *tempo* de la música.³⁰⁹ Wilson advierte que, tal y como puede observarse en el compás enmarcado en la figura 33, existe una tendencia a realizar, tanto en los *ritenuti* como en los finales de frase, un *portamento* más lento.³¹⁰

³⁰⁶ Marie Soldat-Röger, *Satz des Konzerts für Violine und dem Orchester in A-Dur, K.V. 219*, comp. W. Amadeus Mozart, ca. 1926.

³⁰⁷ Milsom, «Marie Soldat-Röger (1863-1955): Her Significance to the Study of Nineteenth-Century Performing Practices», 8.

³⁰⁸ Milsom, «Marie Soldat-Röger», 8.

³⁰⁹ Escuchar la pista 15 del apéndice.

³¹⁰ Wilson, *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 257.

Figura 34. *Concierto en La mayor* de W.A. Mozart. (extracto). Edición de Joseph Joachim.³¹¹ Marie Soldat utilizó la edición de su maestro para la grabación de esta obra. De acuerdo con ella, los *portamenti* son utilizados en los pasajes líricos.³¹² La versión de Marie Soldat también muestra la segunda tendencia en el uso de los *portamenti*: como indicador del final de una frase.

³¹¹ W. Amadeus Mozart, *Concierto N° 5 en La Mayor para violín y orquesta*, edición y *cadenza* de Joseph Joachim, New York: Simrock Edition.

³¹² Análisis realizado por la autora de esta tesis a partir de la escucha de la grabación de Marie Soldat-Röger, *Satz des Konzerts für Violine und dem Orchester in A-Dur, K.V. 219*. Escuchar la pista 15 del apéndice.

La tendencia a realizar un *portamento* pesado, lento y audible en los pasajes y *tempi* lentos es una constante en los análisis de Wilson;³¹³ sin embargo, nos advierte que el matiz expresivo deseado dentro de la frase también dictó la velocidad relativa y la sonoridad del *portamento*, lo que significa que podría haber *portamenti* rápidos y lentos incluso dentro de un mismo movimiento.

Por otra parte, de acuerdo con David Milsom, en la grabación del segundo movimiento del *Concierto no. 9* de Spohr, se aprecian importantes semejanzas entre la interpretación de Soldat y la edición del concierto publicado en la *Violinschule* de Spohr (figura 35, pista 16 del apéndice).³¹⁴ Pese a esto, Milsom también advierte sobre las omisiones que Soldat hiciera respecto a las indicaciones escritas en la partitura, como las referentes al *vibrato*, y atribuye esta omisión a la práctica de su tiempo, alejada de las *obligaciones* de seguir fielmente el texto, o a las supuestas estipulaciones y requisitos de un compositor; esto refuerza la idea de que Soldat-Röger tomó con libertad sus propias decisiones musicales.³¹⁵

³¹³ Wilson, *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 257.

³¹⁴ Milsom, «Marie Soldat-Röger (1863-1955): Her Significance to the Study of Nineteenth-Century Performing Practices», 12.

³¹⁵ Milsom, «Marie Soldat-Röger», 12.

228 Solo. $\text{♩} = 92$ ADAGIO.

The musical score consists of seven systems of staves. The first system shows the beginning of the solo with a *pousse* marking and dynamics *p* and *f = mf*. The second system includes *dimin. p*, *pp*, and *f = fz = p*. The third system features *p*, *fz*, *pp*, and *fz = p*. The fourth system has *pousse*, *f*, *p*, and *cresc.*. The fifth system is marked *scguc.* and includes *f*, *dimin.*, *nucn.*, *do.*, and *p*. The sixth system shows *dimin.*, *f*, and *dimin.*. The seventh system continues with *dimin.* and *f*.

Figura 35. Segundo movimiento del *Concierto* no. 9 de Louis Spohr (extracto). Imagen proveniente de la *Violinschule*, pág. 222. La versión de Marie Soldat muestra una interpretación coherente con la estética de su entorno musical, por lo que pueden apreciarse *portamenti* en la apertura de la frase, para resaltar el avance de la línea melódica. Escuchar la pista 16 del apéndice.

Finalmente, resulta pertinente señalar que, de acuerdo con los análisis de las grabaciones expuestas hasta ahora, tanto Soldat-Röger, como el mismo Joseph Joachim, realizaron *portamenti* relacionados con la estética de la escuela francesa (*portamento* «L»), lo que demuestra que la rigidez de las reglas escritas en los métodos de la escuela alemana no siempre se compaginaban con el momento de la ejecución, aunque cabría la posibilidad —tal y como David Milsom lo infiere en su análisis de la grabación de Soldat-Röger de *Abenlied*— que el uso de un *portamento* L en el compás 11 responde más a una indecisión estilística que a una libertad estética.³¹⁶

³¹⁶ Milsom, «Marie Soldat-Röger (1863-1955): Her Significance to the Study of Nineteenth-Century Performing Practices», 13.

5.2 *Vibrato*

Después de un período de casi cuatro años de estudio [con Julius Klengel], dejé Leipzig y me establecí en Londres. Un día consideré solicitarle al *Signor Piatti*, cuya bondad hacia los jóvenes intérpretes era notoria, su consejo y su guía. [...] Entonces él era un hombre muy viejo [...] pero fue maravilloso atestiguar la fuerza y agilidad de sus dedos, y la precisión, casi a toda prueba, de su aún impecable afinación. Cuando toqué por primera vez algo para él, a su solicitud, con todo el fervoroso *vibrato* de la juventud, él puso una mano amable sobre mi hombro y con delicadeza comentó: «mi querido amigo, no podemos estar *siempre* apasionados».

Harold Grost, ca.1892.³¹⁷

Este vicio particular [el *vibrato*] se ha convertido en un completo fastidio, y habiéndose convertido en la moda, se está extendiendo con rapidez alarmante.

Anón. 1873.³¹⁸

El uso moderno del término *vibrato* para designar la ondulación de una nota sostenida, que alternativamente se mueve por debajo y por encima de la verdadera entonación, fue establecido hasta finales del siglo XIX y principios del XX. Con anterioridad, el término *vibrato* era ambiguo, pues podía hacer referencia a otro tipo de efectos. Por ejemplo, podría designar al *tremolo* que consistía en una rápida repetición de notas del mismo tono, o una alternancia rápida de notas en diferentes alturas.³¹⁹ Para fines de esta investigación, y según aparecen en los métodos estudiados, de acuerdo con Clive Brown, los términos que hacían referencia a la concepción moderna del *vibrato*, son,

³¹⁷ Harold Grost, «Master of the Cello», *The Cremona*, 1904. Citado por Kennaway en *Playing the Cello, 1780-1930*, 138. De acuerdo con Kennaway, el encuentro se realizó entre 1892 y 1893. Los corchetes son parte de la cita de Kennaway.

³¹⁸ Anon, «The Tremolo», *The Musical Standard* 5:466 (July 5, 1873), citado por Wilson en *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 283. Los corchetes son parte de la cita original.

³¹⁹ Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750- 1900*, 517.

en Spohr (1833) y Dotzauer (1826) *Tremolo* o *Bebung*, *ondulation* en Baillot (1834), *sons vibrés* en Bériot (1857) y *balancement* en Schröder (1887).³²⁰

Todavía hasta 1900 (sobre todo en la región germánica), el *vibrato* era considerado un adorno.³²¹ Aunque los enfoques para su ejecución y función artística dependían del gusto de cada ejecutante, la mayoría de los métodos del siglo XIX expresaban que el sonido básico de una nota debía ser estable, y que el *vibrato*, junto con otras técnicas ornamentales, debía ocurrir como un color o adorno incidental en notas particulares.

Joachim (y la escuela alemana en general) abogó «por el ocasional temblor estrecho sólo en notas expresivas»; en otras palabras, un uso muy escaso del *vibrato*. El *vibrato* francés de finales del siglo XIX, promovido por Ysaÿe³²² y luego por Kreisler, se volvió más amplio y se usó más abundantemente. El violín se convirtió en un instrumento de sonido mucho más sensual, y el público lo amó. Pronto, un violinista con el *vibrato* al estilo antiguo no tuvo posibilidad de éxito.³²³

De lo anterior extraemos que hacia el final del siglo XIX y las primeras décadas del XX, Joseph Joachim y sus discípulos más fieles representaban una tradición estética e interpretativa heredada de la escuela Viotti-París-francesa, la cual «partía de un sonido bello y poderoso que no dependía de *vibrato* como uno de sus elementos básicos»,³²⁴ al mismo tiempo que Fritz Kreisler (1875-1963), quien pasó varios años de formación en el Conservatorio de París, despuntaba como un importante representante de la práctica del *vibrato* como un elemento permanente en su sonido.³²⁵

³²⁰ Spohr, *Violin School*, 161; Dotzauer, *Violoncelloschule*, 47; Baillot, *The Art of the Violin*, 240; De Bériot, *Méthode de violon*, 242; Schröder, *Die Kunst des Violinspiels*, 26.

³²¹ En la *Violinschule* de Leopold Mozart se menciona que «el *vibrato* es una ornamentación que se deriva de la naturaleza misma y que se puede utilizar con encanto en una nota larga, no sólo por los instrumentistas buenos, sino también por los cantantes inteligentes». Lo anterior demuestra la condición de adorno del *vibrato* en el siglo XVIII y que su práctica debía limitarse a un pequeño número de casos.

³²² Escuchar la pista 9 del apéndice.

³²³ Boris Schwars, *Great Masters of Violin*. Citado por Brown en «Joachim's violin playing and the performance of Brahms's strings music», 65.

³²⁴ Brown, «Joachim's violin playing and the performance of Brahms's strings music», 64.

³²⁵ Escuchar la pista 10 del apéndice.

Aunque desde finales del siglo XIX es posible encontrar referencias que apoyan el *vibrato* como un elemento básico en la producción del sonido del violín,³²⁶ todavía en la década de 1930 muchos artistas y maestros influyentes no se reconciliaban con la nueva actitud de utilizar excesivamente este recurso, puesto que consideraban que su uso frecuente deterioraba la calidad del sonido, restaba expresividad y afectaba tanto la pureza de la afinación, como el ensamble con otros músicos.³²⁷ Por ejemplo, en *The Art of Violin Playing* (1924), Carl Flesch menciona:

Existen severas diferencias de opinión en cuanto a si el *vibrato* debe utilizarse en forma continua o de manera intermitente. [Desde el punto de vista] puramente teórico, el *vibrato*, como medio para realzar la expresión, sólo debe usarse cuando el sentimiento musical y expresivo lo justifique. Sin embargo, si evaluamos a los violinistas mejor conocidos de nuestro tiempo, nos percatamos que prácticamente todos ellos usan el *vibrato* constantemente.³²⁸

De acuerdo con Robin Wilson, fue hasta 1938 cuando las opiniones de artistas importantes reflejaron ya la necesidad de utilizar el *vibrato* de forma permanente:

Un *vibrato* perfecto es indispensable. Lo esencial sobre el *vibrato* es que debe ser *continuo*; no debe haber ningún tipo de pausa en él, especialmente en el momento de proceder de una nota a otra, ya sea que esas notas estén en la misma posición, o esté implicado un cambio de la misma.³²⁹

La coincidencia del desarrollo de los métodos de grabación y la pujante carrera de artistas relacionados con la «nueva» concepción hacia el *vibrato*, provocó que el uso continuo de este recurso fuera alcanzando mayor difusión y popularidad, y por ende

³²⁶ Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750- 1900*, 520-521. Por ejemplo, el método de Siegfried Eberhardt, *Der beseelte Violin-Ton*, publicado en 1910.

³²⁷ Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750- 1900*, 521.

³²⁸ Carl Flesch, *The Art of Violin Playing*, citado por Wilson en *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 287.

³²⁹ Lionel Tertis, *Beauty of Tone in String Playing* (London: Oxford University Press, 1938), citado por Wilson en *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 287.

moldeara el gusto del público.³³⁰ En consecuencia, el *vibrato* estrecho utilizado escasamente por los artistas que tuvieron relación cercana con Johannes Brahms, no tiene relación con el *vibrato* empleado en las interpretaciones modernas. A continuación se revisará tanto la técnica de ejecución, como los parámetros que determinaban la correcta aplicación de este recurso en la escuela alemana vigente en el contexto histórico de Johannes Brahms.

5.2.1 El *vibrato* de la escuela alemana del siglo XIX y su técnica de ejecución

En la *Violinschule* (1833) de Louis Spohr se menciona que el *vibrato*:

Es producido por un movimiento tembloroso de la mano izquierda. Este movimiento no debe ser demasiado fuerte y la desviación de la pureza de la nota apenas debe ser perceptible para el oído.³³¹

Por su parte, en el volumen 3 de la *Violinschule* (1905), Joachim y Moser mencionan:

A estas lúcidas observaciones del viejo maestro [Spohr] respecto a la naturaleza y el uso del *vibrato*, necesitamos agregar sólo algunas pistas sobre cómo se ejecuta. Así, la variación en la entonación causada por la ondulación de la nota no debe ser producida por un movimiento espasmódico y tembloroso de la mano, o incluso del brazo, sino —según los requisitos de la expresión en el pasaje correspondiente— por movimientos oscilantes más o menos rápidos de una muñeca completamente relajada. Esta última ejecutará mejor su función si está entorpecida en su libertad de acción por los puntos inferiores de apoyo. Por lo tanto, durante el *vibrato* es aconsejable que el cuello del violín sólo descansa en la segunda articulación del dedo pulgar (en las posiciones más altas, en la primera articulación), de modo que el instrumento no pueda ser tocado por ninguna otra parte de la

³³⁰ A pesar de que la tendencia del *vibrato* continuo emergió desde la década de 1880, es hasta las primeras décadas del siglo XX que este recurso se consideró parte esencial de la interpretación.

³³¹ Spohr, *Violinschule*, 176.

mano, excepto el dedo que pisa la nota. Así, si el violín es sostenido firmemente debajo de la barbilla en la forma prescrita, el movimiento vibratorio del dedo en la nota, y de toda la mano, no presenta ninguna dificultad, y es sólo cuestión de tiempo y práctica para llegar a la perfección en este medio de expresión, en el sentido indicado por Spohr.³³²

De acuerdo con lo expuesto por Joachim y Moser, extraemos que algunos ejecutantes de cuerdas del siglo XIX pudieron haber empleado un *vibrato* «de brazo», es decir, que el movimiento para lograr la ondulación de la nota se realizaba utilizando un movimiento coordinado de todo el brazo izquierdo y no sólo de la mano. Pese a esta referencia, Wilson advierte que es poco probable que utilizar todo el brazo para producir el *vibrato* haya sido una práctica ampliamente aceptada en el siglo XIX, por lo que es hasta la segunda década del siglo XX que la técnica para la producción del *vibrato* utilizando el movimiento del brazo fue cobrando mayor aceptación.³³³

5.2.1.1 El *vibrato* en el violonchelo

En comparación con los métodos de violín, los métodos de violonchelo del siglo XIX tratan con menos frecuencia y de forma menos sistemática el *vibrato*; sin embargo, existe suficiente información para obtener detalles sobre su uso y técnicas de ejecución.³³⁴

De acuerdo con Kennaway, Romberg (1840) recomienda utilizar el dedo más fuerte (el dedo medio) para ejecutar este recurso, y aplicarlo sólo durante la primera tercera parte de una nota larga:

El temblor cerrado, o *tremolo*, es producido por el rápido movimiento lateral del dedo cuando presiona la cuerda. Cuando se usa con moderación, y se ejecuta con gran fuerza del arco, da fuego y animación al tono, pero sólo

³³² Joachim y Moser, *Violinschule*, vol. 2, 96-96^a, citado por Brown en «Joachim's violin playing and the performance of Brahms's strings music», 65-66.

³³³ Wilson, *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 271-272.

³³⁴ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*, 123.

debe hacerse al principio de la nota y no debe continuar durante toda su duración.³³⁵

Romberg también señaló que el *vibrato* no debía combinarse con ningún otro adorno.³³⁶ A partir de la información obtenida en este método, deducimos que sus indicaciones para realizar el *vibrato* con determinado dedo, así como la restricción de su duración, son consecuencia de su mano izquierda «violínística», es decir, que la inclinación de su mano izquierda habría impedido una producción *natural* del *vibrato*. Kennaway va más allá en este aspecto, al argumentar que Romberg quizá pretendió que los «límites» técnicos de su posición delimitaran los parámetros estéticos que enseñaba.³³⁷ Esta inferencia de Kennaway, sin embargo, no se aviene con la tendencia generalizada de los profesores de la escuela alemana de violín, que manifestaban firmemente su rechazo a utilizar el *vibrato* de forma prominente y continua.

En cuanto a la aceptación del *vibrato* entre los violonchelistas alemanes del siglo XIX, el primero en escribir positivamente y a detalle acerca de él, fue Friedrich Kummer (1839).³³⁸ Kennaway advierte que para Kummer, tanto el *vibrato* como el *portamento* son tratados como tono y expresión (*Ton und Vortrag*), y no como adornos (*Verzierungen*) lo que ubica al *vibrato* en una concepción más cercana al siglo XX:

También de vez en cuando uno puede dar mayor expresión y brillo a una nota mediante cierto temblor, que se produce si uno pone el dedo firmemente sobre la cuerda y permite a la mano hacer un movimiento de temblor, por lo cual, para poder realizarlo más libremente, el pulgar yace muy libremente sobre el cuello del instrumento.³³⁹

De acuerdo con Kennaway, los ejercicios y estudios de Kummer demuestran que aunque el *vibrato* podía ejecutarse con cualquier dedo, hay una clara preferencia por

³³⁵ Bernhard Romberg, *Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello*. Citado por Kennaway en *Playing the Cello, 1780-1930*, 127.

³³⁶ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*, 128. De acuerdo con Kennaway, Romberg está mucho más interesado en indicar la técnica para la ejecución de ornamentos tales como la apoyatura o el trino.

³³⁷ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*, 128.

³³⁸ Friedrich August Kummer, *Violoncello-Schule op.60*, Leipzig: Hofmeister, 1839.

³³⁹ Kummer, *Violoncello-Schule*, 28, citado por Kennaway en *Playing the Cello, 1780-1930*, 130.

utilizar el anular. Por otra parte, la temprana referencia de Kummer nos permite descubrir que las posturas hacia el *vibrato*, aunque diversas en su valoración, coincidían en indicar que los artistas debían utilizarlo con mesura.

5.2.2 Tipos de *vibrato* y notas donde puede aplicarse

En el volumen dos de la *Violinschule* (1905) de Joachim y Moser, se describen cuatro tipos de *vibrato*:

Por tanto, es posible dividir el *vibrato* en cuatro tipos: 1) el rápido en notas fuertemente acentuadas; 2) el más lento, en las notas sostenidas de pasajes melódicos apasionados; 3) el que comienza lentamente y se vuelve más rápido hacia el *crescendo*, y 4) el que comienza de forma rápida y se vuelve más lento hacia el *diminuendo* en notas largas sostenidas. Estos dos últimos tipos son difíciles, y requieren mucha práctica para que las vibraciones se vuelvan más rápidas o más lentas de una manera completamente regular, y un cambio repentino, de lento a rápido o a la inversa, no ocurra.³⁴⁰

Gráficamente, estas indicaciones también pueden encontrarse en la *Violinschule* (1833) de Spohr :

Die schnelle Bebung ist  angezeigt, die langsame , die schnellerwerdende 
und die langsamerwerdente .

Figura 36. Imagen proveniente de la *Violinschule* de Louis Spohr. Se muestran, consecutivamente, los signos que indican los cuatro tipos de *vibrato*: el rápido, el lento, el que se acelera y el que disminuye su velocidad.³⁴¹

Otra fuente que menciona que el *vibrato* puede señalarse mediante una línea ondulada está en *Katechismus des violoncellspiels* (1890) de Carl Schröder:

³⁴⁰ Joachim y Moser, *Violinschule*, vol. 2, 96, citado por Brown, «Joachim's violin playing and the performance of Brahms's strings music,» 64.

³⁴¹ Spohr, *Violinschule*, 176.

El *vibrato* es un temblor del tono, causado por las diversas oscilaciones del sonido de la cuerda pisada. Éstas se producen manteniendo el dedo presionando la cuerda y con un movimiento tembloroso de la muñeca, de forma que la altura del tono sube y baja mínimamente. Los otros dedos se mantienen en el aire. El *vibrato* no se suele indicar de forma particular, sino que su uso se deja a discreción del intérprete. A veces se puede encontrar el término *vibrato*.³⁴²

En el tercer volumen de la *Violinschule*, Joachim y Moser describen las circunstancias apropiadas para utilizar el *vibrato*, afirmando que:

Para poder utilizar el *vibrato* con significado, el ejecutante debe, sobre todas las cosas, tener en cuenta el carácter general de la pieza a ejecutar; ya que produciría la peor impresión y más falta de gusto si en una melodía marcada *piano, dolce, grazioso*, él introdujera *vibrati* igualmente violentos como en lugares marcados *forte, molto espressivo, appassionato*, etc., pero incluso en una melodía marcada *con gran espressione* o *molto appassionato*, sería objetable si el ejecutante *tremolara* [*vibrara*] ininterrumpidamente cada nota de cada compás, ya sea por un mal hábito, o porque las notas resulten cómodas para su mano.³⁴³

Asimismo, Wilson señala que Joachim y Moser recomiendan usar el *vibrato* en estos casos: 1) notas armónicamente correctas, que incluyen las disonancias que se producen en los tiempos fuertes del compás y no en las notas de paso; 2) notas sobresalientes por su importancia rítmica, melódica o armónica; 3) notas importantes de acuerdo a su «prosodia musical», es decir, aquellas en donde gracias a la influencia de la declamación vocal, un acento puede ocurrir de forma natural; 4) en pasajes rápidos y 5) para resaltar el estilo gitano.³⁴⁴

³⁴² Carl Schroeder, *Katechismus des violoncellspiels*, Leipzig: Hesse, 1890, 74.

³⁴³ Joachim y Moser, *Violinschule*, vol. 3, 6-7. Citado por Brown en «Joachim's violin playing and the performance of Brahms's strings music,» 66-67.

³⁴⁴ Wilson, *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 268-269.

En el caso del violonchelo, Kummer (1839) recomienda utilizar el *vibrato* en tiempos fuertes; en notas de tiempos débiles que requieren de un acento agógico; en notas diatónicas más que en cromáticas; en notas largas y nunca en armónicos.³⁴⁵ Estas indicaciones coinciden con las de la *Violinschule* (1905) de Joachim y Moser y las de los métodos de violonchelo alemanes del siglo XIX.

5.2.3 Recomendaciones para hacer uso correcto del *vibrato*

La información brindada hasta ahora permite demostrar que los maestros más influyentes de la escuela alemana del siglo XIX consideraban al *vibrato* como un adorno incidental y no como un elemento permanente en el sonido. Spohr (1833), por ejemplo, señala que «[el artista debe] evitar su uso frecuente, o en lugares inapropiados»;³⁴⁶ Baillot (1834) advierte que «Si se utiliza a menudo, pronto perdería su poder para conmover [al oyente]»;³⁴⁷ David (1863) señala que «no debe ser empleado con demasiada frecuencia ni sin suficiente razón»,³⁴⁸ y Dotzauer (1826) menciona que «a pesar de que estos experimentos no pueden ser rechazados completamente, el buen gusto dicta que sólo deben ser utilizados raramente; además, [el *vibrato*] es algo bastante alejado del arte de dibujar un sonido bueno, claro, redondo y dulce.»³⁴⁹

Desde el punto de vista de los ejecutantes de cuerda contemporáneos a Johannes Brahms, Joachim y Moser mencionan:

Pero así como una seria advertencia contra su mal uso ya fue dada ahí, también debe ser enfatizado aquí, de nuevo, que un uso superfluo de este recurso expresivo, especialmente en el lugar equivocado, suscita un sentimiento de incomodidad extrema en el oyente, que como Schumann

³⁴⁵ Kennaway, *Playing the Cello, 1780-1930*, 131.

³⁴⁶ Spohr, *Violin School*, 175.

³⁴⁷ Baillot, *L'Art du Violon, Nouvelle Méthode*. Citado por Wilson en *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 262.

³⁴⁸ David, *Violin School*, vol. 2, 43. Citado por Wilson en *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 262.

³⁴⁹ Dotzauer, *Méthode de Violoncelle. Violonzell-Schule*, 47.

dice, puede aumentar *usque ad nauseam*. [...] Un violinista cuyo gusto es refinado y sano, siempre reconocerá el tono estable como el dominante, y usará el *vibrato* sólo donde la expresión parezca exigirlo.³⁵⁰

Hugo Becker indica que:

[Es recomendable no utilizar el *vibrato*] cuando el dolor más profundo no tiene ya más lágrimas.³⁵¹

Y en cuanto a la música de Bach y de otros compositores clásicos, Becker señala:

La música seria, la clásica, no tolera ningún *vibrato* erótico; [debido a que] requiere estilo, elegancia y dignidad.³⁵²

La severidad de las advertencias dadas por los autores antes señalados, nos permite detectar que durante la segunda mitad del siglo XIX, un creciente número de cantantes e instrumentistas empleó el *vibrato* con más frecuencia y de forma más prominente de lo que la mayoría de las autoridades musicales consideraban apropiado, y que incluso en algunos casos se convirtió en una constante en su ejecución.³⁵³ Sin embargo, de acuerdo con Robin Wilson, las grabaciones existentes de Joseph Joachim, Marie Soldat-Röger y Leopold Auer³⁵⁴ coinciden en el uso de un *vibrato* poco amplio que se aviene a la correcta aplicación de las indicaciones dadas en los métodos utilizados por la escuela alemana del siglo XIX.³⁵⁵

³⁵⁰ Joachim and Moser, *Violin School*, vol. 2, 96a.

³⁵¹ Becker, 199.

³⁵² Becker, 201.

³⁵³ Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750- 1900*, 533.

³⁵⁴ Escuchar pista 24 del apéndice.

³⁵⁵ Wilson, *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 353-354.

5.2.4 La indicación escrita. Signos que sugieren la aplicación del *vibrato*

Aunque los métodos estudiados durante esta investigación dejaron a consideración de los intérpretes el uso del *vibrato*, también pueden encontrarse indicaciones de los mismos autores que sugerían su aplicación en lugares específicos. De acuerdo con Brown, algunos signos utilizados para indicar este adorno podían ser puntos debajo de una ligadura o una línea ondulada; sin embargo, éstos no fueron aceptados por todos los ejecutantes. En Dotzauer (1826), por ejemplo, el *vibrato* era indicado con la siguiente figura debajo de la nota:

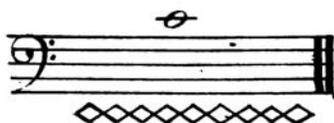


Figura 37. Ilustración proveniente del *Methode de violoncelle* de Dotzauer.³⁵⁶ Estos signos, sin embargo, no contaron con la aceptación universal de todos los intérpretes, y a menudo podían significar otro tipo de ondulación.

En la *Violoncelloschule* de Kummer (1839), el *vibrato* era indicado con una línea ondulada por encima de la nota:



Figura 38. Ilustración proveniente del *Violoncelloschule* de Kummer.³⁵⁷ Estos signos, de acuerdo a las gráficas de Spohr (*vid.* figura 35), representan un solo tipo de ondulación (la regular).

Como ya ha sido mostrado en la figura 36, en algunos métodos la línea ondulada podía reflejar distintas velocidades de ondulación. De esta forma, tal y como puede

³⁵⁶ Dotzauer, *Méthode de Violoncelle. Violonzell-Schule*, 7.

³⁵⁷ Kummer, *Violoncelloschule*, 28.

apreciarse en el siguiente ejemplo proveniente de la *Violinschule* (1833) de Spohr, se muestran distintos tipos de velocidad del *vibrato*:



Figura 39. Imagen proveniente de la *Violinschule* de Louis Spohr.³⁵⁸ Se observan las indicaciones para ejecutar dos tipos de *vibrato*. Uno con ondulaciones regulares (compás 6, 9 y 10), y otro que aumenta de velocidad (compás 5 y 8-9). Es interesante resaltar que la aceleración de este segundo tipo de *vibrato* coincide con un aumento en el nivel dinámico.

5.2.4.1. El signo de horquilla < >

Por otra parte, los signos comúnmente encontrados en la música de Mendelssohn, Schumann y Brahms son los que, en concepción moderna, se utilizan para indicar movimientos dinámicos de *crescendo* y *decrescendo*.³⁵⁹ Pese a esto, y aunque Clive Brown menciona que no hay ninguna fuente directa que indique que Brahms haya relacionado estos símbolos como una indicación de *vibrato*, existen importantes referencias documentales que permitirían considerar que él reconoció que, entre los usos que Joseph Joachim daba a este símbolo, estaba el de realizar un *vibrato*.³⁶⁰

³⁵⁸ Spohr, *Violinschule*, 176.

³⁵⁹ Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750- 1900*, 552.

³⁶⁰ Brown. «Joachim's violin playing and the performance of Brahms's strings music», 68.

El *vibrato*, sin embargo, no solo representa su papel como condimento en notas de larga duración en piezas lentas, sino también en el fugaz transcurso de pasajes que deben ser tocados rápidamente. Rode, en efecto, hizo de esto una especialidad, y no infrecuentemente lo requirió en sus composiciones por medio del signo < >, incluso sobre 32avos y 64avos.³⁶¹



Figura 40. Ilustración proveniente de la *Violinschule*, vol. 3 de Joachim y Moser.³⁶² En pasajes similares, además de que los signos pudieran indicar un *vibrato*, Joachim y Moser recomiendan apoyar la mano izquierda realizando una suave presión del arco sobre la cuerda.

Por lo anterior, Brown y Wilson coinciden en que los signos de horquilla < > pudieron haber significado un tipo de acento que invitaba a la realización de un *vibrato* como parte de la acentuación.³⁶³ En este sentido, aunque las anotaciones e indicaciones acerca de las dinámicas no son un tema de esta investigación, los símbolos de horquilla que señalan un *crescendo* y *decrescendo* podrían haber significado algo más que un aumento o disminución en el nivel dinámico, que es pertinente aclarar. Wilson nos remite a la clasificación de David Hyun-Su Kim para identificar los posibles significados de los signos de horquilla en la música de Johannes Brahms:³⁶⁴

1. La horquilla «*tipo cierre*» es un signo de *decrescendo* que ocurre al final de una frase o sección, y a menudo indica una desaceleración del tempo.
2. La horquilla «*tipo acelerando*» es un signo de *crescendo*, a menudo se encuentran en pasajes energéticos que pueden indicar un *accelerando*.

³⁶¹ Joachim y Moser, *Violinschule*, vol. 3, 7.

³⁶² Joachim y Moser, *Violinschule*, vol. 3, 7.

³⁶³ Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750- 1900*, 552.

³⁶⁴ David Hyun-Su Kim, «The Brahmsian Hairpin», *19th Century Music* 36, n° 1 (2012), 48.

3. La horquilla «*tipo prolongado*» es un par de signos de *crescendo* y *decrescendo* que se encuentra a menudo en pasajes líricos y puede indicar un alentamiento en el pico de la horquilla.

Kim detalla otra posibilidad de los signos de horquilla como una indicación de acento:

4. La horquilla «*tipo acento*» es un signo de *decrescendo* más pequeño, o un par de *crescendo/decrescendo* más pequeño que puede ocurrir sobre una sola nota o un pequeño grupo de notas. Denota un énfasis expresivo que pueden ser realizado de diferentes maneras; por ejemplo mediante el uso de un *vibrato* o *arpegiando* el acorde (en la ejecución del piano).

Otras conclusiones obtenidas por Kim hacen referencia a estos signos con otros significados, por ejemplo, cuando un símbolo de horquilla (*crescendo*) es seguido por una indicación de *forte*, *fortissimo* o *sforzando*, indica casi siempre un tipo de *accelerando* con un alargamiento del pico expresivo especialmente con *sf*,³⁶⁵ sin embargo, al no resultar pertinentes a este estudio, se tratarán en un trabajo posterior.

5.2.5. El *vibrato* en Robert Hausmann y otros violonchelistas relacionados con Johannes Brahms y la escuela alemana de violín

La información obtenida hasta ahora permite inferir que Brahms escuchó una interpretación de sus dos sonatas para piano y violonchelo en donde el *vibrato* era utilizado como un recurso limitado a algunas notas o intenciones musicales, y no bajo la concepción del siglo XX del *vibrato* continuo. Un argumento que sostiene esta inferencia, es que aunque no existe un número significativo de referencias de Robert Hausmann que nos permita apreciar cuál era la forma y medida en que él usaba el *vibrato*, sí existen algunas referencias sobre las prácticas de interpretación Carlo Alfredo Piatti, quien además de haber sido maestro de Hausmann, también tocó al lado

³⁶⁵ David Hyun-Su Kim, «The Brahmsian Hairpin», 48.

de Joachim. La primera de ellas data de 1946 y es un fragmento de *Memoirs of an Amateur Musician*, de Edmund H. Fellowes:

Piatti era un excelente artista de la escuela clásica tradicional, un ejecutante ideal de música de cámara. Como era la costumbre hasta después de su tiempo, él sostenía su instrumento entre sus rodillas sin una espiga para soportarlo. Tampoco había aparecido la costumbre de usar el brazo y muñeca izquierdos a la manera de los violonchelistas modernos para producir un efecto de *tremolo* o *vibrato*.³⁶⁶



Imagen 28. De izquierda a derecha, C. Alfredo Piatti, Carl Reinecke y Joseph Joachim.

³⁶⁶ Edmund H. Fellowes, *Memoirs of an Amateur Musician*. 1ª edición. Londres: Methuen, 1946, citada por Brown en «Joachim's violin playing and the performance of Brahms's string music», 64.

Kennaway nos remite a otra anécdota para ilustrar la forma de ejecución de Piatti, esta vez transmitida por Hanslick en 1870:

Su ejecución del *Litanei* de Schubert, por ejemplo, tiene una verdadera profundidad de ternura, sin ninguna de esas dulzuras enfermizas que son escuchadas tan a menudo en el chelo. [...] En el *adagio*, encontramos igual de estimulante el no hallar ese *vibrato* continuo que tantos chelistas toman como sinónimo de «sentimiento».³⁶⁷

La descripción de Hanslick ofrece una visión del valor estético del *vibrato* en el círculo de Johannes Brahms.



Imagen 29. Brahms y algunos amigos, ca. 1894. Sentados de izquierda a derecha: Gustav Walter, Eduard Hanslick, Johannes Brahms y Richard Muhlfeld. De pie, de izquierda a derecha: Ignaz Brull, Anton Door, Josef Gansbacher (a quien está dedicada la primera sonata para piano y violonchelo *op.* 38), Julius Epstein, Robert Hausmann (a quien está dedicada la segunda sonata para piano y violonchelo, *op.* 99) y Eusebius Mandyczewsky.

Otro violonchelista relacionado con Johannes Brahms fue Hugo Becker, quien al igual que Hausmann, fue alumno de Piatti e hizo música de cámara con Joseph Joachim y Hans von Bulöw. Posteriormente, sucedió a Robert Hausmann como profesor de

³⁶⁷ Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, vol. 2 (Vienna: Wilhelm Braumiiller, 1870), citado por Kennaway en *Playing the Cello, 1780-1930*, 137.

violonchelo en la *Hochschule für Musik* de Berlín de 1909 a 1929.³⁶⁸ Dadas estas referencias, podemos sustentar que los parámetros estéticos que Becker utilizó en sus interpretaciones eran los establecidos por la escuela alemana de violín del siglo XIX, en donde el uso del *vibrato* estaba restringido a lugares y momentos específicos de la obra. Un ejemplo de esto es señalado por Kennaway, quien menciona que, para Becker, el uso excesivo del *vibrato* podía compararse con una adicción insana:

La inclinación a tocar cada cantilena con desbordante sentimiento es generalizado. Debido a esto, Hanslick llamó al violonchelo el instrumento de la melancolía y el sentimentalismo. Sin embargo, sin motivación, el sentimiento exagerado tiene un efecto ridículo, porque crea un exceso de expresión. Tal y como el bebedor no puede ver un vaso lleno sin vaciarlo, ninguna cantilena puede aparecer ante el chelista sin que éste se torne sentimental.³⁶⁹



Imagen 30. Como todos los artistas de su contexto musical, Becker reconocía el valor del *vibrato* como un recurso que debía ser flexible, que a veces debía producirse más rápido, a veces más lento, aunque preferentemente, debía estar ausente.

³⁶⁸ Lynda, MacGregor, «Hugo Becker», *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02481>, (último acceso: 19 de mayo de 2016).

³⁶⁹ Becker y Rynar, «Das Wesen des *Vibrato*», en *Mechanik und Aesthetik des Violoncellspiels* (Vienna: Universal-Edition, 1929), citado por Kennaway en *Playing the Cello, 1780-1930*, 141.

De acuerdo con Kennaway, las opiniones de Hugo Becker sobre el excesivo uso del *vibrato* son destacables debido a su grado de desacreditación:

La intensidad y velocidad del *vibrato* deben ser determinadas y utilizadas únicamente de acuerdo con el respectivo *afecto*. Toda persona de refinado sentimiento probablemente tendrá que admitir, al considerarlo de cerca, que para la representación de sentimientos profundos y nobles, el rápido, lascivo, así llamado «*vibrato* de cafetería» es inadecuado, aunque en una forma más refinada de [arte], es indispensable en la expresión del erotismo. Al igual que en la dinámica, el *forte* y el *piano* solos no son suficientes, de igual manera poco podemos estar satisfechos con un único estilo de *vibrato*.³⁷⁰

5.2.6 Evidencia sonora

Como ha venido documentándose, muchas fuentes escritas del siglo XIX y principios del XX exponen una forma de ejecución de la música del Romántico sustancialmente distinta a la mayoría de las interpretaciones actuales de la música de Johannes Brahms. En el mejor de los casos, la información obtenida en estas fuentes puede entenderse fácilmente, sin embargo, a veces la información resulta ambigua o poco clara. Por fortuna, a la mayor parte de la información documental ha podido sumarse la contundente evidencia de las grabaciones existentes de artistas que tuvieron una relación cercana con Johannes Brahms o con el mismo Josep Joachim. Sumadas a los registros sonoros que realizara el propio Johannes Brahms en 1889, las posteriores grabaciones realizadas por Joachim y algunos de sus discípulos y colegas, como Arnold Rosé,³⁷¹ Marie Soldat-Röger, Leopold Auer,³⁷² Jenő Hubay (quien estrenó la Sonata de Violín op. 108 con Brahms)³⁷³, Hugo Heermann³⁷⁴ y Karl Klingler, Hugo

³⁷⁰ Hugo Becker y Dago Rynar, «Das Wesen des *Vibrato*», citado por Kennaway en *Playing the Cello, 1780-1930*, 140.

³⁷¹ Escuchar la pista 26 del apéndice.

³⁷² Escuchar la pista 24 del apéndice.

³⁷³ Escuchar la pista 27 del apéndice.

Becker (que tocó con Brahms) y Julius Klengel permiten identificar, con más detalle, las prácticas distintivas de las tradiciones alemanas del violín y del violoncelo del siglo XIX.

Al tratarse, de registros muy tempranos, en el caso particular del *vibrato*, los investigadores han coincidido en considerar al menos dos factores que podrían dificultar la obtención de datos precisos. El primero es el ruido producido por la naturaleza de los métodos de grabación, o por las condiciones de preservación de las grabaciones. Pese a estas consideraciones, y aunque el ruido de fondo podría ser una limitante para la obtención de datos duros, en la actualidad se cuenta con recursos tecnológicos que han permitido conclusiones que no dependen de la percepción humana para su obtención.

El segundo factor que podría tener un impacto en los resultados sobre los parámetros interpretativos que ahora nos conciernen, es la posibilidad de que la edad de los intérpretes haya producido alguna modificación en sus hábitos y deseos interpretativos. En este sentido, y debido a que las grabaciones que resultaron pertinentes a esta investigación fueron realizadas cuando Joseph Joachim tenía 72 años, Soldat-Röger 63 y Leopold Auer 75, podría argumentarse el factor de la edad como un elemento que pudo haber provocado algún efecto «no deseado» en sus interpretaciones. Pese a esto, en su análisis espectrográfico, Robin Wilson concluyó que:

En primer lugar [...], el *vibrato* comúnmente se vuelve más lento y más ancho en la vejez. Esto es evidente, por ejemplo, en la grabación de 1929 de *Czardajenelet* 12, del setentañero Jenö Hubay (1858-1937), en donde el *vibrato* es claramente muy lento y amplio [...]. Por el contrario, las grabaciones de Joachim, Auer y Soldat-Röger proveen evidencia de un *vibrato* muy rápido y estrecho, sugiriendo que su *vibrato* no había sido afectado por un deterioro físico similar. En segundo lugar, también es posible que articulaciones más rígidas de los dedos puedan constreñir la oscilación de la yema del dedo en la cuerda, haciendo al *vibrato* más

³⁷⁴ Escuchar la pista 23 del apéndice.

estrecho (pero no necesariamente más rápido), y la acción más difícil de controlar. Sin embargo, el *vibrato* estrecho y rápido escuchado en grabaciones de Joachim, Auer y Soldat-Röger es típico del *vibrato* usado por muchos otros artistas en grabaciones tempranas [...]. El *vibrato* de Joachim también muestra una gama de velocidad y amplitud dentro de una oscilación generalmente estrecha, sugiriendo que él tenía la capacidad física para controlar y variar su *vibrato* [...]. Además, probablemente para reflejar el estilo gitano, él usa claramente más *vibrato* en su grabación de la *Danza Húngara* no. 1 Brahms, que en su propio *Romance*.³⁷⁵

De lo anterior extraemos que en el caso del *vibrato*, la edad no fue un impedimento físico que hubiera podido encubrir los verdaderos hábitos de Joachim o Soldat-Röger. Sin embargo, cabe mencionar que existen referencias documentales que demuestran que Joseph Joachim sí padeció el efecto de su edad en otros aspectos de su interpretación. Robin Wilson menciona, por ejemplo, una carta de Joachim a Sir Charles Villiers Stanford, en donde le comunica:

En años recientes, la articulación superior del dedo meñique de la mano izquierda se ha debilitado físicamente y ocasionalmente falla en obedecer la orden del cerebro para pisar algunas de las notas muy altas; pero este acontecimiento es muy raro.³⁷⁶

En otra referencia se constata que, en 1901, Joachim declinó la oportunidad de grabar un Concierto de Spohr debido a un impedimento físico:

Mi *staccato*, como lo requieren sus composiciones [de Spohr], me ha abandonado.³⁷⁷

³⁷⁵ Wilson, *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 298. Escuchar pista 7 del apéndice.

³⁷⁶ J.A. Fuller-Maitland, *Joseph Joachim* (London and New York, 1905), 32, citado por Wilson en *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 297.

³⁷⁷ Joachim to Sir Charles Villiers Stanford (in English), Charlottenburg, March 25, 1901, en *Letters from and to Joseph Joachim*, ed. and trans. Nora Bickley (New York: Vienna House, 1972), 461. Citado por Wilson en *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 297.

Pese a esta opinión de Joachim, de acuerdo a otra fuente su *staccato* todavía funcionaba adecuadamente:

Creo que con su habitual modestia ha subestimado su poder a este respecto, porque al tocar el Octeto de Mendelssohn [sic.] con él, recuerdo con claridad qué bellamente ejecutaba el pasaje *staccato* en el Scherzo.³⁷⁸

Por lo tanto, en el caso particular del *vibrato* podemos concluir que las grabaciones tratadas en esta investigación son una importante e indispensable referencia documental para identificar y fundamentar las prácticas de la escuela alemana que Brahms reconoció y valoró en violinistas como Joseph Joachim, Maria Soldat-Röger y otros violinistas relacionados con él, de los que se tiene registro sonoro.

Por otra parte, aunque lamentablemente no existen grabaciones que demuestren el tipo de *vibrato* producido por Alfredo Piatti, Robert Hausmann o Josef Gänsbacher, a quien está dedicada la Sonata en *Mi* menor, sí es posible identificar una práctica interpretativa afín a la escuela de violín del siglo XIX en el ámbito alemán gracias a las grabaciones existentes de otros violonchelistas que tuvieron relación con Johannes Brahms, como Hugo Becker,³⁷⁹ Heinrich Grünfeld³⁸⁰ y Carl Fuchs.³⁸¹ Asimismo, con relación a lo descrito por George Kennaway sobre que no existe una clara distinción entre las «escuelas» de los violonchelistas, tal y como sí sucede en el violín, gracias a colecciones como las de Tully Potter, es posible asociar, de acuerdo con sus prácticas interpretativas, a un grupo de violonchelistas con los parámetros estéticos de la escuela alemana,³⁸² esto a pesar de que su formación haya sido en instituciones donde la influencia de Joseph Joachim no era imperante. En este sentido, de acuerdo con Potter,

³⁷⁸ William E. Whitehouse, *Recollections of a Violoncellist* (London: Horace Marshall & Son, 1930), 15. Citado por Wilson en *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 297.

³⁷⁹ Grabación realizada ca. de 1908. Escuchar la pista 5 del apéndice.

³⁸⁰ Grabación realizada en 1927. Escuchar las pistas 4 y 18. No fue posible la obtención de la fecha de grabación de la pista 18.

³⁸¹ Grabación realizada ca. de 1930. Escuchar pista 17 del apéndice.

³⁸² Heinrich Kruse y Carl Fuchs fueron educados en el Conservatorio Superior de Frankfurt; Paul Grümmer fue educado en el Conservatorio de Leipzig; Ludwig Hoelscher, en la *Hochschule* de Múnich (tomó clases con Klengel y Becker); Beatrice Reichert estudió en París y en Múnich, y Emanuel Feuermann tuvo instrucción privada.

estos violonchelistas formados en el Conservatorio de Bruselas (Joseph Holmann), el Conservatorio de Praga (Heinrich Grünfeld), el Conservatorio de Viena (Friedrich Buxbaum) e incluso en el Conservatorio de París, como Anton Hekking, permiten detectar un estilo afín a las prácticas de la escuela alemana de violín del siglo XIX; es decir, una práctica «antigua» donde el *vibrato* era utilizado como un adorno ocasional, que podía variar en velocidad y en amplitud (aunque generalmente en un rango estrecho) y que se utilizaba con mayor o menor medida de acuerdo a las necesidades armónicas o melódicas de la obra.

5.2.6.1 El *vibrato* en algunas grabaciones de artistas relacionados con Johannes Brahms

Gran parte de la información presentada hasta aquí puede ser fundamentada gracias a los registros sonoros que se conservan. En este sentido, los análisis realizados a las grabaciones datadas entre 1900 y 1950 por Clive Brown, Robert Phillip, George Kennaway, David Milsom, Neal Peres Da Costa, Jon Finson y Robin Wilson, por separado, evidencian no sólo el cambio de estética y la evolución del gusto, sino que ofrecen de forma contundente información sobre el uso de las prácticas interpretativas no anotadas en la partitura que imperaron en el contexto histórico de Johannes Brahms. En el caso del *vibrato*, Clive Brown acota:

Las grabaciones de 1904 de Pablo Sarasate (1844-1908),³⁸³ otro producto del Conservatorio de París, revelan un *vibrato* discreto en la mayoría de las notas largas, notoriamente más lento que el de Kreisler³⁸⁴ o el de Ysaÿe,³⁸⁵ pero muchas notas tienen poco o ninguno. Un *vibrato* lento y frecuente, muy similar, puede escucharse en las grabaciones de 1909 de Hugo Heermann (1844-1935), quien también estudió en el Conservatorio de París.³⁸⁶

³⁸³ Escuchar la pista 19 y 20 del apéndice.

³⁸⁴ Escuchar las pistas 10 y 21 del apéndice.

³⁸⁵ Escuchar las pistas 9 y 22 del apéndice.

³⁸⁶ Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750- 1900*, 535. Escuchar la pista 23 del apéndice.

Una opinión diferente aflora cuando Brown analizó las grabaciones de Joseph Joachim. De las cinco grabaciones que se tienen del violinista (realizadas todas en 1903), Brown menciona que:

[Las grabaciones] contienen muchas notas prominentes y largas, que parecen haber sido ejecutadas sin ningún *vibrato* de mano izquierda en absoluto; algunas [notas] que tienen un simple toque de *vibrato*, y otras en donde es bastante claro un *vibrato* de intensidad variable.³⁸⁷

Las conclusiones dadas por Brown nos permiten detectar el contraste entre las dos escuelas de violín de finales del siglo XIX y principios del XX.

Por otra parte, al igual que Clive Brown, Robin Wilson realizó un análisis auditivo de las grabaciones existentes de Joseph Joachim, Marie Soldat-Röger y Leopold Auer, y concluye que, aunque existen algunos problemas de audición del *vibrato* en las primeras grabaciones, la mayoría de las notas que fueron tocadas con este efecto son fácilmente detectables. Asimismo, en 2014 Wilson hizo una relevante aportación al realizar análisis espectrográficos de las grabaciones realizadas por intérpretes de la escuela alemana de violín del siglo XIX, y reveló que los intérpretes relacionados con ella realizaban sutiles prácticas que no son fácilmente detectables de forma auditiva, por ejemplo, aquellas oscilaciones donde el *vibrato* comenzaba lentamente al inicio de una nota larga, y que sólo era detectable hasta que la oscilación se hacía más amplia e intensa,³⁸⁸ tal y como sucede en la grabación de Soldat-Röger del Adagio de Spohr³⁸⁹ (escuchar la pista 16 del apéndice).

³⁸⁷ Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750- 1900*, 535. Escuchar las pistas 6, 7, 28, 29 y 30 del apéndice.

³⁸⁸ Wilson, *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School*, 354-355.

³⁸⁹ Marie Soldat-Röger, *Adagio del Concierto op. 9*. Comp. Spohr.

228 Solo. $\text{♩} = 92$ ADAGIO.

Figura 41. Fragmento del segundo movimiento del Concierto *op. 9* de Louis Spohr.³⁹⁰ Milsom señala las omisiones de Soldat respecto a las indicaciones escritas en la partitura.³⁹¹ Por ejemplo, realiza un *vibrato* en la segunda negra del primer compás (no indicado) y en la primera negra con puntillo del segundo compás.

Pese a las libertades de Soldat referentes a la elección del uso del *vibrato*, lo destacable es que ella empleó este recurso de manera muy estrecha y discreta, y que limitó su uso, casi de forma exclusiva, a los pasajes más líricos y de carácter *cantabile*.³⁹²

La información presentada hasta ahora, apoyada en las grabaciones de los artistas relacionados con Johannes Brahms, nos permiten identificar un estilo de ejecución del *vibrato* que es indicativo de las prácticas del siglo XIX en la escuela alemana. En otras palabras, en dicha escuela no se usó el *vibrato* bajo la concepción moderna de un

³⁹⁰ Spohr, *Violinschule*, 176.

³⁹¹ Milsom, «Marie Soldat-Röger (1863-1955): Her Significance to the Study of Nineteenth-Century Performing Practices», 12.

³⁹² Milsom, «Marie Soldat-Röger (1863-1955): Her Significance to the Study of Nineteenth-Century Performing Practices», 8.

elemento permanente en el sonido, sino con la idea de un recurso ornamental, cuyas indicaciones acerca de los lugares y medida de aplicación se encuentran perfectamente descritas en los tratados alemanes del siglo XIX.

Conclusiones

1. A pesar de que los estudios académicos se han centrado cada vez más en las prácticas interpretativas del siglo XIX, la información presentada en los libros y artículos académicos aún no ha tenido un impacto significativo en el mundo de la práctica profesional. En gran medida, esto se debe a que muchos artistas asumen que su interpretación de la obra de Johannes Brahms es, en términos generales, similar a la que el compositor conoció. En este sentido, aunque en México las prácticas interpretativas del siglo XIX aún son desconocidas por la mayoría de los intérpretes, en el ámbito musical europeo y australiano, un número creciente de artistas, la mayoría musicólogos-intérpretes en activo, han adoptado los recursos estilísticos presentes en las fuentes documentales y han incursionado en la aplicación práctica, es decir, en la *musicología aplicada* a la interpretación. Resulta destacable que, para acercarse lo más posible a una forma de interpretación que imperaba en el entorno musical de Johannes Brahms, los intérpretes han tenido que modificar sus hábitos interpretativos, salir de su zona de confort y han aplicado las prácticas presentes en fuentes documentales.

2. Esta investigación permite concluir que la música de cámara de Johannes Brahms fue concebida en un instrumento con características sonoras propias de los pianos de construcción vienesa del siglo XIX, las cuales son muy diferentes al estándar de los pianos actuales. Dichas características sonoras (como la rápida extinción del registro bajo, las cualidades «orquestales» del registro medio y el timbre aflautado y no metálico del registro agudo) condicionaron una escritura idiomática que tomaba en cuenta el balance adecuado de los instrumentos en el conjunto de cámara. Asimismo, aunque al final de la vida de Johannes Brahms, él manifestó una importante preferencia por los pianos que poseían los últimos recursos tecnológicos, el instrumento que usó para la composición de su música de cámara, como el Streicher de 1868 que poseía en su apartamento en Viena, indudablemente influyó de manera importante en la concepción tímbrica relacionada con su obra de cámara.

3. En el caso del violonchelo, se concluye que la espiga no fue un implemento utilizado por la mayoría de los violonchelistas relacionados con Johannes Brahms, y que cuando se usaba, ésta seguía manteniendo el violonchelo en forma vertical debido a su reducido tamaño (a diferencia de la actual, que permite colocar al violonchelo de forma más inclinada). La importancia de este hallazgo, es que la falta de espiga produce una sonoridad y gestos de ejecución diferentes a los actuales. En el caso de las cuerdas, se concluye que en tiempos de Brahms todavía eran utilizadas las cuerdas de tripa (en ocasiones con entorchado metálico), las cuales fueron sustituidas paulatinamente por cuerdas metálicas durante el siglo XX. En comparación con las cuerdas de metal, las de tripa permiten un ataque más articulado y producen una sonoridad más rica en armónicos, lo cual, aunado a las características sonoras del piano que utilizó Brahms para la composición de su música de cámara, permiten una ejecución en donde la distinción y claridad del sonido son evidentes. Por lo tanto, debido a la diferencia sonora y tímbrica con los instrumentos actuales, el balance en la sonoridad de los instrumentos utilizados para la ejecución de la música de cámara de Brahms se convierte en un reto técnico y artístico cuando se utilizan instrumentos modernos.

4. Debido a la compleja relación entre los elementos técnicos y la producción del sonido, las articulaciones y los recursos ornamentales, la revisión de las dos escuelas de violín vigentes en el contexto histórico de Brahms permitió concluir que a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, las prácticas de los intérpretes alemanes (especialmente los formados en el Conservatorio de Leipzig y la *Hochschule* de Berlín) fueron desplazadas por las de los intérpretes francobelgas. De esta forma, la nueva técnica de los instrumentistas francobelgas del siglo XIX (llevada al extremo por la escuela rusa en el siglo XX), orientada a la generación de una mayor fuerza e intensidad del sonido, eliminó, del ámbito musical actual, una sutil gama de golpes de arco y otras prácticas ornamentales, como el *vibrato* y el *portamento* que Johannes Brahms utilizó y valoró en los músicos de su entorno.

Gracias a que los análisis de las grabaciones realizadas entre 1900 y 1950 (específicamente las grabaciones existentes de algunos artistas relacionados con Johannes Brahms), y su correspondiente comparación con las indicaciones presentes en los métodos de la escuela alemana del siglo XIX, pudieron detectarse una serie de prácticas de una época pasada, proporcionando, en el caso específico de esta investigación, pruebas auditivas de las prácticas del *portamento* y el *vibrato* que eran comunes durante gran parte de la segunda mitad del siglo XIX, por lo tanto:

5. Se concluye que el *portamento* era un elemento utilizado de forma prominente entre los instrumentistas de cuerda, por lo que los cambios de posición dentro de las frases *legato* eran ejecutados con al menos un rastro de conexión acústica. Consiguientemente, el *portamento*, lejos de tratarse de un efecto manierista o producto de una técnica deficiente, era un recurso ornamental que otorgaba a la música de Brahms una gama de elementos expresivos y estructurales que habrían sido normales y deseados por el compositor.

Con base en lo anterior, podemos concluir que el *portamento* era utilizado para destacar los intervalos expresivos dentro de una melodía; para diferenciar los tiempos débiles de los fuertes; para mejorar los *crescendi* o la calidad de una melodía *cantabile*; para resaltar melódica o armónicamente las notas importantes; para llamar la atención sobre un momento estructural dentro de un movimiento (como la recapitulación), o para indicar un cambio significativo de la dirección armónica dentro de un movimiento, entre otros detalles sutiles relacionados con la expresión de la música.

6. En el caso del *vibrato*, las grabaciones realizadas entre 1900 y 1950 permitieron detectar que durante el siglo XIX y principios del XX coexistieron dos estilos de ejecución de *vibrato*. Por una parte, los artistas formados en el Conservatorio de París utilizaron un *vibrato* mucho más amplio y constante durante gran parte de su ejecución, mientras que los alumnos y otros artistas influenciados por la escuela de Joseph Joachim se mantuvieron fieles a la realización de un *vibrato* estrecho y limitado

a lugares específicos. Por lo anterior, el análisis de las grabaciones de los artistas relacionados con Johannes Brahms y su correspondiente comparación con el contenido de los métodos de la escuela alemana, nos permitió identificar un estilo de ejecución del *vibrato* que es propio de las prácticas del siglo XIX en el ámbito alemán. Consecuentemente, la escuela alemana de violín del contexto histórico de Johannes Brahms no usó el *vibrato* bajo la concepción actual de un elemento permanente en el sonido, sino con el conocimiento de que éste era un recurso ornamental, cuyas indicaciones acerca de los lugares y parámetros de aplicación se encuentran perfectamente descritos en los tratados alemanes del siglo XIX.

8. Finalmente, en el caso del violonchelo, y específicamente en el caso de los violonchelistas que tuvieron relación con Johannes Brahms, las referencias documentales demuestran que sus prácticas interpretativas estuvieron influenciadas por Joseph Joachim y la escuela de interpretación alemana; por lo tanto, la omisión del *portamento* como recurso expresivo, y el uso de un *vibrato* continuo y amplio, que la mayoría de las interpretaciones contemporáneas utilizan en sus interpretaciones, son incongruentes con el estilo que Brahms conoció y valoró en los instrumentistas de cuerda de su entorno artístico.

Reflexiones finales

La modificación de los hábitos interpretativos que han sido estudiados y perfeccionados durante mucho tiempo por intérpretes de educación moderna ha comenzado. De esta forma, tanto los estudios académicos, como las aportaciones de las ediciones Bärenreiter, proveen material suficiente para que los músicos experimenten una serie de prácticas interpretativas del ámbito alemán del siglo XIX que han sido negadas o desacreditadas. En este sentido, aunque Robert Phillip ha mencionado que nadie está en serio interesado en viajar de regreso a los días de la informalidad o el descuido, tal y como podría calificarse la forma de interpretación de las grabaciones registradas entre 1900 y 1950, la evidencia de un estilo de ejecución diferente al acostumbrado justifica la aplicación de recursos otrora indispensables. De esta forma, cada vez más instituciones académicas, como las Universidades de Leeds (pionera en incursionar en la praxis musical del siglo XIX en grupos de cámara y orquestales), Oxford, Cambridge, Sydney, y algunos artistas individuales (la mayoría musicólogos-intérpretes en activo), han aceptado el reto de adoptar los recursos estilísticos presentes en las fuentes documentales.

En mayo de 2016, por ejemplo, la Universidad de Oxford anunció que, bajo la supervisión de Claire Holden y en colaboración con la *Orchestra of the Age of Enlightenment* y *The Royal Academy of Music*, el programa *Transforming Nineteenth-Century Historically Informed Performance (HIP)* pretende «utilizar el conocimiento histórico no para fines prescriptivos, sino para abrir una amplia variedad de prácticas de interpretación y ejecución radicales».³⁹³ Esto implicará, necesariamente, que para acercarse lo más posible a una forma de interpretación que imperaba en el entorno musical de Johannes Brahms o cualquier repertorio del siglo XIX, los artistas involucrados tendrán que modificar sus hábitos técnicos e interpretativos, y valorar desde una perspectiva sin prejuicios, la forma de ejecución presente en fuentes documentales.

³⁹³<http://www.ox.ac.uk/news/2016-05-17-transforming-19th-century-historically-informed-performance>

En cuanto a grupos de música de cámara que ya han hecho grabaciones, recientemente el doctor Neal Peres Da Costa ha compartido, con la que suscribe, dos grabaciones. La primera contiene los tres movimientos de la Sonata para violín y piano *op.* 78 de Johannes Brahms, con los doctores Clive Brown al violín y Neal Peres Da Costa en un piano Streicher. La segunda grabación incluye los cuatro movimientos del Quinteto para piano *op.* 34, y el Cuarteto para piano *op.* 25, a cargo de Ironwood.³⁹⁴ Estas grabaciones, pioneras en su tipo, fueron transmitidas por primera vez en México el 16 de agosto de 2016, en un preestreno a su lanzamiento oficial por *ABC Music*. Bajo la guía de la autora de este trabajo de investigación, la transmisión de las grabaciones fue realizada por Radio IMER, en el programa «La otra versión», conducido por Javier Platas, ofreciendo la oportunidad de escuchar una serie de prácticas interpretativas que dejaron de utilizarse durante las primeras décadas del siglo XX. En una reciente conversación personal acerca de estas grabaciones, el doctor Clive Brown menciona:

Estas grabaciones son el resultado de años de investigación en los estilos de ejecución de Brahms y de sus contemporáneos cercanos. La investigación se ha basado no sólo en el estudio cuidadoso de los recursos documentales escritos, sino también en el estudio de grabaciones tempranas realizadas por Brahms mismo y por los músicos estrechamente conectados con él o su círculo, como Joseph Joachim, Marie Soldat, Arnold Rosé, Jenő Hubay, Carl Reinecke, y Willy Rehberg. Esta investigación pura ha sido acompañada por experimentación práctica para acostumbrarnos a usar prácticas que son radicalmente diferentes de la actuación moderna estándar, como *portamento* en los instrumentos de cuerda, *vibrato* ornamental, digitaciones expresivas y una gama diferente de estilos de golpes de arco; así como el arpegiado en el teclado y la dislocación de las manos. Más importante aún, hemos tratado de entrar en el espíritu de la flexibilidad rítmica del siglo XIX y el *rubato* tal y como se describe y ejemplifica en las fuentes. Todas estas cosas son inherentes a la notación, si uno aprende a leerla correctamente. Como dijo una vez Joseph Joachim, no bastaba con

³⁹⁴ Ironwood es un conjunto de cámara australiano dedicado a la interpretación de repertorio de los periodos Barroco, Clásico y Romántico, que se caracteriza por emplear no sólo los instrumentos adecuados, sino también las prácticas interpretativas presentes en fuentes documentales. A este respecto cabe mencionar que entre sus integrantes está el Dr. Neal Peres Da Costa (quien utiliza una copia de un piano Streicher) y el Dr. Robin Wilson, quien en 2014 obtuvo el grado de doctor por la Universidad de Sydney, con la tesis: «Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School with Particular Reference to the Three Sonatas for Pianoforte and Violin by Johannes Brahms».

adherirse a las «cabezas de las notas muertas», uno tenía que aprender a «leer entre líneas». No pretendemos saber exactamente lo que Brahms esperaba de sus intérpretes, pero creemos firmemente que él no encontraría nuestra manera de tocar su música ajena a su concepción.³⁹⁵

Es así como la diferente concepción (bien fundamentada) de los *tempi*, el *rubato*, los arpeggios no anotados, el «desfasamiento» de ambas manos en el piano, así como la ausencia del *vibrato* continuo y el prominente uso de *portamenti* (productos de una técnica y unas digitaciones que poco tienen que ver con las utilizadas en la escuela moderna de violín), convierten a estas grabaciones en una fascinante referencia para todos los interesados en interpretar a Brahms utilizando las prácticas del siglo XIX vigentes en el ámbito alemán. En opinión de Peres Da Costa:

Estas grabaciones de Clive conmigo, así como las del [grupo] Ironwood se hacen para seducir a la gente hacia el mundo del estilo de ejecución de Brahms como lo entendemos, y para atraer a otros a experimentar con este estilo, para mostrarles que puede ser musicalmente interesante, incluso inspirador.³⁹⁶

Finalmente, reconocemos que la imposición de una nueva técnica por parte de los instrumentistas francobelgas del siglo XIX y XX generó importantes cambios en la concepción del *vibrato* y el *portamento*; sin embargo, éstos no son los únicos recursos técnicos y expresivos comúnmente utilizados por los instrumentistas del siglo XIX en el ámbito alemán, por lo que se enfatiza la pertinencia de la continuidad de un estudio encaminado a la praxis musical, el cual permitirá una interpretación crítica, fundamentada y enriquecida a partir del reconocimiento de un bagaje de posibilidades interpretativas y técnicas que se encuentran en desuso, además de abrir camino hacia el reconocimiento, difusión y aplicación en México de las prácticas interpretativas del repertorio alemán, tal y como otras instituciones musicales alrededor del mundo han comenzado a experimentar.

³⁹⁵ Comunicación personal con Clive Brown por medio de correo electrónico (12 de noviembre de 2016).

³⁹⁶ Comunicación personal con Neal Peres Da Costa por medio de correo electrónico (9 de junio de 2016). La grabación de Ironwood será lanzada al mercado, oficialmente, en noviembre de 2016 por ABC Music.

Bibliografía

- Auer, Leopold. 1921. *Violin Playing As I Teach It*. New York: Frederick Strokes Company.
- Avins, Styra, ed. 2001. *Johannes Brahms: Life and Letters*. Traducido por Styra Avins y Josef Eisinger. Oxford: Oxford University Press.
- Baillot, Pierre. 1834. *L'Art du Violon, Nouvelle Méthode*. Paris: Depot Central de Musique.
- Becker, Hugo y Rynar, Dago. 1929. *Mechanick und Ästhetik des Violoncellspiels*. Viena & Leipzig: Universal Edition.
- Berger, Jonathan y Nichols, Charles. 1994. «Brahms at the Piano: An Analysis of Data from the Brahms Cylinder». *Leonardo Music Journal* 4: 23-30.
- Bickley, Nora. 1914. *Letters from and to Joseph Joachim*. Traducido por Nora Bickley. London: Macmillan and Co.
- Boorman, Stanley. s.f. *Urtext*. Último acceso: 11 de agosto de 2015. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28851>.
- Boyden, David D. 1980. *Violin*. Vol. 19, de *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, editado por Sadie Stanley, 819-855. Indiana: Macmillan Publishers Limited.
- Bozarth, George S y Brady, Stephen H. 1990. «The Pianos of Johannes Brahms». En *Brahms and His World*, editado por Walter Frisch, 73-93. Princeton: Princeton University Press.
- Bozarth, George S. y Brady, Stephen H. 2000. «Johannes Brahms and his pianos». *Piano Technicians Journal*, 42-55.
- Bozarth, George S. y Frish, Walter. s.f. «Johannes Brahms». *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Último acceso: 1 de abril de 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51879>
- Brahms, Johannes y Dvorak, Anton. s.f. *Danses hongroises & Danses slaves op. 46*. Editado por Joseph Joachim. Vols. 1-5. Paris: Hamelle.

- Braid White, William. 1917. *Modern Piano Tuning and Allied Arts. Principles and Practice of Piano Tuning, Regulation of Piano Action, Repair of the Piano, Elementary Principles of Player-Piano Pneumatics, General Construction of Player Mechanism, and Repair of Player Mechanism*. New York: Edward Lyman Bill.
- Bréval, Jean-Baptiste. [1810]. *Bréval's New Instructions for the Violoncello*. Traducido por J. Peile. London: C. Wheatstone & Co.
- Brown, Clive. 1988. «Bowling Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing». *Journal of the Royal Musical Association* 113 (1): 97-128.
- Brown, Clive. 1999. *Classical and Romantic performing practice 1750- 1900*. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, Clive. 1988. «Bowling Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing». *Journal of the Royal Musical Association* 113 (1): 97-128.
- Brown, Clive. 2010. «Performing 19th-century chamber music: The yawning chasm between contemporary practice and historical evidence». *Early Music* (38): 476-480.
- Brown, Clive. 2011. «Joachim's violin playing and the performance of Brahms's strings music». En *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, editado por Michael Musgrave y Bernard D Sherman, 48-98. Cambridge: Cambridge University Press.
- . s.f. «Joseph Joachim as editor». *University of Leeds. Editors: Extended Discussions. Collection of Historical Annotated String Editions*. Último acceso: 1 de septiembre de 2015. <http://chase.leeds.ac.uk/article/joseph-joachim-as-editor-clive-brown/>.
- . s.f. «Physical parameters of 19th and early 20th-century violin playing». *University of Leeds. Collection of Historical Annotated String Editions*. Último acceso: 1 de Septiembre de 2015. <http://chase.leeds.ac.uk/article/physical-parameters-of-19th-and-early-20th-century-violin-playing-clive-brown/>.
- Brown, Clive. 2013. «Rediscovering the language of Classical and Romantic performance». *Early Music* (41.1): 72-74.
- . 2013. «The decline of the 19th-century German school of violin playing». *University of Leeds. Faculty of Performance, Visual Arts and Communications School of Music*. Último acceso: 16 de enero de 2016.

<http://chase.leeds.ac.uk/article/the-decline-of-the-19th-century-german-school-of-violin-playing-clive-brown/>.

- Brown, Clive. 2015. «Expressive Fingering (Portamento)». En *Performance Practices in Johannes Brahms's Chamber Music*, de Clive Brown, Neal Peres Da Costa y Kate Bennett Wadsworth, 12-13. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Burnett, Richard (Piano Grand Erard), Jennifer (cello Guarnerius 1729 «modernizado») Ward Clarke, y Alan (Clarinetes del siglo XIX) Hacker. Amon Ra Records, 1989. *Johannes Brahms: Clarinet Trio & Sonatas*. Comp. Johannes Brahms.
- Butt, John. 2002. *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cai, Camilla. 1989. «Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works». *Performance Practice Review* 2 (1): 58-72.
- Cai, Camilla. 1989. «Was Brahms a Reliable Editor? Changes Made in Opuses 116, 117, 118 and 119». *Acta Musicologica* 61 (1): 83-101.
- Carlo Alfredo Piatti. s.f. Último acceso: 3 de octubre de 2016. <http://www.alfredopiatti.com>.
- Centre for the History and Analysis of Recorded Music, http://www.charm.kcl.ac.uk/about/about_structure. Último acceso, 5 de febrero de 2018.
- Chan, Carol, Nicholas Cook, Daniel Leech-Wilkinson, and Edward Taylor. s.f. *The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music*. Último acceso, 6 de septiembre de 2015. <http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html>.
- Chiantore, Luca. 2002. *Historia de la técnica pianística*. Segunda reimpresión. Madrid: Alianza Música.
- Childs, Paul. s.f. *Tourte*. Último acceso: 1 de diciembre de 2015. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28231pg3>.
- Cordero, Antonio. 1858. *Escuela completa de canto*. Madrid: Beltrán y Viñas.
- Corredor, J. María. 1957. *Conversations with Casals*. New York: E.P. Dutton & Co. Inc.
- Corrette, Michel. [1741]. *Méthode théorique et pratique*. Paris: Mlle. Castagnery.

- Crome, Robert. [1765?]. *The Compleat Tutor for the Violoncello*. London: C. & S. Thompson.
- Dart, Thurson. 2002. *La interpretación de la música*. Traducido por Antonio J. Berdonés. Madrid: A. Machado Libros.
- David, Ferdinand. 1901. *Violin School*. Vol. 2. 2 vols. New York: Carl Fischer.
- Dotzauer, J. J. Friedrich. ca. 1826. *Méthode de Violoncelle. Violonzell-Schule*. Primera edición (?). Mainz: Schott.
- Duport, Jean Louis. 1806. *Essai sur le doigté du violoncelle*. Paris: Imbault.
- . [1804]. *Traité du violoncelle op. 42*. Paris: Imbault.
- Eshbach, Robert W. 2014. *Joseph Joachim*. University of New Hampshire. <https://josephjoachim.com>.
- Flesch, Carl. 1930. *Die Kunst des Violinspiel*. Traducido por Frederick H. Martens. New York: C. Fischer.
- Finson, Jon W. 1975. *The performance practice of four string quartets active in the first twenty-five years of the twentieth century as documented on direct-cut macrogroove discs* (tesis de doctorado). Madison: University of Wisconsin.
- . 1982. «Music of the Nineteenth Century». *The Musical Quarterly* 68 (2): 245-253.
- . 1984. «Performing Practice in the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms». *The Musical Quarterly* (Oxford University Press) 70 (4): 457-475.
- Gál, Hans, ed. 2010. *Cartas 1853-1897. Johannes Brahms*. Primera edición. Traducido por José A. Campos. Barcelona: Nortesur Musikeon.
- Gert, Hecher. s.f. *The Brahms-Piano. The Restoration of the Brahms-Streicher of the Fellingner Family in Viena*. Último acceso, 6 de enero de 2014. http://www.hecherpiano.com/sammlung/j_b_streicher_1851.html
- Grier, James. 2008. *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. Traducido por Andrea Giráldez. Madrid: Akal.
- Grützmacher, Friedrich. 1910. *Tägliche Übungen für Violoncell / Daily Exercises for the Cello, Op.67*. Editado por Hugo Becker. Leipzig, C.F.Kahnt Nachfolger: G. Schirmer.

- Gun, John. [1789]. *The Theory and Practice of Fingering the Violoncello*. London.
- Guzmán Bravo, José Antonio. 2010. «La ejecución históricamente informada». Ponencia en *I Simposio Internacional de Musicología: Musicología e Interpretación. La relación intérprete– compositor– investigador*. (Universidad Nacional Autónoma de México). Memorias. Primera edición 2010: 6-18.
- Guzmán Bravo, José Antonio. 2013. *Los órganos gemelos de la Catedral Metropolitana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Harris, Ellen T. s.f. «Portamento». *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*. Último acceso: 16 de febrero de 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40990>.
- Haynes, Bruce. 2007. *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Hyun-Su Kim, David. 2012. «The Brahmsian Hairpin». *19th Century Music* 36 (1): 46-57.
- Joachim, Joseph. 1894. *Romanze für violine und pianoforte*. Leipzig: C. F. Kant Nachfolger.
- Joachim, Joseph y Moser, Andreas. 1905. *Violinschule*. 3 vols. Berlín.
- Jules, Stwert. [1882]. *The Violoncello*. London and New York: Novello: Ewer and Co.
- Kelly, Elaine. 2004. «An Unexpected Champion of François Couperin: Johannes Brahms and the 'Pièces De Clavecin'». *Music & Letters* 85 (4): 576-601.
- Kelly, Elaine. 2006. «Evolution versus Authenticity: Johannes Brahms, Robert Franz, and Continuo Practice in the Late Nineteenth Century». *19th-Century Music*, no. 30.2 (2006). ». *19th-Century Music* (30.2): 182-204.
- Kennaway, George. s.f. «Cello: Left Arm and Hand. Physical Parameters of 19th- and Early 20th-Century Cello Playing». *University of Leeds. Faculty of Performance, Visual Arts and Communications*. Último acceso: 1 de septiembre de 2015. <http://chase.leeds.ac.uk/article/cello-left-arm-and-hand-george-kennaway/>.
- . s.f. «Cello: Basic Posture». *University of Leeds. Faculty of Performance, Visual Arts and Communications School of Music*. Último acceso: 20 de enero de 2016. <http://chase.leeds.ac.uk/article/cello-basic-posture-george-kennaway/>.

- . s.f. «Cello: Bowing. Physical Parameters of 19th- and Early 20th-Century Cello Playing». *University of Leeds. Faculty of Performance, Visual Arts and Communications*. Último acceso: 20 de septiembre de 2015. <http://chase.leeds.ac.uk/article/cello-bowing-george-kennaway/>.
- . 2014. *Playing the Cello, 1780-1930*. Dorchester: Ashgate Publishing Limited.
- Kummer, Friedrich August. 1839. *Violoncell-Schule op.60*. Leipzig: Hofmeister.
- Kummer, Friedrich August. 1877. *Violoncello Scholl for Preliminary Instruction*. Editado por Carlo Alfredo Piatti. Leipzig: Friedrich Hofmeister.
- Lenehan, Michael. 1982. «The Making of a Steinway Grand K. 2571. The Quality of the Instrument». <http://www.sherwinbeach.com/lenehan/K2571.htm>. Último acceso: 13 de noviembre de 2015. <http://www.sherwinbeach.com/lenehan/K2571.htm>.
- McGregor, Lynda. s.f. «Robert Hausmann». *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Último acceso: 21 de septiembre de 2011. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12566>.
- MacGregor, Lynda. s.f. «Hugo Becker». *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University*. Último acceso: 19 de mayo de 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02481>.
- Mannstein, H. Ferdinand. 1835. *Das System der grossem Gesangschule des Bernacchi von Bologna*. Dresden: Arnoldischen Buchhandlung.
- Marx, Klaus. 1980. *Violoncello*. Vol. 19, de *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, 856-862. Indiana: Macmillian Publishers Limited.
- Milsom, David. 2007. *Evidence and Incentive: Perspectives upon Josph Joachim's Performing Practices and the Viability of Stylistic Revival*. Último acceso: 24 de mayo de 2016. http://www.davidmilsom.com/PDFs/Joseph_Joachim_Stylistic_Revival.pdf.
- Milsom, David. 2007. «Marie Soldat-Röger (1863-1955): Her Significance to the Study of Nineteenth-Century Performing Practices».
- . 2009. *String Chamber Music of the Classical German School, 1840-1900: A Scholarly Investigation through Reconstructive Performance*. Último acceso: 24

de mayo de 2016.
http://www.davidmilsom.com/PDFs/Performance_Evidence_2.pdf.

Mozart, W. Amadeus. s.f. *Concierto N° 5 en La Mayor para violín y orquesta*. Edición y Cadenza de Joseph Joachim. New York: Simrock Edition.

Platt, Heather. 2011. «Johannes Brahms. A Research and Information Guide». De Heather Platt. New York: Routledge music bibliographies.

Pacheco, Claudia. 2012. «Notas al Programa». *Opción de tesis*. México.

—. 2017. «El desafiante regreso de las prácticas de ejecución de los instrumentistas de cuerda relacionados con Johannes Brahms. Posturas ante la interpretación con intenciones históricas». *Heptagrama* 4 (Posgrado en Música-UNAM): 60-82. https://issuu.com/revistaheptagrama/docs/n4_completa/82. Último acceso: 6 de febrero de 2018.

Pacheco, Claudia y Valenzuela, Arturo. 2015. «Experimentation around the performing practices in German circles during the late nineteenth century (with special attention to *vibrato* and *portamento*), applied to the second movement of the Second Sonata in F major, op. 99 of Johannes Brahms». Conferencia en «*Performing Brahms in the Twenty-first Century. A symposium on Performing Practice*». Universidad de Leeds, Inglaterra.

Peres Da Costa, Neal. 2012. *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. New York: Oxford University Press.

—. 2014. *Streicher Piano Strikes an Historic Chord for the Conservatorium*. 8 de diciembre. Último acceso: 20 de agosto de 2014. https://youtu.be/lm_IMb5dgVE.

Philip, Robert. 2004. *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press.

—. 2004. *Performing Music in the Age of Recording*. Great Britain: Yale University Press.

—. 2011. «Brahms's musical world: balancing the evidence». En *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, editado por Michael Musgrave y Bernard D. Sherman, 349-372. Cambridge: Cambridge University Press.

Poletti, Paul. s.f. *Classical Viennese and south-German Piano Actions*. Último acceso: 2 de octubre de 2015. <http://polettipiano.com/Pages/actionsengpaul.html>.

- Ripin, Edwin M, *et al.* s.f. *Pianoforte*. Último acceso: 13 de agosto de 2015. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21631>.
- Romberg, Bernhard. [1840]. *Violoncellschule*. Primera edición. Berlin: Trautwein.
- Russell, Tilden A. s.f. «Endpin». *Grove Music Online. Oxford Music Online*,. Último acceso: 21 de septiembre de 2011. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08788>.
- Schroeder, Carl. 1890. *Katechismus des violoncellspiels*. Leipzig: Hesse.
- Schmutzer, Ferdinand. 2014. Bildnis Robert Hausmann (1852-1909). Österreichische Nationalbibliothek, Österreichische.
- Schumann, Robert. 1875. *Abendlied, op. 85 n° 12*. Editado por Joseph Joachim. Leipzig: J. Schuberth & Co.
- Seubert, David. s.f. *Cylinder Preservation and Digtization Proyect*. Último acceso: 8 de septiembre de 2015. <http://cylinders.library.ucsb.edu/index.php>.
- Sherman, Bernard D. 2003. «How different was Brahms's playing style from our own?» En *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, editado por Michael Musgrave y Bernard D. Sherman, 1-10. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spohr, Louis. 1832. *Violinschule*. Viena.
- . 1843. *Louis Spohr's Celebrated Violin School*. Traducido por John Bishop. London: London R. Cocks.
- Stowell, Robin y Lawson, Colin. 2009. *La interpretación histórica de la música. Una introducción*. Segunda reimpresión. Traducido por Luis Gago. Madrid: Alianza Editorial.
- Taruskin, Richard. 1995. *Text and Act. Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.
- The Internet Archive. 1802-3. *Allgemeinc musikalische Zeitung*. Último acceso el 20 de enero de 2016. https://archive.org/details/bub_gb_oQUVAAAAQAAJ.
- Walden, Valerie. 2004. *One Hundred Years of Violoncello. A history of Technique and Performing Practice, 1740-1840*. Cambridge: Cambridg University Press.

- Walls, Peter. 2008. «La interpretación histórica y el intérprete moderno». En *La interpretación musical*, editado por John Rink, 35-54. Madrid: Alianza Editorial.
- Wadsworth, Kate Bennett. 2015. «Brahms and the cello». En *Performance Practices in Johannes Brahms's Chamber Music*, de Clive Brown, Neal Peres Da Costa y Kate Bennett Wadsworth, 27-33. Kassel: Bärenreiter.
- Wenzel, Silke. 2003. «Marie Soldat-Röger». *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*. Último acceso: 22 de mayo de 2016. http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Marie_Soldat-Röger.
- Bachmann Werner, *et al.* s.f. «Bow». *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Último acceso: 13 de agosto de 2014. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03753>.
- Wilson, Robin. 2014. *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School With Particular Reference to the Three Sonatas for Pianoforte and Violin by Johannes Brahms*. Sydney.
- Yo Yo, Ma (violonchelo) y Ax, Emmanuel (piano). 1992. *Brahms, Sonatas for cello and piano, op 38, 99 y 108*. Comp. Johannes Brahms.

Grabaciones del apéndice

- Pista 1. Clive Brown (violín), Neal Peres Da Costa (piano Streicher). 2015. «Sonata en *Sol menor*, op. 78 para violín y piano». Comp. Johannes Brahms. (Grabación proporcionada por el Dr. Neal Peres Da Costa en el año 2016. Los comentarios sobre las prácticas de interpretación utilizadas en esta grabación fueron otorgados, vía correo personal con la autora de esta tesis, por el doctor Clive Brown).
- Pista 2. Ilija Korol (violín), Natalia Grigorieva (piano Streicher). 2007. «Sonata en *Sol menor* op.78 para violín y piano». *Brahms: Violin Sonatas Nos. 1-3. Moderntimes_1800*. Comp. Johannes Brahms.
- Pista 3. Elgar, Edward y Orchestra, Royal Albert Hall. s.f. «Enigma Variations: Theme». *BBC Symphony Orchestra, London Symphony Orchestra, Royal Albert Hall Orchestra & Sir Edward Elgar*. Direc. Sir Edward Elgar. Comp. Edward Elgar.
- Pista 4. Heinrich Grünfeld (violonchelo), Anónimo (piano). 1927. «Minuet» del Quinteto op. 13/5). *The Recorded Cello, vol. 2*. Comp. Luigi Boccherini.
- Pista 5. Hugo Becker (violonchelo), Anónimo (piano). 1908. «Minuet». *The Recorded Cello, vol. 2*. Comp. Hugo Becker.
- Pista 6. Joseph Joachim (violín), Anónimo (piano). 1905. «Hungarian Dance No. 1 in G Minor». *Vintage Violin 1900-1913*. Comp. Johannes Brahms.
- Pista 7. Joseph Joachim (violín). 1905. «Romance in C Major». *Vintage Violin 1900-1913*. Comp. Joseph Joachim.
- Pista 8. Alan Hacker (clarinete), Jennifer Ward Clarke (violonchelo) & Richard Burnett (piano Erard). 2011. «Allegro» del Trio in A Minor, Op. 114: I. *Brahms: Clarinet Trio & Sonatas*. Comp. Johannes Brahms.
- Pista 9. Eugène Ysaÿe (violín), Anónimo (piano). s.f. «Hungarian Dance No.5 In G Minor». *Performing Brahms: Early Evidence Of Performance Style*. Comp. Johannes Brahms.
- Pista 10. Fritz Kreisler (violín), Haddon Squire (piano). 1911-1912. «Hungarian Dance No.5 In G Minor». *Kreisler: The Complete Recordings, Vol. 2*. Comp. Johannes Brahms.
- Pista 11. Hans Kronold (violonchelo). 1905. «Träumerei». *Edison Gold Moulded Record: 9149*. Comp. Robert Schumann.

- Pista 12. Pablo Casals (violonchelo) y Schulhof, Otto (pianoforte). 1916-1920. «Träumerei». *Naxos Historical, Great Cellist-Casals Encores and Transcriptions, vol.2*. Comp. Robert Schumann.
- Pista 13. Pablo Casals (violonchelo), Walter Golde (pianoforte). 1916-1920. «Träumerei». *Naxos Historical, Great Cellist-Casals Encores and Transcriptions, vol.4*. Comp. Robert Schumann.
- Pista 14. Marie Soldat-Röger (violín), Anónimo (piano). ca. 1920. «Abendlied». Comp. Robert Schumann.
- Pista 15. Marie Soldat-Röger (violín), Anónimo (piano). s.f. «1. Satz des Konzerts für Violine und dem Orchester in A-Dur, K.V. 219». *K. U. K. 1900-1918*. Comp. W. Amadeus Mozart.
- Pista 16. Marie Soldat-Röger (violín), Anónimo (piano). ca. 1920. «Adagio» del Concierto nº 9 para violín y Orquesta, *op. 55. The history of the violin on record, from the incomparable collection of Raymond Glaspole*. Comp. L. Sphor
- Pista 17. Carl Fuchs (violonchelo), anonymous (piano). S.f. «Adagio - III. Rondo». *The Recorded Cello - Volume II*.
- Pista 18. Joseph Schwarz, (barítono), Bruno Seidler- Winkler (piano) y Heinrich Grünfeld (violonchelo). S.f. «Welch' schattig' Grün». *Lebendige Vergangenheit - Joseph Schwarz, vol.2*. Comp. George F. Handel.
- Pista 19. Pablo de Sarasate (violín), Anónimo (piano). 1900-1913. «Habanera nº. 2» de Danzas españolas, *Op. 21. Vintage Violin 1900-1913*. Comp. Pablo de Sarasate.
- Pista 20. Pablo de Sarasate (violín), Anónimo (piano). 1900-1913. «Introduction and Tarantella, *op. 43*». *Vintage Violin 1900-1913*. Comp. Pablo de Sarasate.
- Pista 21 Fritz Kreisler (violín), George Falkenstein (piano).1911-1912. «Liebesleid». *Kreisler: The Complete Recordings, Vol. 2*. Comp. Fritz Kreisler.
- Pista 22. Eugène Ysaÿe (violín), Anónimo (piano). 1900-1913. «Rondino, *op. 32, nº.2*». *Vintage Violin 1900-1913*. Comp. H. Vieuxtemps.
- Pista 23. Hugo Heermann (violín). «Preludio» de la Partita para Violín nº. 3 in *mi* mayor, BWV 1006. *Great Violinists, Vol. 1 (1903-1944)*. Comp. Johann Sebastian Bach.
- Pista 24. Leopold Auer (violín), Anónimo (piano). s.f. «Hungarian Dance No.1 In G Minor». *Performing Brahms: Early Evidence Of Performance Style*. Comp. Johannes Brahms.

- Pista 25. Hardy Rittner (piano Érard), L'arte del mondo & Werner Ehrhardt. 2011. «Primer movimiento, Maestoso» del Concierto para piano nº 1 en *re* menor, *op.* 15. *Brahms: Klavierkonzert No. 1, op. 15*. Comp. Johannes Brahms.
- Pista 26. Arnold Rosé (violín), Anónimo (piano). s.f. «Danza Húngara, WoO 1: nº. 5 en *sol* menor» (arr. J. Joachim). *The Great Violinists, Vol. 24 (1902-1929)*. Comp. Johannes Brahms.
- Pista 27. Jenő Hubay (violín), anónimo (piano). «Pici tubiczam» (My Little Pigeon) (version for violin and orchestra) de Scenes de la Csarda no. 12, *op.* 83, *Great Violinists, Vol. 1 (1903-1944)*. Comp. Jenő Hubay.
- Pista 28. Joseph Joachim (violín), Anónimo (piano). 1905. «Preludio» de la Sonata nº. 1 in G Minor, BWV 1001. *Vintage Violin 1900-1913*. Comp. Johann Sebastian Bach.
- Pista 29. Joseph Joachim (violín), Anónimo (piano). 1905. «Bourre» de la Partita nº. 1 in B Minor, BWV 1002. *Vintage Violin 1900-1913*. Comp. Johann Sebastian Bach.
- Pista 30. Joseph Joachim (violín), Anónimo (piano). 1905. «Hungarian Dance No. 2 in D Minor». *Vintage Violin 1900-1913*. Comp. Johannes Brahms.