

esmuc

Treball Fi de grau

Diferencias de articulación
entre Franz Schubert y Robert Schumann

Una aproximación a la *Sonata para arpeggione* D. 821
y las *Märchenbilder* op. 113

Estudiant: Jorge García Peral

Especialitat/

Àmbit/Modalitat: Interpretació Clàssica i Contemporània: Viola

Director/a: Pepe Reche Antón

Curs: 2020/2021

Vistiplau

del director/a

del Treball

Este trabajo nace del deseo de establecer una relación entre mi Trabajo Final de Grado y mi Recital Final de Grado. La elección de las obras de mi Recital Final, que son la *Sonata para arpeggione* D. 821 de Franz Schubert y las *Märchenbilder* op. 133 de Robert Schumann, me llevó a decidir en qué basar el estudio de investigación del presente trabajo. En este documento se presentan las diferencias de articulación entre los compositores Franz Schubert y Robert Schumann. La información deriva de la investigación de diferentes escritos que tratan sobre la articulación y de la relación entre signos que indican articulación y su significado en las obras que se proponen de ambos compositores.

Aquest treball neix del desig d'establir una relació entre el meu Treball Final de Grau i el meu Recital Final de Grau. L'elecció de les obres del meu Recital Final, que són la *Sonata per a arpeggione* D. 821 de Franz Schubert y les *Märchenbilder* op. 133 de Robert Schumann, em va portar a decidir en què basar l'estudi de recerca del present treball. En aquest document es presentaran les diferències d'articulació entre els compositors Franz Schubert i Robert Schumann. La informació deriva de la investigació de diferents escrits que tracten sobre l'articulació i de la relació entre signes que indiquen articulació i el seu significat en les obres que es proposen d'ambdós compositors.

This dissertation is born from the desire to establish a relationship between my Final Degree Project and my Final Degree Recital. The choice of the pieces of my Final Recital, which are the *Arpeggione Sonata* D. 821 by Franz Schubert and the *Märchenbilder* op. 113 by Robert Schumann, led me to decide on what to base the research study of this project. In this document the differences in articulation between the composers Franz Schubert and Robert Schumann will be presented. The information derives from the investigation of different writings that deal with articulation and the relationship between signs that indicate articulation and their meaning in the works proposed by both composers.

Índice

Introducción	1
1. ¿Qué es la articulación?	3
1.1. Articulación y fraseo.....	3
1.2. Signos de articulación.....	7
1.2.1. La ligadura	10
1.2.2. El signo de <i>staccato</i>	11
1.2.3. Trato de las notas sin marcar	12
2. Diferencias de articulación entre Franz Schubert y Robert Schumann	15
2.1.1. Contexto histórico de la obra <i>Sonata para arpeggione</i> y ediciones	15
2.1.2. Contexto histórico de la obra <i>Märchenbilder</i> y ediciones	17
2.2. Aproximación a la articulación de las obras propuestas.....	18
2.2.1. <i>Forte</i> (f , ff).....	18
2.2.2. <i>Forte-piano</i> (fp , ffp , mfp).....	20
2.2.3. <i>Sforzando</i> (<i>sforzato</i> , <i>forzato</i> , <i>forzando</i> , sf , sfz , fz , sfp , fzp).....	26
2.2.4. <i>Rinforzando</i> (<i>rinforzato</i> , rf , rfz , <i>rinf</i> , rffp)	29
2.2.5. El símbolo de <i>staccato</i> como acento (• †)	33
2.2.6. El acento de horquilla (>)	39
2.2.7. <i>Le Petit Chapeau</i> (^)	43
2.2.8. <i>Messa di voce</i> corto (<>)	46
2.2.9. Ligaduras articuladas.....	47
Conclusiones	54
Bibliografía	56
Listado de Figuras.....	59

Introducción

Este trabajo final surge del deseo de relacionar este escrito con el repertorio de mi recital final. Mi finalidad principal es, que el conocimiento teórico que vaya adquiriendo a raíz de esta investigación, pueda aplicarlo, a posteriori, en la práctica interpretativa. Por tanto, que el fruto de este trabajo se pueda ver reflejado en mi recital final.

En mi recital final interpretaré la *Sonata para arpeggione* de Franz Schubert y el *Märchenbilder* de Robert Schumann, por lo que mi trabajo final también se centrará en estos dos compositores de la primera mitad del siglo XIX. Como mi intención es aplicar la teoría a la práctica, mi investigación siempre estará centrada en la interpretación, en cómo se interpretaba en aquella época la música de ambos compositores. Ya que hay muchos campos y conceptos en los que indagar, decidí centrarme en el tema de la articulación ya que es un aspecto que se va modificando mucho entre las diferentes épocas y los diferentes compositores. Una misma grafía no significa lo mismo para dos compositores diferentes, por eso me gustaría profundizar más en este tema, investigando el significado que Schubert y Schumann otorgan a los diferentes símbolos. Se pensó en la posibilidad de que otras personas ya hubieran realizado trabajos de este tipo (aunque posteriormente, a la hora de buscar información, no se ha encontrado un trabajo íntegro que trate sobre articulación en los casos concretos de Schubert y de Schumann), pero luego caí en la cuenta de que, desafortunadamente, solemos agrupar en un mismo espacio a los compositores de la primera mitad del siglo XIX (F. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann, incluso J. Brahms, entre otros), siendo estos, sin embargo, bastante diferentes entre sí. Por esta razón, decidí indagar en la diferencia, para poder exponer las ideas de cada compositor, con respecto la articulación, con más claridad.

Por lo expuesto anteriormente, este trabajo de carácter investigador tiene como objetivos profundizar en el uso y significado que cada compositor, Franz Schubert y Robert Schumann, daba a las diferentes grafías que sirven para indicar un tipo de articulación en las obras *Sonata para arpeggione* y *Märchenbilder*, respectivamente, y mostrar la diferencia de empleo que hacían ambos compositores de un mismo símbolo, según el caso.

El cuerpo del trabajo se divide en dos capítulos: el primero trata sobre la articulación en términos generales (¿qué es la articulación, ¿qué relación hay entre articulación y fraseo?, ¿cómo han ido evolucionando estos símbolos?) y el segundo, que explica con más detalle lo que pueden significar los signos de articulación que aparecen en las obras anteriormente mencionadas.

La metodología que se ha seguido ha sido la de realizar una investigación bibliográfica entorno a la articulación y a la interpretación de los símbolos de articulación, además de, con toda la información recabada, proporcionar un acercamiento a la interpretación de forma más específica de los signos de articulación en las obras ya mencionadas.

La documentación consultada, recogida en la bibliografía, incluye escritos sobre autoridades que han tratado cómo se deben interpretar los símbolos que indican articulación. Muchos de los documentos que encontramos son escritos de, generalmente, musicólogos de los siglos XVIII y XIX. Hay dos documentos más actuales que me han servido para trazar el resto del camino en busca de más fuentes: dos entradas de *The New Grove* (“Articulation and phrasing” y “Articulation marks”) y el libro de Clive Brown *Classical and Romantic Performing*

Practice 1750-1900. No se deben obviar las dos partituras consultadas, en la edición de Henle Verlag de las obras *Sonata para arpeggione* D. 821 de Franz Schubert y *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann.

Para finalizar, me gustaría agradecer a Pepe Reche su tiempo, dedicación, paciencia y cuidado, a Miguel Simarro por su ofrecimiento y ayuda, a Jonathan Brown y a Yuval Gotlibovich por haber podido hablar de música y haber comparado sus opiniones basadas en la experiencia, y, por último, a Luca Chiantore por ayudarme en los primeros pasos de este trabajo.

1. ¿Qué es la articulación?

“La articulación es la conexión o separación de notas individuales [desde *legato* hasta *staccato*] por medio del arco, de la lengua o de algún tipo de toque específico en los instrumentos de teclado.”¹ Esta definición, enunciada por Hans Keller (1919-1985), músico que realizó contribuciones significativas en el campo de la musicología, se presenta desde un punto de vista musical, que es el tema central y la aproximación a este concepto que se hará en este trabajo.

Sin embargo, existen numerosos y variados acercamientos a la articulación. Desde un punto de vista biológico, basándonos en la idea de muchos músicos de que el instrumento debe parecerse a la voz humana, podemos encontrar la siguiente definición elaborada por Friedrich Techmer (1843-1891), fonólogo y lingüista prusiano: “Nosotros llamamos articulación a cualquier forma de sonido o modificación del sonido que provenga de la posición de indiferencia por parte de los órganos que bordean la corriente de la respiración.”²

Por su parte, Eduard Sievers (1850-1932), lingüista y filólogo de lengua germana, describe la “posición de indiferencia” (o de reposo) como un estado en el que “los órganos del habla permanecen en una posición en la cual la producción de un sonido propio del habla es imposible.”³ Poner un órgano o conjunto de órganos en una posición para producir un sonido se considera, por tanto, articular; y, debido a que no se puede producir ningún sonido encontrándose en la posición de indiferencia anteriormente mencionada, todos los sonidos producidos por los órganos del habla se consideran sonidos articulados.⁴

En este primer punto se presenta una definición global de lo que significa “articulación”, ya que todo el trabajo, de una manera u otra, está relacionado con este término. En los siguientes apartados de este primer capítulo se tratará, en primer lugar, la estrecha relación que existe entre articulación y fraseo, y la conexión que hay entre el lenguaje hablado y el lenguaje musical. En segundo lugar, se presentará una breve historia sobre los signos que indican articulación, la creciente sistematización de su uso, y se mencionarán tres símbolos que, por excelencia, son los que más se han utilizado en el ámbito de la articulación. Remarcar que se hablará de forma general en este punto, ya que la intención de este primer capítulo es presentar nociones genéricas sobre articulación y establecer el punto de partida para abordar el segundo capítulo.

1.1. Articulación y fraseo

Articulación y fraseo representan algunos de los caminos principales a partir de los cuales los intérpretes, y por consecuencia los oyentes, pueden dar sentido a un flujo de sonidos, de otro modo indiferenciado, y convertir el tiempo de reloj en tiempo musical.

¹ KELLER, Hans (1955). *Phrasierung und Artikulation*. Kassel & Basilea: Bärenreiter-Verlag. Citado por SPEER (1957: 263-264). Todas las citas, a no ser que se indique lo contrario, han sido traducidas por el autor.

² TECHMER, Friedrich Heinrich Hermann (1880). *Phonetik, zur vergleichende Physiologie der Stimme und Sprache*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann. Citado por WHITNEY (1881: 345-350)

³ SIEVERS, Eduard (1876). *Grundzüge der Lautphysiologie zur Einführung in das Studium der Lautlehre der indogermanischen Sprachen*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Citado por WHITNEY (1881: 345-350)

⁴ WHITNEY (1881: 345-350)

Las complejidades de la articulación son difíciles de anotar y, generalmente, son transmitidas de forma oral en vez de en una forma extensa de notación. Además, apenas se considera la articulación a pequeña escala en la teoría tradicional, excepto en la medida en la que contribuye al fraseo. Recientemente, sólo los analistas y concretamente aquellos en el campo de los estudios de interpretación han comenzado a realizar una indagación de su papel en la expresión musical. En consecuencia, la teoría del fraseo se ha formulado en gran medida en términos relacionados con la lingüística implícita en su terminología (frase, oración, punto), más que en términos de las técnicas vocales e instrumentales, como el arco, la lengua, diversos tipos de toque, que dan forma a la articulación a pequeña escala.⁵

Las maneras de articulación y, por tanto, también de fraseo, varían ampliamente. Las notas individuales pueden articularse y las frases pueden comenzar con la “colocación/preparación” de notas (las cuales se pueden tocar o cantar una fracción más tarde, separadas de la nota anterior por un breve silencio u otro recurso agógico), por un acento (o, a la inversa, por una nota sin acentuar), por una variación dinámica, o por matices de timbre o afinación.⁶

También se pueden identificar varias categorías de acentuación que contribuyen al carácter de la pieza musical, al igual que existen diferentes tipos y grados de articulación, los cuales fueron temas tratados por los músicos del siglo XVIII y XIX. La articulación puede estar indicada por el compositor en forma de pausas o por medio de símbolos de articulación; o también se esperaba que el intérprete lo proporcionase basándose en su experiencia y musicalidad.

Las funciones de acentuación y articulación son similares en términos generales y, a menudo, se encuentran estrechamente vinculadas, especialmente a la hora de definir la estructura musical. Se puede observar la influencia principal de la articulación en dos niveles: el estructural y el expresivo. A nivel estructural, la articulación da forma a las frases musicales y a las secciones, mientras que, como recurso expresivo, una articulación apropiada para notas individuales puede ser necesaria para vivificar o vigorizar una idea musical. Los compositores intentaron, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, proporcionar instrucciones cada vez más detalladas en relación a la articulación en sus partituras, al igual que hicieron con la acentuación; y la tarea de los intérpretes se fue convirtiendo poco a poco en tratar de reproducir con exactitud los símbolos escritos por los compositores, en lugar de reconocer dónde era conveniente suplementar o modificar el texto musical. Incluso en obras de finales del siglo XIX, en las que se puede encontrar una notación extremadamente cuidada, todavía residía mucha responsabilidad en el intérprete.⁷

El fraseo, al igual que la articulación, es un aspecto de la música occidental esencial para su elegante interpretación.⁸ La música fue predominantemente percibida a lo largo de dicho período como un lenguaje. No obstante, era un lenguaje que, como la poesía, apelaba más a los sentimientos que al intelecto. Además, la separación de las frases y las secciones era esencial para una interpretación más próxima al concepto musical del compositor. Los enlaces entre

⁵ CHEW (2001: 86-89)

⁶ CHEW (2001: 86-89)

⁷ BROWN (1999: 138-140)

⁸ CHEW (2001: 86-89)

música y retórica eran citados constantemente para ilustrar la importancia de una puntuación adecuada para, de esa manera, poder expresar un discurso musical de forma lúcida.⁹

En este sentido, Hugo Riemann (1849-1919), musicólogo y pedagogo alemán formado en Leipzig, hizo una comparación, como otros antes que él, en su *Musikalische Dynamik und Agogik* de 1884 con la puntuación en prosa o verso: una puntuación inadecuada (es decir, articulación inadecuada) de la oración "Er verlor sein Leben, nicht nur sein Vermögen" o "Er verlor sein Leben nicht, nur sein Vermögen"¹⁰ puede invertir prácticamente su significado: "Él perdió su vida, no sólo su fortuna" o bien "Él no perdió su vida, sólo su fortuna". Sin embargo, no sucede lo mismo en la frase "el rey Carlos caminaba y hablaba; media hora después, le cortaron la cabeza"¹¹, ya que, con o sin puntuación, la oración apenas cambia de significado.

Pero, tal y como los escritores habían reconocido antes, el fraseo musical requiere más sutileza y es más ambiguo de lo que implica este simple ejemplo. La articulación implícita al final de una frase, a través de la tonalidad, la cadencia, etc., puede, por ejemplo, dar pie a que se suprima deliberadamente para mantener o aumentar el impulso musical. Riemann fue uno de los primeros en intentar catalogar estas sutilezas.¹²

Antes que él, en el *Vollkommene Cappellmesiter* de 1739 escrito por Johann Mattheson (1681-1764), que fue compositor, escritor, lexicógrafo, diplomático y teórico musical alemán, se trató en detalle la relación entre música y retórica, como también con otros textos de la primera mitad del siglo XVIII. Muchas discusiones posteriores durante el siglo XVIII y XIX emplearon el mismo tipo de terminología que podemos encontrar en este escrito.¹³

Al principio de la década de 1770, Johann Georg Sulzer (1720-1779), filósofo y matemático suizo, presentó su gran consideración sobre esta materia remarcando que "las divisiones de la frase son las comas de la melodía, las cuales, al igual que en un discurso, deben ser realizadas aparentemente por una pequeña pausa."¹⁴ Daniel Gottlob Türk (1756-1813), compositor alemán, expandió este asunto en 1789 con una analogía incluso más cercana entre lenguaje y música, sugiriendo una relación entre el grado de articulación y su estructura funcional. Su explicación aporta un útil resumen de los términos utilizados por los teóricos alemanes:

"Una oración musical (una sección [*Abschnitt*]), la cual se puede encontrar varias veces en una pieza, sería identificada como una oración en un discurso y estaría separada de la siguiente por un punto (.). Un ritmo musical [*Rhythmus*] puede ser comparado con una unidad más pequeña del discurso, la cual puede ser marcada por dos puntos (:) o por punto y coma (;). La frase [*Einschnitt*¹⁵], concebida como la unidad más pequeña, sería la que en un discurso va separada

⁹ BROWN (1999: 138-140)

¹⁰ RIEMANN, Karl Wilhelm Julius Hugo (1884). *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*. Hamburgo: Verlag von D. Rahter. Citado por CHEW (2001: 86-89)

¹¹ CHEW, (2001: 86-89)

¹² CHEW, (2001: 86-89)

¹³ MATTHESON, Johann (1739). *Vollkommene Capellmeister*. Hamburgo: Verlag Christian Herold. Citado por BROWN (1999: 138-140)

¹⁴ SULZER, Johann Georg (1771-74). *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig: R. Weidmann Buchhandlung. Citado por BROWN (1999: 138-140)

¹⁵ *Einschnitt*, literalmente corte o incisión, solía ser utilizado para referirse, no solamente a la división entre frases musicales o figuras, sino también para nombrar a las propias frases o figuras.

simplemente por una coma. Si alguien quisiese añadir una cesura [*Cäsur*], sería comparable a una cesura de un verso [*Vers*].”¹⁶

Pierre Baillot (1771-1842), violinista francés, señaló algo similar sobre la conexión entre música y discurso en 1834:

“Las notas son utilizadas en música como las palabras en el discurso; son utilizadas para construir una frase, para crear una idea, por lo cual, se deben usar puntos y comas como si fuese un texto escrito, para distinguir las oraciones y sus partes, y hacerlas más fáciles de entender.”¹⁷

François Antoine Habeneck (1781-1849), también violinista francés, unos años más tarde, también presentó dicho asunto indicando lo siguiente:

“En una melodía, al igual que en el discurso, hay oraciones [*periodes*], frases, y figuras que constituyen y forman las oraciones.”¹⁸

El mismo camino toma Charles de Bériot (1802-1870), también violinista, pero en este caso belga, relacionando la puntuación en música con la puntuación en literatura, subrayando la importancia de los puntos de repaso. Empezó su discusión sobre puntuación musical, en su *Méthode de violon* de 1858, con la siguiente afirmación:

“El objetivo de la puntuación en música, como en literatura, es marcar los puntos necesarios de reposo: incluso podríamos añadir que la puntuación en música es más importante que en literatura porque los puntos de reposo están marcados de una manera más absoluta por rigurosidad del tiempo.”¹⁹

Y, en 1905, Andreas Moser (1859-1925), músico, pedagogo musical y musicólogo alemán, pudo también declarar, de forma similar a lo ya expuestas por otras autoridades, que la separación y la división de las frases tiene “casi el mismo significado para la música como la articulación y la puntuación tienen para el discurso.”²⁰

No obstante, este aparente acuerdo sobre los principios básicos puede enmascarar diferencias significativas a la hora de llevarlo a la práctica. El hecho de que generaciones de músicos hayan enfatizado la importancia de la puntuación musical para una expresión más apropiada de la melodía y que hayan descrito con términos similares la articulación, no significa que un músico de 1780 haya reproducido un cierto tipo de articulación de la misma manera que uno de 1880, como tampoco los actores y oradores de diferentes generaciones y tradiciones hubieran adoptado el mismo enfoque de articulación en su discurso.²¹

Los cambios en el estilo compositivo también conllevaron a modificaciones en la articulación, al igual que muchos otros aspectos de la interpretación. Y aunque la música más antigua (entiéndase como no contemporánea) se seguía tocando, en realidad se empezó a interpretar de forma cada vez más frecuente tal y como el siglo avanzaba, daba la impresión de que la conciencia de las técnicas históricamente correctas era algo limitada. En definitiva, los

¹⁶ TÜRK (1789: 343)

¹⁷ BAILLOT (1834: 163)

¹⁸ HABENECK (1840: 107)

¹⁹ BÉRIOT (1858: 206)

²⁰ JOACHIM (1905: 13)

²¹ BROWN, Clive (1999: 138-140)

músicos de las generaciones posteriores tendían a aplicar su propio criterio estilístico contemporáneo a toda la música de su repertorio.²²

Además, es importante tener en cuenta que los instrumentos de teclado, los instrumentos de cuerda frotada, los instrumentos de viento y la voz humana tienen sus propios mecanismos, lo cual afecta a la ejecución y a la aplicación de la articulación. Es necesario recordar que algunos grandes artistas adoptaron una forma de tocar personal, individual, y era posible que dos artistas cualesquiera hubieran adoptado aproximaciones personales totalmente diferentes a lo que se refiere a la articulación de una misma pieza musical.²³

Tras haber expuesto la evidente conexión que muchos músicos percibían entre música y retórica, y la estrecha relación entre articulación y fraseo, trataremos en el siguiente apartado, siempre de una forma genérica, las formas de articulación más comunes y básicas, al igual que se mostrará una breve historia sobre los signos de articulación y su evolución.

1.2. Signos de articulación

Hasta finales del siglo XVIII, los únicos símbolos que comúnmente se utilizaban para indicar las diferencias de articulación eran la ligadura y el signo de *staccato* (podía ser un punto, una línea vertical, o una cuña o lágrima), los cuales se situaban por encima o por debajo de la cabeza de la nota. Estos símbolos que se agregaban a la notación musical para indicar al intérprete la manera en la cual debían tocarse ciertas notas y frases.²⁴ Los compositores del siglo XIX se preocuparon por especificar sus deseos de articulación con una mayor precisión, y se presentaron otras formas de signos de articulación, aunque pocos de ellos fueron ampliamente adoptados.

El significado principal de la ligadura siempre ha permanecido relativamente constante, aunque la manera de emplearla ha variado bastante durante los siglos. Excepto cuando las ligaduras están escritas sobre una sucesión de notas con la misma altura para indicar *portato*, éstas especifican que las notas de diferentes alturas deben ser tocadas sin separaciones, lo cual es nombrado *legato*. Estrictamente hablando, no hay mayor o menor grado de conexión; términos como *molto legato* en pasajes ligados no pueden afectar al grado de conexión entre notas dentro de una ligadura, solamente pueden señalar que debe de haber la mínima separación posible entre los grupos con ligaduras.²⁵

Por otro lado, los símbolos que indican *staccato*, ya sean solos o en combinación con una ligadura, han sido empleados para indicar todo tipo y grado de separación, desde lo apenas articulado hasta lo bruscamente separado, y a veces pueden indicar una implicación de acentuación además de separación. La interpretación de estos símbolos en ciertos casos dependerá de factores como el período, la nacionalidad, el contexto musical y si el uso que hacían los compositores de estos símbolos era bien conocida o deducida.²⁶

Otras formas de signos de articulación y de acentuación (las dos funciones raramente están totalmente separadas) han variado considerablemente en su significado entre los

²² BROWN, Clive (1999: 138-140)

²³ BROWN, Clive (1999: 138-140)

²⁴ BROWN, Clive (2001: 89-92)

²⁵ BROWN, Clive (2001: 89-92)

²⁶ BROWN, Clive (2001: 89-92)

diferentes compositores y tradiciones. A continuación, hablaremos brevemente de su evolución y de cómo se fue tendiendo a un aumento de la sistematización.

Desde finales del siglo XVIII, un número creciente de autoridades defendían y reconocían dos símbolos para el *staccato* en notas sin ligadura, el punto y la raya. Pero en aquel entonces aún no había un acuerdo general sobre qué debía significar exactamente.

La gran mayoría de autores alemanes de finales del siglo XVIII y de principios del XIX que describieron ambos símbolos, tendieron a identificar la raya como el más afilado/puntiagudo/punzante (*schärfer*) de los dos. Sobre 1810 Franz Joseph Fröhlich (1780-1862), musicólogo alemán, hizo referencia, en el *Violinschule* de su *Vollständige theoretisch-practische Musikschule*, a la raya como el *staccato* más poderoso (*der kräftigere Stoss*) y el punto como el más suave/ligero/amable (*der gelindere*). Incluso algunos autores, como por ejemplo Georg Joseph Vogler (1749-1814) y su admirador Justin Heinrich Knecht (1752-1817), ambos teóricos alemanes, parecía que querían que la raya fuese más punzante y larga que el punto. En su *Allgemeiner musikalischer Katechismus*, Knecht describió la raya como indicando que se debería de dar a las notas un “*staccato* algo más afilado y largo”, mientras que el punto indicaba una ejecución más corta y delicada.²⁷

Schubert (1797-1828), entre compositores de principios del siglo XIX, podría haber propuesto algo diferente. En alguno de sus manuscritos las distinciones entre los puntos de *staccato* (que coinciden con sus puntos de prolongación) y las largas líneas estrechas de *staccato* son muy pronunciadas. Sin embargo, aún en la década de 1830, el artículo “*Abstossen*” de la *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, del musicólogo alemán Gustav Schilling (1766-1839), todavía expresa algo de incertidumbre sobre el significado de los dos tipos de símbolos de *staccato*.²⁸

Para la segunda mitad del siglo XIX, el reconocimiento de dos signos con diferentes implicaciones era más o menos universal y muchos de los grandes compositores los emplearon indudablemente en la práctica. El principal desacuerdo en este escenario estaba entre los instrumentistas de cuerda y los instrumentistas de teclado, y entre compositores de tradición alemana y de tradición francesa. En el mundo de la cuerda, las diferentes formas de los símbolos de *staccato* se fueron relacionando con tipos específicos de golpes de arco (*martelé*, *spiccato*, etc.) y, en parte, debido a que las prácticas variaban entre violinistas franceses y violinistas alemanes, estos símbolos adquirieron significados conflictivos en las dos tradiciones. Para Baillot, las rayas estaban relacionadas con *martelé* y los puntos con *sautillé* o *spiccato*, mientras que, para Ferdinand David (1810-1873), violinista alemán, era justo el caso contrario. Además, los músicos alemanes continuaron asociando la raya con un *staccato* acentuado y el punto con un *staccato* más ligero, mientras que los músicos franceses parece que, en general, asociaron la raya con un *staccato* más corto y normalmente más ligero y el punto con un *staccato* menos corto y más pesado. Aunque la definición del efecto de acortar de los signos de *staccato* propuesta en el *Méthode du piano du Conservatoire* de Jean Louis Adam (1758-1848), pianista francés, de 1804, según el cual una raya acortaba la nota tres cuartas partes, un punto la mitad y un punto debajo de una ligadura una cuarta parte, la cual fue repetida en alemán, en inglés, en italiano y en otros libros de teoría durante el siglo XIX, no puede ser tomada como una guía fiable de las prácticas de muchos compositores de aquel entonces. En cualquier caso, como muchos teóricos continuaron señalando, el grado y el tipo de articulación aplicada en casos

²⁷ BROWN, Clive (2001: 89-92)

²⁸ BROWN, Clive (2001: 89-92)

particulares estaba condicionada por muchos factores externos, como por ejemplo el tamaño del ensemble, las cualidades del instrumento y el espacio en el cual tenía lugar la interpretación.²⁹

La ambigüedad en el significado de los signos de *staccato*, particularmente el interrogante de si comportaban alguna implicación de acentuación, provocó que algunos teóricos de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, como Daniel Gottlob Türk y Domenico Corri (1746-1825), que fueron contemporáneos, propusieran otro tipo de símbolos para indicar articulación, pero estos signos quedaron limitados en gran medida al ámbito de la teoría.³⁰

Como dato interesante, la incerteza sobre el significado de los puntos y de las rayas que significaban *staccato* era todavía suficientemente fuerte a principio del siglo XX para Arnold Schönberg (1874-1951), que consideró necesario explicar en el prefacio de su *Serenata* op. 24 que las cuñas indicaban “duro, pesado, *staccato* (separado)” y los puntos “ligero, elástico, lanzar (*spiccato*)”.³¹

La integración de otros tipos de símbolos de articulación en manuscritos y en música impresa antes del siglo XIX era algo relativamente inusual, pero, para mediados de ese siglo, algunos signos adicionales fueron propuestos por teóricos, y varios empezaron a ser adoptados por los compositores. Este proceso fue motivado por la creciente preocupación de los compositores con detalles de articulación, que era considerado un elemento esencial en su música y también por su determinación de ejercer un mayor control sobre la interpretación del músico.³²

Una de las consecuencias fue un gradual, pero de ninguna manera consistente, refinamiento y limitación del significado de los signos de *staccato*, al igual que otros signos empezaron a asumir algunas de las funciones previamente subsumidas en estos signos. La línea horizontal gradualmente se empezó a ver como un reemplazo del antiguo símbolo utilizado para el *portato*, aunque algunos músicos conservadores, incluyendo a Johannes Brahms (1833-1897), se resistieron a usarlo en este sentido. A pesar de que inicialmente la línea parecía haber sido considerada más bien como un símbolo de acento, indicando una ejecución moderadamente pesada, pero no puntiaguda, ésta continuó siendo utilizada por algunos compositores con este significado. A veces daba la sensación de que los compositores simplemente la habían considerado como un método para señalar que una nota debe ser mantenida durante todo su valor completo, sin embargo, su significado pudo no ser tan común como generalmente se pensaba.³³

Para mediados de siglo, un número de compositores, incluyendo a Schumann (1810-1856), en línea con las sugerencias de teóricos contemporáneos, empezaron a utilizar símbolos que indicaban explícitamente tanto acento como articulación. Muchos compositores de finales del siglo XIX, incluyendo a Wagner (1813-1883), Verdi (1813-1901), Bruckner (1824-1896) y Dvořák (1841-1904), se valieron de estos y otros signos para prescribir su articulación y acentuación con mayor precisión. Hugo Riemann propuso un sistema sofisticado de articulación,

²⁹ BROWN, Clive (2001: 89-92)

³⁰ BROWN, Clive (2001: 89-92)

³¹ BROWN, Clive (2001: 89-92)

³² BROWN, Clive (2001: 89-92)

³³ BROWN, Clive (2001: 89-92)

que fue empleado en sus ediciones de música para piano clásico, especificando articulación y fraseo con un notable grado de sutileza.³⁴

Al igual que aquellos símbolos de teóricos anteriores, desgraciadamente sus signos no se adoptaron de forma generalizada por los compositores, aunque Mahler (1860-1911), entre otros, sí que utilizó ocasionalmente la coma (la cual, de vez en cuando, había sido propuesta como símbolo musical) en el sentido de Riemann, para indicar una articulación corta. Algunos compositores del siglo XX, como por ejemplo Bartók (1881-1945), usaron un amplio rango de símbolos que indicaban articulación y acentuación, y otros, como Shostakóvich (1906-1975), se contentaron con un vocabulario mucho más limitado de signos básicos.³⁵

1.2.1. La ligadura

Desde el siglo XVI, las ligaduras se utilizaban con cada vez más frecuencia para especificar *legato*, especialmente en el contexto de notas cantadas con una sola sílaba. Las ligaduras en la música instrumental fueron apareciendo más lentamente, y en los siglos XVII y XVIII se podían encontrar muchos pasajes de notas sin ligar, los cuales, indudablemente, se tendían a tocar con arcos ligados o en una única respiración sin articular.³⁶

La integración de las ligaduras fue más común durante el siglo XVIII, y algunos compositores, notablemente Johann Sebastian Bach (1685-1750), las usaban muy a menudo para indicar patrones sutiles y variados de grupos de *legato*. Pero da la sensación de que muchos compositores no hayan sido demasiado conscientes a la hora de marcar las ligaduras de forma sistemática; en muchos casos esto era responsabilidad del intérprete si el compositor no estaba disponible para determinarlo en persona. El intérprete debía decidir primero si las notas sin ligadura debían tocarse *legato* y, en caso negativo, qué grado y estilo de articulación se debía emplear. Los compositores más cuidadosos de los últimos años del siglo XVIII fueron incrementando la meticulosidad a la hora de escribir las ligaduras.³⁷

Sin embargo, a principios del siglo XIX, era muy extraño encontrar ligaduras que abarcaran más notas de las que podían ser tocadas en un único arco o respiración, y parece que los compositores sentían un cierto grado de inhibición a la hora de extenderlas más allá de una barra de compás. Esto sucedía incluso en los instrumentos de teclado donde largos pasajes de *legato* continuo hubiesen sido factibles.³⁸

Un tema de mucha discusión ha sido la pregunta de si las ligaduras, además de especificar *legato*, también requieren que el grupo de notas sobre el que son colocadas deba tocarse de una manera en particular. Los grupos ligados, los cuales podemos encontrar en gran cantidad en la música de J. S. Bach, donde hay una intención clara de resaltar patrones particulares del fraseo, tenían el evidente propósito de mostrarse de forma audible al oyente, y hay muchas referencias en escritos teóricos para interpretarlos de una manera concreta, en la cual la primera nota de la ligadura debía recibir un acento (algunas veces agógico) y la nota final debía acertarse. Este tipo de ejecución parece más probable que haya sido aceptada como normal en el siglo XVIII que en el siglo XIX; pero incluso en el período temprano no todas las

³⁴ BROWN, Clive (2001: 89-92)

³⁵ BROWN, Clive (2001: 89-92)

³⁶ BROWN, Clive (2001: 89-92)

³⁷ BROWN, Clive (2001: 89-92)

³⁸ BROWN, Clive (2001: 89-92)

ligaduras debían de interpretarse de dicha manera, tal y como señaló Türk. Un cierto número de escritores del siglo XIX, incluyendo a Carl Czerny (1791-1857), limitó este tipo de interpretación a grupos de dos o tres notas, y es claro que muchas ligaduras, particularmente sucesiones de ligaduras más largas que empiezan en pulsos métricos fuertes, estaban destinadas básicamente a indicar un *legato* general. Pero otras fuentes (como por ejemplo la referencia de Mendelssohn (1809-1847) al fraseo diferente de dos notas ligadas que se practicaba en la época de Händel (1685-1759), la cual no era comprendida totalmente) sugieren que muchos compositores del siglo XIX no esperaban que las ligaduras cortas recibiesen un estilo diferente particular a la hora de ser interpretadas. No obstante, Brahms (1833-1897) hace ver claramente en sus cartas con Joseph Joachim (1831-1907) que, al tocar un instrumento de teclado a cualquier velocidad, es obligatorio acortar la segunda nota en una ligadura de dos notas, y califica un trato similar en grupos más largos como “una libertad y un refinamiento en la interpretación, lo cual, para estar seguros, es generalmente apropiado.”³⁹

Como hemos podido comprobar, la ligadura tenía doble función, tanto de articulación para indicar cómo se debían de interpretar las notas, en este caso *legato*, y también de fraseo, pues la ligadura formaba grupos que tenían una unidad de coherencia.

1.2.2. El signo de *staccato*

Al final del período barroco, el punto, la raya y la cuña (este último signo se limita en gran medida a la música impresa) fueron utilizados de forma muy habitual para indicar una separación física entre una nota y la siguiente a través de una sustitución de parte de su valor escrito con una pausa, o a veces (aunque la implicación de acortar la nota marcada parece rara vez haber estado completamente ausente) para indicar acentos.⁴⁰

Unos pocos compositores, por ejemplo, Francesco Maria Veracini (1690-1768) en su *Sonate accademiche*, ideó y empleó su propio vocabulario para los signos, pero para la gran mayoría hay muy poca evidencia que sugiera que los compositores usasen diferentes símbolos con diferentes objetivos de forma sistemática, si es que lo hicieron.⁴¹

En la generación de Bach y Händel los signos de *staccato* eran utilizados muy de tarde en tarde, y la articulación correcta para las notas sin ligadura estaba generalmente determinada por el intérprete en base a su contexto musical, teniendo en cuenta factores como el tipo de pieza y cualquier término de tempo o expresión proporcionada por el compositor.⁴²

Desde mediados del siglo XVIII, sin embargo, autores de libros teóricos y de enseñanza empezaron a tratar y describir, de forma cada vez más creciente, las diferentes variantes de símbolos que indicasen *staccato*. Dichos escritores estaban divididos entre los que empleaban un único símbolo para el *staccato* y los que proponían una distinción entre punto y raya. C. P. E. Bach (1714-1788), músico alemán, consideró necesario un único símbolo para el *staccato* sin ligadura. Sin embargo, en su *Versuch* (1753), remarcando que un símbolo no significa un tipo de ejecución, señaló que el intérprete debía ejecutar el *staccato* de forma diferente dependiendo de la duración de la nota, del tempo y de la dinámica. La preferencia de Bach de utilizar un solo símbolo para el *staccato* en las notas sin ligaduras fue respaldada por algunos teóricos, como

³⁹ BROWN, Clive (2001: 89-92)

⁴⁰ BROWN, Clive (2001: 89-92)

⁴¹ BROWN, Clive (2001: 89-92)

⁴² BROWN, Clive (2001: 89-92)

por ejemplo Leopold Mozart (1756), Johann Friedrich Reichardt (1776), Daniel Gottlob Türk (1789), Johann Adam Hiller (1792), August Eberhardt Müller (1804) y Louis Spohr (1832). Otros teóricos, incluyendo a Johann Joachim Quantz (1752), Joseph Riepel (1757), Georg Simon Löhlein (1774), Georg Joseph Vogler (1778), Heinrich Christoph Koch (1802), Justin Heinrich Knecht (1803) y Jean Louis Adam (1804) utilizaron dos símbolos con diferentes significados en sus tratados.⁴³

Es importante aclarar que este tipo de distinciones parecen haber sido propuestas esencialmente como forma de instrucción dentro del contexto del estudio teórico. Esto fue explícitamente reconocido por Joseph Riepel (1709-1782), musicólogo alemán, en su *Gründliche Erklärung der Tonordnung* (1757) donde, después de describir sofisticados rangos de los símbolos de articulación, los cuales también significan diferentes tipos de golpes de arco, señaló:

“He incluido las rayas y los puntos únicamente para el beneficio de la explicación; porque uno no los ve en piezas de música excepto quizás a veces cuando es necesario por razones de claridad.”⁴⁴

A pesar de la extensa literatura que hay sobre los símbolos que indican articulación en Mozart (1756-1791), mucha de la cual se refiere a una supuesta distinción entre puntos y rayas, no hay una evidencia convincente de que los compositores clásicos estuviesen empleando de forma consciente dos tipos de signos de *staccato* con significados diferenciados en notas sin ligadura. Esta distinción no es evidente incluso en música de compositores que defendieron dos formas en sus escritos teóricos.⁴⁵

No obstante, compositores de la generación de Mozart emplearon de forma mucho más extensa los signos de *staccato* que sus predecesores. En fuentes manuscritas de finales del siglo XVIII y de principios del siglo XIX éstos aparecen como puntos o rayas de diferentes tamaños sobre las notas separadas, aunque también se podían encontrar rayas debajo de ligaduras de forma ocasional. Todos estos símbolos tienen su homólogo en las ediciones de imprenta, sin embargo, era raro encontrar relaciones consistentes entre los manuscritos de los compositores y la edición impresa. A veces en partes de orquesta, al igual que en un varias de las primeras ediciones de Beethoven (1770-1827), los puntos eran utilizados en una parte y las rayas en otra, por lo visto dependía de lo que el grabador prefería o del punzón disponible para hacer los símbolos para el *staccato*.⁴⁶

En este apartado hemos podido comprobar que los compositores utilizaban diferentes símbolos para referirse al *staccato*, el cual podía significar solamente que se acortara la duración de la nota, que la nota recibiese un acento, o ambas cosas.

1.2.3. Trato de las notas sin marcar

El estilo de interpretación concebido para las notas que no tienen ni ligaduras ni ningún otro tipo de símbolo de articulación también ha ido variando a lo largo del tiempo.

En el siglo XVIII muchos compositores planearon, y los músicos dedujeron, una ejecución claramente separada de dichas notas. Algunos teóricos sugirieron que las notas sin marcar

⁴³ BROWN, Clive (2001: 89-92)

⁴⁴ RIEPEL, Joseph (1757). *Gründliche Erklärung der Tonordnung*. Ratisbona: Jacob Chriftian Krippner Kauf- und Handelsmann. Citado por BROWN, Clive (2001: 89-92)

⁴⁵ BROWN, Clive (2001: 89-92)

⁴⁶ BROWN, Clive (2001: 89-92)

debían ser tocadas menos separadas (o acentuadas) que las que portaban un signo que indicase *staccato*. Esto debió de ser una práctica común en la primera parte del siglo cuando los signos de *staccato* eran usados mayormente en casos especiales, pero incluso en aquella época parecía que algunos compositores utilizaban símbolos de *staccato* sin implicar una ejecución más separada o acentuada que la normal en notas sin ligar, simplemente era para asegurar que el patrón previo de ligaduras fuese discontinuo o para que las ligaduras no se añadiesen donde no se quería. Varios ejemplos de este tipo de símbolos de *staccato* aparecen representados en los manuscritos de Bach. El uso de símbolos de *staccato* para asegurar que las notas no son ligadas (pero aparentemente no para indicar un mayor grado de separación que notas normales sin ligadura) representa una proporción considerable de los signos de *staccato* encontrados en las partituras de finales de siglo XVIII.⁴⁷

A pesar de las frecuentes reglas de algunos teóricos influyentes que las notas sin ligadura (con o sin símbolos de *staccato*) deben, en general, estar bien separadas, sería imprudente aplicar esta regla universal incluso en música moderada o rápida. Había en algunas escuelas en las que se cultivaba un estilo menos separado. Éste pudo ser especialmente el caso en la interpretación italiana, mientras que la francesa representaba el polo opuesto: de ahí el comentario de Quantz (1697-1773), flautista alemán, sobre las cortas pasadas de arco de los franceses y “las largas y lentas pasadas de arco” de los italianos.⁴⁸

El denominado golpe de arco *détaché* o *gran détaché* de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX de la escuela francesa de instrumentistas de cuerda (la escuela de Giovanni Battista Viotti (1755-1824)), el cual es realmente un golpe de arco tan conectado como sea posible obtener a partir de arcos separados, indudablemente tuvo sus raíces en las escuelas de Giuseppe Tartini (1692-1770) y Gaetano Pugnani (1731-1798), y dichas tendencias parece que han sido reflejadas también en el tratado de Leopold Mozart y en el estilo de Mannheim. Hay alguna evidencia de que se adoptó una aproximación similar a la interpretación en instrumentos de teclado de las notas sin ligadura en escuelas del siglo XVIII, especialmente en Italia, y que la regla de Muzio Clementi (1752-1832), que fue un pianista, compositor clásico, fabricante de pianos y editor musical italiano, la que da preferencia al *legato* sobre el *staccato* donde no hubiese nada indicado, no fue de ninguna manera una innovación.⁴⁹

Para la década de 1830, posiblemente, muchos pasajes de notas con signos de *staccato* estaban pensados para ser tocados sin una separación física ni un tipo particular de acento, tal y como indica la regla del *Violinschule* de Louis Spohr (1784-1859), violinista alemán. Según esta norma se debe tocar una sucesión de notas marcadas con signos de *staccato* “de la misma manera que se cambia de arco arriba a arco abajo o a la inversa sin que se perciba una pausa o interrupción.”⁵⁰

Hemos podido comprobar en este apartado que había disparidad de opiniones sobre si las notas que no iban acompañadas por ninguna indicación se debían tocar de forma más conectada o, por el contrario, de forma más separada.

Los tres puntos anteriormente expuestos tratan, de forma general, los símbolos más comunes y básicos, pero queremos aclarar que existe otra gran variedad de signos con

⁴⁷ BROWN, Clive (2001: 89-92)

⁴⁸ BROWN, Clive (2001: 89-92)

⁴⁹ BROWN, Clive (2001: 89-92)

⁵⁰ SPOHR, Louis (1832). *Violinschule*. Viena: Verlag der k. k. Hof-Kunst und Musikalien-Handlung des Tobias Haslinger. Citado por BROWN, Clive (2001: 89-92)

significados diversos (algunos de ellos los trataremos con más profundidad en el siguiente capítulo), y que algunos símbolos se podían combinar con otros originando, esta manera, significados diferentes.

2. Diferencias de articulación entre Franz Schubert y Robert Schumann

En este capítulo se tratará con más profundidad los símbolos de articulación que hemos ido encontrado en las obras *Sonata para arpeggione* y *Märchenbilder*, compuestas por Franz Schubert y Robert Schumann, respectivamente. La idea es presentar las diferentes opiniones que reconocidos músicos tenían sobre un signo concreto y, tras haber hecho un análisis de ambas obras, proponer ejemplos de las mismas para que sirvan de apoyo al uso que pensamos que podían haber hecho Schubert y Schumann de esos símbolos en estas dos obras.

Simplemente recordar que he escogido las obras *Sonata para arpeggione* y *Märchenbilder* ya que serán las dos obras que tocaré en el recital y, como he expresado en la introducción, mi deseo era hacer un trabajo de investigación en el que obtuviera información sobre los signos que indican articulación y el uso que hacían de ellos tanto Schubert como Schumann, y, más tarde, dicha información poder aplicarla de forma práctica a ambas obras.

También señalar que, cuando se trata un símbolo y en la última parte del apartado no se encuentra una explicación más específica sobre el uso que hacía Schubert o Schumann, es porque no hemos encontrado ese signo en ninguna de las obras elegidas.

2.1.1. Contexto histórico de la obra *Sonata para arpeggione* y ediciones

Franz Schubert compuso la *Sonata en la menor para arpeggione y piano* D. 821 en noviembre de 1824 en Viena. El “arpeggione” era un instrumento de cuerda frotada, también conocido como “guitarra-violoncello” o “guitare d’amour”, que fue inventado en Viena en 1823 por Johann Georg Staufer (1778-1853). Tenía seis cuerdas que se afinaban como una guitarra (mi-la-re-sol-si-mi), contaba con trastes en el diapasón, sonaba una octava más grave de lo anotado, se sostenía entre las piernas como una viola de gamba y se tocaba con arco.⁵¹

Schubert llegó a conocer la “guitarra-violoncello” gracias a un virtuoso que se llamaba Vinzenz Schuster, para quien escribió esta sonata. La pieza no apareció en imprenta en la vida de Schubert; en realidad, no fue publicada hasta 1871 en Viena cuando J. P. Gotthard publicó la obra junto con una breve descripción del instrumento, el cual, para aquel entonces, había sido prácticamente olvidado y podemos afirmar, con gran certeza, que nunca más se tocó. De manera reveladora, esta edición simplemente incorporó la parte original de arpeggione en la partitura de piano y adjuntó arreglos separados para violín y violonchelo.⁵²

Hay dos razones por las que hoy en día se suelen realizar arreglos de esta pieza para violoncello y para viola, especialmente. En primer lugar, a día de hoy, aparte del texto fiable de la New Schubert Edition, no existe una partitura original de las partes de piano y arpeggione que estén sin editar, a excepción del manuscrito de Schubert (la única fuente relevante), que ha sobrevivido de forma intacta. Varias ediciones, que actualmente continúan en circulación, están basadas en primeras ediciones llenas de errores (o derivadas de la antigua Schubert Complete Edition de 1886) o, al menos, en errores manuscritos de esa edición. En segundo lugar, las versiones alternativas para violoncello y viola siguen la parte original de arpeggione lo más

⁵¹ SEIFFERT [ed.] (1995: prefacio).

⁵² SEIFFERT [ed.] (1995: prefacio).

estrechamente posible y, probablemente, son los dos instrumentos que más se acercan al timbre de la “guitarra-violoncello”. En la edición que utilizaremos para proponer ejemplos, solamente los pasajes que presentaban gran dificultad o eran imposibles de tocar o el resultado sonoro era insatisfactorio, han sido adaptados transportándolos una octava de forma textual. Estos pasajes están indicados en las respectivas partes por medio de corchetes. En la parte de viola, que es la que nos interesa, por regla general, se ha preferido manejar tales desviaciones necesarias del texto original mediante un pequeño salto de posición, siempre que esto permita mantener el registro original. En la parte de cello, los músicos interesados pueden encontrar un apéndice que contiene un número de pasajes alternativos simplificados, particularmente para aquellos que se encuentren en un registro agudos. En ambos arreglos, las articulaciones de la parte manuscrita del arpeggione se han mantenido lo máximo posible; los paréntesis que incluyan ligaduras o *staccati* en la parte de viola o en la de violoncello indican que es deseable realizar un cambio o una ampliación puramente por razones de ejecución. Los cambios de notas o de articulación, en virtud de este sistema de signos, pueden ser fácilmente reconocidos y comparados con los originales, los cuales están impresos en la partitura de piano.⁵³

La única fuente de las partes para piano y arpeggione es su manuscrito autógrafo, que fue escrito de una forma bastante fiable y únicamente contiene unas pocas correcciones. El autógrafo está firmado por el compositor y con fecha de noviembre de 1824. Aparece el título de “Sonate” y coloca el nombramiento de los instrumentos “Arpeggione” y “Piano =/Forte” delante del primer sistema de pentagramas. Este manuscrito, que reside en la Bibliothèqu Nationale de París, probablemente no sirvió como fuente para la copia del grabador de la primera edición, ya que no contiene señales del grabador. Además, la primera edición, póstuma, proviene directamente del manuscrito autógrafo en innumerables pasajes, sugiriendo que cuando el manuscrito de Schubert fue copiado, ocurrieron allí numerosos fallos de lectura y errores al ir de prisa, que fueron luego plasmados en la imprenta. Los signos que se encuentran entre paréntesis en la parte de piano o de arpeggione son los que faltan en el manuscrito y han sido añadidos por el editor. Schubert normalmente anotaba las apoyaturas cortas en forma de semicorchea. En esta edición se ha estandarizado como un signo moderno de apoyatura.⁵⁴

La notoria problemática y la distinción siempre sutil en manuscritos de Schubert entre el símbolo de *decrescendo* y el símbolo que indica acento ocasionalmente causa dificultades en el manuscrito autógrafo también. Generalmente hablando, Schubert coloca símbolos no ambiguos de acentuación (los pequeños signos generalmente se inclinan hacia arriba) sobre notas individuales donde él quisiera enfatizarlas dentro de su contexto en la forma de *sf*. Por otro lado, un símbolo de *decrescendo* normalmente va precedido por un símbolo de *crescendo*: en otras palabras, a diferencia de las notas individuales acentuadas, Schubert utiliza un aumento y una disminución dinámicamente hablando para esbozar una línea melódica. Como el signo de *decrescendo*, no importa cuál sea su longitud, normalmente empieza en el clímax musical de la línea, también puede adquirir el significado de un acento. Ciertamente es que, debido a su caligrafía apresurada, en ciertos casos no es fácil discernir cuáles era sus intenciones reales.⁵⁵

⁵³ SEIFFERT [ed.] (1995: prefacio).

⁵⁴ SEIFFERT [ed.] (1995: prefacio).

⁵⁵ SEIFFERT [ed.] (1995: prefacio).

2.1.2. Contexto histórico de la obra *Märchenbilder* y ediciones

Robert Schumann escribió sus *Märchenbilder*, op 113, en Düsseldorf en unos pocos días a principios de marzo de 1851. En su borrador inicial ya usó el título “Mährchenbilder” para referirse a cuatro piezas para piano y viola (o violín *ad libitum*). Además, dejó escritas las fechas exactas de las composiciones, escribiendo “1 de marzo de 1851” al final de la primera pieza, y “4 de marzo de 1851” al final de la cuarta, nombrándolas de diferente manera cada día. En su diario doméstico, el *Haushaltbuch*, menciona la obra con los diferentes nombres que pensó: el día 1 de marzo, “historias de viola”; el 2 de marzo, “historias de cuentos de hadas”; el 3 de marzo, “cuentos de hadas”; y por último el día 4 de marzo, “Cuatro cuentos de hadas”. Todas las piezas están dedicadas a Wilhelm Joseph von Wasielewski (1822-1896), quien, según el *Haushaltbuch*, las interpretó junto con Clara Schumann en una reunión familiar el 15 de marzo⁵⁶. Wilhelm Joseph von Wasielewski era en ese momento Konzertmeister en Düsseldorf. Más tarde comentó dichas piezas en su biografía del compositor:

“Después de que Schumann hubiese escrito su *Märchenbilder*, los cuales tuve el honor de que me dedicara, hizo que su esposa los interpretara mientras yo la acompañaba con la viola. Entonces, él exclamó con una sonrisa: “¡Es una broma de niños! No hay mucho más.” De esta forma, quiso decir que las piezas pertenecían al género llamado *Kleinkunst*. Él no puso objeción cuando las llamé encantadoras.”⁵⁷

La primera interpretación pública conocida fue la de Clara y Wasielewski en el “Zum goldenen Stern” (una especie de club social) de Bonn, Alemania, el 12 de noviembre de 1853^{58,59}.

El autógrafo manuscrito del compositor, que previamente era inaccesible, no fue editado y revisado por Henle Verlag hasta el año 2000. Contiene una numerosa cantidad de correcciones que arrojan luz sobre los métodos de trabajo de Schumann. En las cuatro piezas, Schumann escribió todas las secciones sustanciales de cada pieza, indicando “a”, “b”, etc. encima de ellas. Los pasajes que debían repetirse de manera idéntica no fueron señalados de manera tradicional con símbolos sobre la partitura, sino con señales como “Desde a hasta b”. A juzgar por los múltiples borradores y tachones de Schumann, las transiciones entre las secciones repetidas le causaban un cierto grado de dificultad. Estos pasajes no se muestran al completo en el papel, sin embargo, el autógrafo presenta de forma clara el marco o la estructura general de las cuatro piezas. Solo la tercera pieza carece de sus diez compases finales, los cuales, según las anotaciones del compositor, fueron encontrados en un documento aparte que ya no existe hoy en día.⁶⁰

Una copia en limpio debió haber sido preparada para la interpretación ya mencionada en la casa de los Schumann. Ésta no parece ser ninguna de las copias manuscritas se conservan de los copistas, a pesar del hecho de que se originaron en ese tiempo en cuestión, ya que contienen numerosas discrepancias con el boceto original del compositor. Por ejemplo, las transiciones están escritas completamente, lo que implica que fueron tomadas de una copia en

⁵⁶ NAUHAUS, Gerd (1982). “Mährchenbilder probirt mit Wasielewski”. *Robert Schumann-Tagebücher*. Leipzig: Schott Music, p. 554. Citado por HAUG-FREIENSTEIN [ed.] (2000: prefacio).

⁵⁷ WASIELEWSKI, Wilhelm Joseph von (1906). *Robert Schumann*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, p. 417. Citado por HAUG-FREIENSTEIN [ed.] (2000: prefacio).

⁵⁸ NAUHAUS, Gerd (1982). *Robert Schumann-Tagebücher*. Leipzig: Schott Music, p. 810, nota 924. Citado por HAUG-FREIENSTEIN [ed.] (2000: prefacio).

⁵⁹ HAUG-FREIENSTEIN [ed.] (2000: prefacio).

⁶⁰ HAUG-FREIENSTEIN [ed.] (2000: prefacio).

limpio desaparecida desde entonces. Esta copia era probablemente un autógrafo de Schumann más que una versión de uno de los copistas (la de Otto Hermann Klausnitz), ya que el manuscrito de trabajo plantea muchos obstáculos insuperables de interpretación y comprensión incluso a los copistas bien informados del trazo de la pluma de Schumann.⁶¹

Podemos decir con seguridad que Clara y Wasielewski usaron esta copia limpia en su interpretación de la obra en la reunión del 15 de marzo de 1851 y en los días siguientes. En su autobiografía, Wasielewski refleja cómo se involucró activamente en agregar las indicaciones finales para ambos instrumentos: *Märchenbilder* fue “inmediatamente interpretado y repetido distintas veces en los días posteriores con pequeños cambios en la parte de viola y en su versión arreglada para violín.”⁶² Esta copia en limpio de la partitura completa, la cual fue preparada por el propio Schumann, fue la que sirvió a Otto Hermann Klausnitz para poner la base de su copia de la partitura completa y de la parte de viola. En el *Haushaltbuch* podemos ver el pago de una suma por este servicio el día 18 de marzo. La copia de la parte de violín, editada por el copista Peter Fuchs, fue probablemente preparada tras una petición del propio Schumann, por ello, no es hasta el 31 de marzo que no encontramos una entrada en el *Haushaltbuch* sobre el *Märchenbilder*.⁶³

Como podemos ver por las correcciones y anotaciones del propio Schumann, por muy pequeñas que fueran, el compositor revisó los tres manuscritos más o menos a fondo y los reenvió a los editores como copias definitivas. Este hecho hace que se consideren una fuente de alto valor. Finalmente, el 3 de marzo de 1852, Schumann ofrece el *Märchenbilder* a Carl Luckhardt en Kassel, quien debidamente publicó la primera edición en julio de ese año en dos volúmenes. En una hoja de su copia personal, Schumann anotó el número de opus del trabajo, títulos, lugar y fecha de composición. Esta copia no contiene cambios en el texto musical.⁶⁴

Las partes instrumentales, tanto escritas a mano como impresas, revelan ciertos intentos de estandarizar y aumentar el texto frente a la partitura, particularmente en cuanto a dinámica y articulación. Tanto la copia de Otto Hermann como la primera edición de la parte de viola están escritas en clave de Do en tercera, no así en otras copias que nos quedan que muestran una clara preferencia por la clave de Sol. Al transcribir la parte de viola al violín, Schumann y Wasielewski emplearon cambios de octavas en muchos pasajes y solo ocasionalmente alteraron el texto musical.⁶⁵

2.2. Aproximación a la articulación de las obras propuestas

2.2.1. *Forte* (*f*, *ff*)

Aunque *forte* era más comúnmente usado para indicar un grado absoluto de dinámica, en ciertos casos, cuando estaba colocado en notas sueltas en vez de en un conjunto de notas de

⁶¹ HAUG-FREIENSTEIN [ed.] (2000: prefacio).

⁶² WASIELEWSKI, Wilhelm Joseph von (1897). *Aus siebzig Jahren: Lebenserinnerungen*. Stuttgart & Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, p. 119. Citado por HAUG-FREIENSTEIN [ed.] (2000: prefacio).

⁶³ HAUG-FREIENSTEIN [ed.] (2000: prefacio).

⁶⁴ HAUG-FREIENSTEIN [ed.] (2000: prefacio).

⁶⁵ HAUG-FREIENSTEIN [ed.] (2000: prefacio).

un cierto pasaje, era habitual que, a partir de mediados del siglo XVIII, se usase para identificar notas que requerían un acento particular.⁶⁶

Era usual a mediados del siglo XVIII que *f* fuera empleado por los compositores como la única instrucción de acentuación, por lo que se debía de deducir, según el contexto musical, si implicaba un acento punzante, duro, moderado, ligero, con una caída de volumen rápida o con un ataque más mantenido. Conforme se iba avanzando en el tiempo, cuando se utilizaba en combinación con otros símbolos que indicasen acento, el *forte* era posible que, de forma general, adquiriese un significado más específico. Poco a poco se fue derivando en *sf*, *fz*, *rf*, *mfp*, *pf*, *ffp* y otros símbolos gráficos, los cuales se fueron empleando cada vez más para indicar acentuación, cuya función anteriormente estaba implicada cuando se usaba *f*. Cuando un compositor manejaba una variedad de signos de acentuación, *f* solo, en un contexto *forte*, podría haber implicado una ejecución pesada pero no puntiaguda, aunque no parece haber un apoyo teórico explícito para tal suposición. Era posible que también algunos compositores usaran *f*, en vez de *sf*, cuando el *forte* significara una continuación más allá del ataque rápido inicial, especialmente aquellos que empleaban *sf* en pasajes *piano* sin ninguna implicación de una continuación en *forte*.⁶⁷

Es menos común encontrar *f* utilizado de forma principal para indicar acentuación después de la generalizada adopción de *sf* y *fz*, pero aún algunos escritores del siglo XIX continuaban etiquetándolo como un símbolo de acentuación, y, en algunas ocasiones, se puede encontrar que se utilizaba con esta intención en música de ese siglo, particularmente en la música de compositores que utilizaban un amplio rango de signos de acentuación.⁶⁸

Schumann utilizaba series de *f* aparentemente para asegurar una interpretación con la misma cantidad de peso en los lugares donde aparecía la abreviatura de *forte*. Schumann, al igual que Beethoven, utilizaba sucesiones de *f* donde deseaba definir matices expresivos con aún más precisión, los utilizaba a menudo para obtener una ejecución energética pero menos explosiva que si hubiese aparecido un *sf*. En algunas circunstancias, otra explicación para el uso repetido de símbolos de *forte* podría haber surgido de la necesidad de prevenir un efecto normal de *diminuendo* implicado por la estructura de la frase, o para contrarrestar la relación de pulso fuerte-débil que resulta del marco métrico musical.⁶⁹

En el ejemplo que se propone (Figura 1), podemos suponer que ambas negras del compás van acompañadas de un *f* para dar igual importancia a estos dos pulsos del compás. Al encontrarnos en un compás de 3/4, de forma natural, reside más peso en el primer pulso que en los dos restantes. Schumann, al añadir *f* sobre el primer y el segundo pulso, está rompiendo con lo que consideraría natural, favoreciendo de esta manera que al segundo pulso se le otorgue la misma importancia métrica que al primero.

⁶⁶ BROWN (1999: 63-68)

⁶⁷ BROWN (1999: 63-68)

⁶⁸ BROWN (1999: 63-68)

⁶⁹ BROWN (1999: 63-68)



Figura 1 *Märchenbilder op. 113 de Robert Schumann, mov. I, partitura de viola, compás 29.*

En la Figura 2, que corresponde con los compases 21 y 22 de la primera pieza, vemos que también se está rompiendo el marco métrico natural, añadiendo *f* en el tercer tiempo y el primero del compás siguiente. Este ejemplo tiene la particularidad de que, al haber situado un *fp* en la caída del compás 22, éste cumple una doble función: la que hemos mencionado anteriormente de otorgar más importancia/peso a un pulso que, dentro del marco métrico musical normal, no lo comportaría, y una disminución de volumen que ampliaremos en el apartado de *forte-piano*.



Figura 2 *Märchenbilder op. 113 de Robert Schumann, mov. I, partitura de piano, compases 21-22.*

2.2.2. *Forte-piano (fp, ffp, mfp)*

El símbolo *fp* también presenta susceptibles diferencias de interpretación en los siglos XVIII y XIX dependiendo de los otros signos de acentuación empleados. Cuando un compositor no hacía uso de los símbolos *sfp* o *fzp*, la implicación de dinámica y acentuación de *fp* podía oscilar entre un acento afilado y potente hasta un énfasis relativamente amable/suave. *fp* a veces podía significar un *forte* mantenido durante un período determinado de tiempo y, seguidamente, una rápida caída a *piano* súbito, o también podía requerir un *forte* seguido de una disminución repentina de volumen. En el último caso, el *piano* podía, quizás, ser repentino o gradual.⁷⁰

Muchos compositores yuxtaponen *forte* y *piano* para mostrar que un pulso concreto o un grupo de notas debe tocarse *forte*, posiblemente con *diminuendo* antes de volver a *piano*, pero en ningún caso para indicar un acento corto y puntiagudo. Otros, sin duda, ven *fp* como un medio para indicar un acento dentro de pasajes en *piano*, donde *f* solo podría ser fácilmente confundido con un símbolo dinámico que afectase a todo el conjunto del pasaje.⁷¹

⁷⁰ BROWN (1999: 69-75)

⁷¹ BROWN (1999: 69-75)

Según Brown, *fp* puede significar una disminución gradual de volumen en Schumann. Uno de los ejemplos que Brown expone es el *Trío* opus 80 de Schumann (Figura 3), donde, en caso de que la frase del violín se corresponda con la del piano, una disminución abrupta en la dinámica se podría considerar como algo inapropiado.⁷²



Figura 3 *Trío para piano op. 80* de Robert

Schumann, mov. I (Brown: p. 74)

Es también probable que *fp* pueda haber significado algo un poco más parecido o sinónimo de *sf* / *fz* o *sfp*. En la primera sinfonía de Schumann, aunque *sf* aparece de forma bastante frecuente, no se aprecia ningún uso de *sfp*; en este caso, *fp* parece suplir su función. Schumann parece utilizar ambos símbolos libremente en sus sinfonías posteriores, pero su distinción no es siempre clara, como, por ejemplo, en su tercera sinfonía (Figura 4), en la que aparecen de forma simultánea tanto *sfp* como *fp*. La comparación de la primera versión y de la segunda de la cuarta sinfonía de Schumann (1841 y 1851) sugiere un cambio de costumbre (asumiendo que no hubiese requerido un efecto diferente en 1851). En el quinto compás de su primer movimiento, por ejemplo, la primera versión muestra *fp*, mientras que en la segunda es sustituido por *sfp* y *sp*> (Figura 5).⁷³

⁷² BROWN (1999: 69-75)

⁷³ BROWN (1999: 69-75)

The image displays a musical score for the first movement of Robert Schumann's Symphony No. 3, Op. 97. The score is presented in two systems of staves. The first system consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef, representing the piano part. The second system consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef, representing the string quartet. The music is in 3/4 time and B-flat major. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano) and *f p* (forte piano).

Schumann, mov. I (Brown: p. 76)

Figura 4 Sinfonía 3 op. 97 de Robert

The image shows a page of musical notation for the first movement of Robert Schumann's Symphony No. 4, Op. 120. The score is in 3/4 time and D major. It features a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon), strings, and piano. The piano part includes a '4a corda' instruction. Dynamics include crescendos, fortissimo, and piano.

mov. I (Brown: p. 77)

Figura 5 Sinfonía 4 op. 120 de Robert Schumann,

Prestando atención a la Figura 5, se puede apreciar que, antes del *sf*, hay un *cresc.* escrito y, después del *sf*, un signo de *diminuendo*. Esto puede servir de apoyo a la idea de que Schumann tenía la intención de que dicho símbolo no implicase una disminución abrupta de volumen, sino algo más gradual. Según lo mencionado anteriormente, en la primera versión de la cuarta sinfonía Schumann utilizó *fp*, mientras que en la segunda versión utiliza *sfp* y *sf>*, por tanto, se podría afirmar que el efecto que produce el símbolo *fp* en Schumann también es una disminución gradual del volumen.

Da la casualidad de que la segunda versión de la cuarta sinfonía y *Märchenbilder* datan del mismo año, 1851, por lo que podríamos suponer que este cambio de costumbre en la escritura no estaba totalmente asentado. En la Figura 6 se puede observar que antes y después del *fp* también hay un signo de *crescendo* y otro de *diminuendo*, respectivamente. Este ejemplo da más peso a la idea de que *fp* va ligado a cambios graduales de volumen, no a cambios abruptos.



Figura 6 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. IV, partitura de piano, compases 38-39.

Otro ejemplo en el que *fp* va acompañado de un signo de *crescendo* es mostrado en la Figura 7. A diferencia del anterior, en este ejemplo Schumann no escribió un signo de *diminuendo*. Podemos suponer que lo consideró innecesario ya que en la tercera corchea del segundo compás mostrado (compás 58) se acaba la frase. Este cierre de frase (*Abfrasierung* en alemán) implica una disminución natural y gradual del volumen. De esta forma, podríamos reafirmar que la relación de *fp* con Schumann es de cambios graduales del volumen.



Figura 7 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. II, partitura de piano, compases 57-58.

Un ejemplo que también nos ha parecido interesante mostrar es la relación que hay entre la viola y el piano en los compases 13-16 de la primera pieza (Figura 8) y la diferencia de escritura en cada parte. En dichos compases la viola y el piano van alternando un motivo en forma de pregunta-respuesta. Para mi asombro, aunque los motivos que se observan en el piano y en la viola son iguales (hay cierta variación en las notas para poder hacer avanzar el discurso musical), los símbolos que acompañan a ambos instrumentos son diferentes. Mientras que en la parte de piano encontramos un *fp* en el tercer tiempo, en la parte de viola se pueden observar dos símbolos de horquilla, uno que abre hace el tercer pulso y otro que cierra, coincidiendo con el final de frase. Se puede apreciar, nuevamente, el vínculo de *fp* con cambios graduales de intensidad dinámica.

Figura 8 Märchenbilder op. 113 de Robert Schumann, mov. I, partitura de piano, compases 13-16.

También nos parece interesante señalar que, en la obra *Märchenbilder*, Schumann utiliza únicamente *fp* en las piezas con carácter más calmado y en pasajes *piano*. En piezas que presentan un carácter general más movido, Schumann solamente escribe *fp* en las partes en las que el carácter se vuelve más tranquilo y, coincidiendo con lo anterior, en pasajes *piano*. La Figura 7 es un ejemplo extraído de estas partes más calmadas en piezas con carácter más vivo/agitado.

En el caso de Schubert se podría pensar que, al igual que en Schumann, *fp* significa un cambio gradual de volumen, en ningún caso la diferencia sería de forma abrupta. Veamos un ejemplo en el que nos podemos apoyar para defender esta idea. En la Figura 9 se muestran dos compases del primer movimiento de la *Sonata para arpeggione* de Schubert. En el segundo compás se puede observar un *fp*, que está precedido por un símbolo de horquilla de *crescendo*. Al símbolo de *fp* también le sigue otro símbolo de horquilla, pero en este segundo caso se trata de uno de *diminuendo*. Debido a la aparición de estos símbolos de horquilla que acompañan al símbolo de *fp* se podría intuir que la intención de Schubert era que los cambios dinámicos se produjesen de forma progresiva.



Figura 9 Sonata para Arpeggione D. 821 de

Franz Schubert, mov. I, partitura de piano, compases 19-20.

2.2.3. Sforzando (*sforzato*, *forzato*, *forzando*, *sf*, *sfz*, *fz*, *sfp*, *fzp*)

Las abreviaciones *sf*, *sfz*, y *fz*, las cuales simbolizan *sforzando*, *sforzato*, y *forzando* o *forzato*, eran consideradas sinónimos de forma casi unánime, y muchos compositores normalmente solo empleaban uno u otro. Brown afirma que el símbolo utilizado por Schumann era *sf* o *sfz*. Sin embargo, debido a los caprichos de los grabadores y de los tipógrafos, esta distinción no es siempre evidente en ediciones originales o en ediciones impresas más tarde. Aunque muchos escritores afirmaron explícitamente que los dos términos y sus respectivas abreviaturas expresaban supuestamente la misma cosa, un pequeño número de músicos, quizás solo teóricos, reconocieron que existían diferencias sutiles entre estos términos y sus abreviaciones; pero sus conclusiones a menudo son consideradas contradictorias y era probable que se considerasen de dudosa relevancia para los usos del compositor. Parece que los grandes compositores no han utilizado ambos símbolos simultáneamente ni con significados diferenciados.⁷⁴

Cuando un compositor empleaba tanto *f* como *sf* / *fz* como acentos, los últimos generalmente implicaban, como el significado del término italiano indica, un ataque más afilado. Sin embargo, parece claro que *sf* / *fz* a veces tendían a significar un acento relativamente ligero dentro de un contexto *piano*, mientras que *fp* en los pasajes *piano* era más probable, en la mayoría de casos, que indicase un contraste dinámico más fuerte. En ciertas ocasiones, cuando se encontraba *sf* / *fz* en una sección donde la dinámica es *piano*, ambos símbolos obtenían de forma evidente una implicación de un acento potente seguido de una continuación en *forte*, mientras que, en otros casos, cuando el compositor no utilizaba *sfp*, se concebía una vuelta inmediata a la dinámica imperante después de un *sf* / *fz* en un pasaje en *piano*.⁷⁵

Con respecto al peso de acentuación vinculado a *sf*, la costumbre de algunos compositores podía perfectamente haber entrado en conflicto con la opinión de muchos teóricos. Heinrich Christoph Koch (1749-1816) fue un musicólogo alemán que señaló que el compositor “solo usa *sf* en casos donde la nota deba ser fuertemente acentuada, no con un tipo de acentuación suave”⁷⁶. Johann Peter Milchmeyer (1750-1813) destacó: “*forzato*, *fz*, deber ser

⁷⁴ BROWN (1999: 75-87)

⁷⁵ BROWN (1999: 75-87)

⁷⁶ KOCH (1802: 54)

lo más fuerte posible, o lo más fuerte que el instrumento soporte”⁷⁷. Parece ser que había músicos que consideraban *fz* como un acento más liviano que *sfz*. Karl Gollmick (1796-1866) fue un músico alemán que mostró esta falta de acuerdo cuando expuso:

“Si se tomaba *forzando* con el mismo significado que *sfz*, se caía en la redundancia. Si se quería expresar algo más intenso, el nuevo signo ^ [del cual hablaremos más adelante] podía perfectamente adquirir esa función.”⁷⁸

La frecuencia con la que los compositores, de forma individualizada, usaron este signo de acentuación, así como el repertorio de otros símbolos de acentos que emplearon, sería una pista del tipo de acento que deseaban indicar mediante *sf/fz*.⁷⁹

Schumann utilizó *sf* con bastante frecuencia, pero, debido a que él utilizaba un gran rango de símbolos de acentuación con una sutileza considerable, es probable que sus intenciones fuesen más claras, aunque, indudablemente, no se produjo de forma constante a lo largo de su carrera. El *sf* que utilizaba Schumann daba la impresión de que, para la gran mayoría de casos, consistía en un acento bastante potente.⁸⁰

Para constatar la premisa de que el *sf* es considerado por Schumann como un acento bastante potente, vamos a presentar como primer ejemplo la Figura 10. En la Figura 10 se muestran los compases desde la anacrusa del compás 15 hasta el compás 18 de la segunda pieza de *Märchenbilder*. En dichos compases se puede observar una secuencia que resuelve en la tónica de la del compás 18, la cual va precedida por dos compases de subdominante (compases 15-16) y un compás de dominante (compás 17). Tanto el ritmo de figuras de corta duración como la secuencia armónica, hacen que en este pasaje se vaya acumulando tensión, que es descargada de forma abrupta en la resolución en la tónica del compás 18. Schumann escribe *sf* justo en la caída de ese compás, suponemos que para evitar la interpretación natural de tocar la tónica de forma más relajada al resolver tras un pasaje previo de tensión.



Figura

10 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. II, partitura de piano, compases 14-18.

El ejemplo mostrado en el siguiente ejemplo, la Figura 11 también ha sido extraído de la segunda pieza de *Märchenbilder*. Esta segunda pieza tiene forma Rondó, es decir, hay una sección que se va repitiendo a lo largo del movimiento, que es intercalada con otras secciones

⁷⁷ MILCHMEYER (1797: 53)

⁷⁸ GOLLMICK (1833: 3)

⁷⁹ BROWN (1999: 75-87)

⁸⁰ BROWN (1999: 75-87)

contrastantes. Tiene un carácter general vivaz, pero las secciones contrastantes, sobre todo la primera, tienen un carácter menos explosivo e impetuoso. El compás mostrado en la Figura 11 es el inicio de un pasaje que sirve de conexión entre la primera parte contrastante y la sección que se repite dentro de la segunda pieza. Este compás deja una sección de carácter menos explosivo y se dirige a otra con un carácter más vivo. Schumann hace esta conexión de forma abrupta e impetuosa, colocando un *sfz* en la parte de viola justo al principio de este pasaje de enlace. Es interesante recalcar que la parte de piano, en vez de mostrar en *sfz*, presenta un *ff*. La utilización de ambos símbolos de forma conjunta da más peso a la relación de significado que hay entre *sforzando* un acento bastante potente.



Figura 11 *Märchenbilder op. 113 de Robert Schumann, mov. II, partitura de piano, compás 67.*

Otro ejemplo con el que podríamos reafirmar que *sf* en Schumann está ligado con un ataque abrupto sería el mostrado en la Figura 12, un fragmento de la tercera pieza de su *Märchenbilder*. Aquí podemos ver cómo el símbolo dinámico *f* en la parte de piano coincide con *sf* en la parte de viola. Además de la importancia de que se utilicen este símbolo de agógica, que implica tocar en un volumen *forte*, y *sf*, que, según los ejemplos que se están mostrando se podría defender que su significado es el de un acento bastante potente, también es interesante señalar que, en el compás anterior *f*, en la parte de piano, Schumann escribe *p* para realmente indicar que el cambio de volumen se tiene que realizar de forma colosal.

Figura 12 *Märchenbilder op. 113 de Robert Schumann, mov. III, partitura de piano, compases 18-21.*

También nos parece interesante en esta ocasión señalar que Schumann, en su *Märchenbilder*, solo utiliza *sf* en secciones donde el carácter es más agitado y vivo y donde el contexto sea *forte*. Incluso en la segunda y tercera pieza, las cuales se enmarcan dentro un carácter más explosivo y *forte*, en las secciones donde el carácter es más calmado no se

encuentra *sf*. En estos pasajes, donde la dinámica predominante es *p*, hemos podido comprobar, y Clive Brown también lo avala⁸¹, que es más común encontrar *fp*, > y <>.

Por otro lado, el ejemplo que hemos escogido de la *Sonata para arpeggione* muestra de forma bastante evidente que *fz*, en Schubert, puede significar un acento bastante potente. En la Figura 13 se presenta una sucesión en la que se puede observar la aparición de un motivo, cuya nota principal es la nota mi, de forma repetida. Esta reiteración viene acompañada de un aumento de dinámica. En los dos primeros compases encontramos la indicación agógica de *f*, en los tres siguientes compases encontramos *ff*, y, al final de primer compás en *ff*, se puede observar el inicio de un *crescendo* que desemboca en el último compás mostrado, coincidiendo en la caída con un *fz* en el último mi de la secuencia. Debido a las indicaciones dinámicas y al efecto de acumulación de tensión generada en estos compases, se podría deducir que el símbolo de *fz* para Schubert significa un acento de gran potencia.



Figura 13 Sonata para Arpeggione D. 821 de Franz Schubert, mov. I, partitura de piano, compases 110-115.

Simplemente apuntar que, en toda la *Sonata de arpeggione*, Schubert solamente utiliza la abreviatura de *fz*, ninguna otra variante.

2.2.4. Rinforzando (*rinforzato*, *rf*, *rfz*, *rinf*, *rfp*)

En partituras de las décadas de 1760 y 1770 no era muy frecuente encontrar *rinforzando* en contextos en los que se presentase básicamente como sinónimo de *crescendo*. Pero probablemente, como ciertas discusiones de algunos teóricos sobre el término sugieren, podría haber sido utilizado para indicar un incremento más intenso en volumen que *crescendo* o *crescendo il forte*. En las siguientes décadas *rinforzando* (o sus variantes y abreviaciones) era

⁸¹ BROWN (1999: 86)

aplicado a menudo en grupos cortos de notas donde parecía que se requería un aumento de intensidad, en vez de un *crescendo* normal. Esto puede haber seguido siendo un factor en su uso como acento sobre una nota concreta por parte de algunos compositores, implicando un acento menos explosivo que *sf* cuando se da la situación de que ambos símbolos se utilizan en la misma pieza. Pero en muchos casos es probable que *rf* fuese simplemente considerado como un acento del mismo tipo que *sf*. Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), musicólogo y crítico musical alemán, señaló en 1776 que *rinforzando* (*rf*) “debía significar no más que una pequeña presión, un acento, sobre la nota donde estaba colocado”.⁸² Sin embargo, justo poco después del cambio de siglo, August Eberhard Müller (1767-1817), compositor germano, habiendo definido *rf* (*rinforzando*) como “reforzado” (*verstärkt*) y *sfz* o *fz* (*sforzato/forzato*) como “muy duro” (*sehr stark*), añadió en una nota al pie:

“*Rinforzando* y *sforzato* no son tan diferentes en el grado como en el tipo de fuerza con la que la nota debe ser emitida: el primero significa un refuerzo gradual de una nota, mientras que el segundo significa una acentuación repentina de una nota. Muchos compositores, sin embargo, no hacen una distinción lo suficientemente precisa en su escritura.”⁸³

Por supuesto, esta distinción para los pianistas era algo meramente teórico, puesto que no podían hacer *crescendo* al haber pulsado una tecla. Sin embargo, el uso de este símbolo, impracticable para los pianistas, parecía tener un efecto psicológico en el intérprete. Beethoven y Schumann empleaban ciertos símbolos similares imposibles para el piano, pero, como los pianistas sensibles saben, estas notas se tocarían de forma diferente en el caso de que portasen otro tipo de símbolo.⁸⁴ Veremos algún ejemplo, más abajo, sobre el uso que le da Schumann a *rf* en su obra *Märchenbilder*.

En una explicación de Justin Heinrich Knecht (1752-1817), teórico musical alemán, casi contemporáneo de Müller, presenta una definición diferente de los dos términos. Según Knecht: “*Rinforzando* [...] reforzado, solamente puede ser aplicado a un grupo de varias notas al cual se le debe brindar un énfasis fuerte” (no mencionó por ningún lado el elemento de *crescendo*), mientras que “*sforzato* [...], reforzado con decisión, se aplicaba a una sola nota, a la cual se le debe dar un énfasis decidido, pero que dure de forma breve”.⁸⁵ Por otro lado, apoyando la definición de Müller, algunas autoridades vieron *rinforzando* simplemente como un acento menos potente que *sforzato*, por lo que Koch se quejó defendiendo que:

“Ciertos compositores marcan las notas que deben ser acentuadas con la palabra *rinforzando* (reforzando), la cual puede aparecer también en su forma abreviada como *rf*. Quién no habrá notado, sin embargo, que las notas así marcadas están en su mayor parte acentuadas con demasiada fuerza y de forma demasiado estridente, y que uno mezcla el *rf* como una abreviatura de *rinforzato* con el *sf* como una abreviatura de la palabra *sforzato* (forzado), que el compositor solo lo usa en los casos en que las notas deben ser acentuadas de forma muy fuerte, no con un tipo de acento más suave, el cual se está discutiendo aquí.”⁸⁶

Franz Joseph Fröhlich (1780-1862) fue un musicólogo alemán que también consideró la distinción entre los dos términos como uno de grado en lugar de tipo, dando las siguientes

⁸² REICHARDT (1776: 68)

⁸³ MÜLLER (1804: 29)

⁸⁴ BROWN (1999: 87-93)

⁸⁵ KNECHT, Justin Heinrich (1803). *Allgemeiner musikalischer Katechismus*. Biberach: Gebrüder Knecht, p. 50. Citado por BROWN (1999: 87-93)

⁸⁶ KOCH (1802: 54)

definiciones: “*sf*, *sforzato*, *sforz*, *forzando*, explotado, agarrar la nota con fuerza; *rinforzando*, *rfz*, menos”.⁸⁷

Aunque algunos teóricos siguieron fomentando que *rinforzando*, estrictamente hablando, indicaba *crescendo*, a mediados del siglo XIX se aceptaba de forma general que esta no era la manera en la que los compositores utilizaban este tipo de notación. En la *Encyclopädie* de Gustav Schilling (1766-1839), en la década de 1830, se definió *rinforzando* con el significado literal de *crescendo*, lo cual fue defendido también por Koch, que afirmó que *rinforzando* requería “solo una presión suave o un acento de la nota”, mientras que *sf* lo consideraba un “accento muy fuerte”.⁸⁸ Pero en la *Encyclopädie* también se afirmaba que *rf* a menudo era utilizado como sinónimo de *sf*, y que “en el momento actual *rinforzando* se utiliza casi más que *sforzando* para indicar ese *forte* corto”.⁸⁹ Aproximadamente, durante el mismo período, Karl Gollmick reconoció que había opiniones diferentes, el cual comentaba lo siguiente: “*rinforzando*, *rinforzato*, *rf*, *rinf* [...] a cerca del significado de *rinf* se cierne una gran duda”, pero citó la definición mucho más temprana de Milchmeyer para apoyar su explicación: “constantemente vivaz, fuerte, como si se mantuviese una conversación animada, para lo cual aún no tenemos un signo adecuado.”⁹⁰

Un escritor inglés, John Feltham Danneley (1786-1835), trató de hacer una distinción entre *rinforzando* y *rinforzato* en 1825. Consideró que lo primero indicaba un “refuerzo (strengthening) del sonido”, y lo segundo lo definió como: “reforzado (strengthened), se abrevia así R. F. y se coloca sobre las notas que deben recibir un acento contundente”.⁹¹ Sin embargo, parece curioso que Hugo Riemann (1849-1919), que es bastante probable que conociese el *Dictionary* de Danneley, apoyara esta distinción más de medio siglo más tarde, definiendo *rinforzando* como un *crescendo* fuerte y *rinforzato* como “reforzado”, además señaló que era “casi idéntico al *forte assai*, un *forte* energético”.⁹² Pero dado que los compositores rara vez proporcionaban algo más que *rf* o *rinf*, esta distinción se quedaron en el campo de lo puramente teórico. Para determinar cuál de ellos se adapta mejor al pasaje en cuestión, los intérpretes habrían tenido que basarse en el conocimiento de la práctica habitual del compositor o, en su defecto, en el contexto y en sus propios instintos. Lo que estos esfuerzos por refinar la terminología pueden indicar, sin embargo, es que son un intento para reconciliar los usos evidentemente conflictivos de *rf* a lo largo del siglo XIX.⁹³

Como mencionamos anteriormente, a continuación, se mostrará un ejemplo del uso que hacía Schumann del *rf* en su obra *Märchenbilder*. En la Figura 14 se muestra una sucesión de compases de la tercera pieza, el único momento de toda la obra en el que encontramos el símbolo de *rinforzando*. En los compases pares encontramos *rf* sobre la única nota que hay en todo el compás en la parte de piano. En los mismos compases, pero en la parte de viola, encontramos, sin embargo, un *f*, el cual afecta a todo el grupo notas que aparece tanto en el

⁸⁷ FRÖHLICH (1811: 50)

⁸⁸ SCHILLING, Gustav (1835). *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*. Stuttgart: Franz Heinrich Röller, vol. 6, p. 362. Citado por BROWN (1999: 87-93)

⁸⁹ SCHILLING, Gustav (1835). *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*. Stuttgart: Franz Heinrich Röller, vol. 6, p. 362. Citado por BROWN (1999: 87-93)

⁹⁰ GOLLMICK (1833: 3)

⁹¹ DANNELEY (1825: 332)

⁹² DANNELEY (1825: 332)

⁹³ BROWN (1999: 87-93)

compás 30 como en el 32. Se puede observar que, en los compases que preceden a los compases que presentan *rf* o *f*, hay escrito *p*. Este hecho nos podría llevar a intuir que *rf* en Schumann está asociado a un grado alto de intensidad.

Hay un detalle en el compás 32 que nos da más información sobre el significado de *rf* en Schumann. Al símbolo de *rinforzando* también le acompaña en este caso un >. Gracias a este detalle se podría pensar que *rf* no implica acentuación sino, únicamente, una acumulación de tensión que se traducirá en la intensidad a la hora de interpretarlo. En el compás 32 es la segunda vez que aparece el símbolo *rf*, por lo que puede que implique una reiteración y, por tanto, más insistencia. Debido a esto, podríamos entender la intención que tenía Schumann cuando decidió añadir > en la nota del compás 32, para indicar que se tocase con mayor fuerza esa nota, implicando también cierto grado de acentuación. Si ampliamos más nuestra visión, estos cuatro compases conducen al final de la primera sección, que tiene un carácter más movido, y ésta, seguidamente, da paso a otra sección más tranquila. Esto da más peso a la idea de que *rinforzando* en Schumann proporciona un efecto psicológico de mayor tensión haciendo que el cambio repentino del carácter de las dos secciones sea más sorprendente/evidente.



Figura 14

Märchenbilder op. 113 de Robert Schumann, mov. III, partitura de piano, compás 29-32.

Como hemos podido leer anteriormente, había compositores para los que *rf* era sinónimo de *sf*. Clive Brown expone que *rf* en Schumann no implicaba acento⁹⁴, por lo que podemos deducir que esta premisa no se cumple en la escritura de Schumann. Sin embargo, nos parece interesante hacer una comparación entre la Figura 14 y la Figura 15, que muestra los primeros cuatro compases de la tercera pieza. En la parte de piano, podemos observar que el primer acorde va acompañado de un *p* y, seguidamente, de un símbolo de *crescendo* que llega hasta el siguiente compás, coincidiendo la caída con un *sf*, esto se repite de igual manera en los compases 3 y 4. Por todos es sabido que, una vez se pulsa una tecla en el piano, el intérprete no puede hacer nada para modificar el sonido; por regla general, el sonido del piano decrece de forma natural una vez que el martillo ha percutido la cuerda, siempre y cuando el apagador no la vuelva a tocar. Schumann escribe este símbolo de horquilla, el cual es imposible de realizar, para crear un efecto psicológico en el intérprete, para generar una acumulación de tensión que se hace audible en el compás siguiente con la caída en *sf*. Lo expuesto nos hace relacionar ese efecto psicológico que también implica *rf* en Schumann.

⁹⁴ BROWN (1999: 122)

Hagamos una comparación más de las Figuras 14 y 15. Se puede observar claramente que las notas son prácticamente las mismas en los dos ejemplos, simplemente cambia el uso de las indicaciones agógicas, y que la Figura 15 se encuentra al principio de la sección y la Figura 14 hacia el final de la misma. Con el limitado ejemplo que podemos extraer de la obra *Märchenbilder* y después de lo mostrado, además de tener en cuenta la información expuesta en las secciones de *sforzando* y *rinforando*, podríamos aventurarnos en decir que *sf* y *rf* en la escritura de Schumann en esta obra propuesta no presentan significados tan diferentes.



Figura 15

Märchenbilder op. 113 de Robert Schumann, mov. III, partitura de piano, compases 1-4.

2.2.5. El símbolo de *staccato* como acento (| • †)

El elemento de acento implicado en el *staccato* fue un tema discutido por los teóricos desde una etapa temprana, pero la doble función del signo de *staccato* nunca se ha diferenciado de claramente. A veces estos símbolos eran utilizados para acortar una nota, otras veces para indicar tanto énfasis como acortamiento y, aparentemente, en algunas ocasiones se utilizaba fundamentalmente para indicar acentuación. Este conjunto de funciones fue aceptado por Johann Gottfried Walther (1684-1748), musicólogo alemán, en su reflexión sobre el término a principios del siglo XVIII, en la que extrajo dos palabras, *staccato* y *stoccatto*, de raíces diferentes. Él apuntó:

“*Staccato* o *Stoccatto* son casi sinónimos de *spiccato*, indicando que las pasadas de arco deben de ser cortas sin arrastrar y bien separadas la una de la otra. El primer término deriva de *staccare*, separar [*separate, entkleben*], desconectar [*detach, ablösen*], y esta palabra de *taccare*, pegar [*stick, kleben*] y *dis[taccare]*; o mejor de *attaccare*, conectar [*attach, anhängen*], pegar [*stick to, ankleben*]. Sin embargo, el segundo [de estos términos] proviene de *stocco*, palo [*stick, Stock*], y significa empujar/empujado [*pushed, gestossen*], no tirar/tirado [*not pulled, nicht gezogen*].”⁹⁵

Johann Friedrich Agricola (1720-1774), escritor musical, en la versión revisada de 1757 del tratado de Tosi sobre el canto, usó el símbolo de *staccato* inequívocamente como signo relacionado con la acentuación sin implicar separación, instruyendo al alumno que era necesario una señal clara del pulso “no solo en beneficio de la claridad, sino para mantener el tempo de forma firme, regular y constante.”⁹⁶ Hay que tener cuidado con este tipo de uso de la raya

⁹⁵ WALTHER (1732: 575)

⁹⁶ AGRICOLA, Johann Friedrich (1757). *Anleitung zur Singkunst*. Berlín: Georg Ludewig Winter, trad. y ed. BAIRD, Julianne C. (1995). *Introduction of the Art of Singing*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 155. Citado por BROWN (1999: 98-105)

vertical aislada para indicar acentuación ya que puede ser confundida con un uso diametralmente opuesto, propuesto por Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800) y Daniel Gottlob Türk (1756-1813), en el que la raya significa simplemente un acortamiento necesario al final de una frase musical para separarla de la siguiente. En dicho caso, la nota se interpretará generalmente de forma muy ligera.⁹⁷

Se pueden encontrar referencias sobre los símbolos de *staccato* utilizados como acento en muchas fuentes de los siglos XVIII y XIX. En 1808, Gottfried Wilhelm Fink (1783-1846), teórica musical alemán, tratando relaciones métricas acentuales, tras haber remarcado que una nota en un tiempo débil debe comportarse como si se tratase de una anacrusa seguida de un tiempo fuerte, añadió un matiz expresando que “a no ser que el compositor lo haya evitado expresamente a partir de un punto sobre una nota o por medio de silencios.”⁹⁸ Thomas Busby (1755-1838), compositor inglés, indicó en su *Dictionary* que la línea vertical significaba que las notas “debían de ser tocadas de forma corta, distinta y puntiaguda.”⁹⁹ También comentó que el punto, “cuando se encontraba colocado sobre una nota, implicaba que debía de ser tocada de forma fuerte y llamativa.”¹⁰⁰ Cuando se hacía una distinción entre punto y raya, era, de forma predominante, por parte de la mayoría de los músicos alemanes de principios del siglo XIX, que la raya se considerase por naturaleza con una función más pronunciada de acentuación. Knecht apuntó, igual que Georg Joseph Vogler (1749-1814), que las notas con rayas debían ser emitidas con un “largo y afilado” *staccato* (*lang und scharf abgestossen*) y las que llevasen puntos debían ser tocadas “cortas y con delicadeza” (*kurz und niedlich abgestuft*).¹⁰¹ Al menos un método francés para cuerda, el *Méthode de violoncelle* del Conservatorio de París, se acercaba a la visión de Knecht. Después de describir el *staccato* en términos generales como “martillado” (*martelé*), este método continuaba diciendo:

“Si el signo [para el *staccato*] era alargado y se encontraba encima de la nota, uno debía alargar también un poco más con el arco; pero si únicamente portaba puntos, uno debía pasar el arco de forma muy corta y lo suficientemente lejos del puente para que el sonido fuese redondo y el *staccato* [*martellement*] suave y agradable al oído.”¹⁰²

Fröhlich hizo referencia a las rayas como “el *staccato* más potente” (*der kräftigere Stoß*) y los puntos indicaban el *staccato* “más amable” (*der gelindere*).¹⁰³ En el *Violinschule* de Ferdinand David (1810-1873), contemporáneo de Mendelssohn y de Schumann, los golpes de arco *martelé* acentuados estaban asociados con la raya vertical, mientras que los puntos eran utilizados para indicar un golpe de arco saltado, el cual era más ligero.¹⁰⁴ Esta regla era seguida por muchos autores alemanes. Louis Schubert (1828-1884) afirmó en su *Violinschule* que los puntos debían de ser tocados con “un grado de acentuación mucho más fuerte que el punto.”¹⁰⁵ Entre otros autores que respaldaron el uso que proponía Ferdinand David, y no necesariamente

⁹⁷ BROWN (1999: 98-105)

⁹⁸ FINK, Gottfried Wilhelm (1808-9). *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, vol. 2, p. 229. Citado por BROWN (1999: 98-105)

⁹⁹ BUSBY, Thomas (1806). *A Complete Dictionary of Music*. Londres: Richard Philips, p. 52. Citado por BROWN (1999: 98-105)

¹⁰⁰ BUSBY, Thomas (1806). *A Complete Dictionary of Music*. Londres: Richard Philips, p. 60. Citado por BROWN (1999: 98-105)

¹⁰¹ KNECHT (1803: 48)

¹⁰² BAILLOT, LEVASSEUR, CATEL, BAUDIOT (1804: 128)

¹⁰³ FRÖHLICH (1811: 49)

¹⁰⁴ DAVID (1880: 39-41)

¹⁰⁵ SCHUBERT (1882: 34)

refiriéndose a la interpretación de instrumentos de cuerda, estaba Arrey von Dommer (1828-1905), que señaló que el *staccato* puntiagudo en forma de cuña se relacionaba con “el *staccato* verdaderamente corto y afilado” (*das eigentliche kurze und scharfe staccato*), mientras que el punto significaba “un *staccato* más suave, más amable, redondo, menos punzado” (*ein weicherer, runderer, weniger spitzes Abstossen*)¹⁰⁶. Hermann Mendel (1834-1876) y August Reissmann (1825-1903), ambos musicólogos alemanes, tras apuntar que el *staccato* estaba indicado por puntos y por rayas, subrayaron que “normalmente las rayas servían para indicar el más afilado” (*Verschärfung*)¹⁰⁷. Además, Riemann remarcó sobre este asunto:

“Cuando se distinguen dos formas de símbolos de *staccato*, el punto y la raya, la raya indica el *staccato* más puntiagudo, mientras que el punto indica el más ligero.”¹⁰⁸

La gran influencia del *Violinschule* de Joseph Joachim (1831-1907) y Andreas Moser (1859-1925), ambos violinistas y pedagogos alemanes, de 1905 en la tradición pedagógica alemana de tocar el violín aportó gran autoridad a esta interpretación. En Inglaterra, esta notación fue adoptada, por ejemplo, por Fleming en su *Practical Violin School* de 1886.¹⁰⁹

En Francia, sin embargo, se tenía una visión bastante diferente de las dos formas designadas para el *staccato*, que se convirtió en bastante habitual a lo largo del siglo XIX, a pesar de lo propuesto en el *Méthode de violoncelle* de 1804. Por lo menos, desde *L'Art du violon* de Baillot de 1834 en adelante, daba la impresión de que los franceses consideraban de forma general la raya (o cuña) no solo como más corta, sino también más ligera que el punto. Esta interpretación fue sugerida por muchas referencias de mediados del siglo XIX, por ejemplo, la definición de “Piqué” en el *Dictionnaire de musique* escrito por Marie-Pierre-Yves Escudier (1819-1880) en 1854, donde se comentó que en los pasajes donde las notas estuviesen marcadas con rayas (*point allongé*), dichas notas debían ser “marcadas de forma igual mediante la lengua o el arco de forma seca y separada.”¹¹⁰ En *L'Art du violon*, Baillot utilizó el punto para indicar un *martelé* puntiagudo y acentuado, donde el arco permanecía en contacto con la cuerda, y las rayas (o cuñas) para golpes de arco más ligeros y que rebotasen.¹¹¹ Y Emile Sauret (1852-1920), entre otros intérpretes franceses de cuerda, continuaron asociando punto con *martelé*.¹¹² La descripción de los dos símbolos a principios del siglo XX en la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* refleja el uso que hacían los franceses de estos signos (aunque la asociación del punto con *martelé* no es explícita), haciendo ver la fuerza con la que persistía una disparidad entre la práctica francesa y alemana. En la *Encyclopédie*, la raya (*point allongé*) era descrita como que la nota “debía de estar separada y ser tocada de forma muy ligera, casi con indiferencia” y “privando a la nota de tres cuartos de su valor”; mientras que el

¹⁰⁶ DOMMER (1865: 5-6)

¹⁰⁷ MENDEL, Herman; REISSMANN, August (1877). *Musikalisches Conversations-Lexicon*. Berlín: Verlag von Robert Oppenheim, vol. 1, p. 608. Citado por BROWN (1999: 98-105)

¹⁰⁸ RIEMANN, Carl Wilhelm Julius Hugo (1897-1910). *New Pianoforte-School/Neue Klavierschule*. Londres: Augener Limited, p. 17. Citado por BROWN (1999: 98-105)

¹⁰⁹ FLEMING, J. M. (1886). *The Practical Violin School for Home Students*. Londres: L. Upcott Gill, p. 249-251. Citado por BROWN (1999: 98-105)

¹¹⁰ ESCUDIER (1854: vol. 2, 127)

¹¹¹ BAILLOT (1834: 94)

¹¹² SAURET, Emile (1896). *Gradus ad Parnassum du violiniste op. 36*. Leipzig: Verlag von Rob. Forberg, p. 5. Citado por BROWN (1999: 98-105)

punto (*point rond*) significaba que “esas notas debían ser paradas ligeramente, sin embargo, de una manera menos corta y menos seca que una raya.”¹¹³

Fuera de Francia, el sistema de Baillot fue adoptado de forma más extensa que el de David por numerosos pedagogos influyentes. El violinista vienés Jacob Dont (1815-1888), por ejemplo, utilizaba puntos para designar el golpe de arco *martelé* (*gehämmert*) y rayas (o cuñas) para indicar que las notas debían de ser tocadas con un golpe de arco saltado (*mit springendem Bogen*) en su edición de ejercicios de 1874 del *Violinschule* de Louis Spohr (1784-1859); y el violinista checo Otakar Ševčík (1852-1934) hizo un uso similar de estos símbolos en su material pedagógico, que fue extremadamente influyente, por lo que ayudó a perpetuar la confusión hasta el día de hoy.¹¹⁴

Los compositores alemanes del siglo XIX utilizaron ambos tipos de símbolos para el *staccato*. La raya parecía que se utilizaba más para indicar acentuación que para indicar que se acortara la duración de la nota. Gustav Friedrich Kogel (1849-1921), un editor del siglo XIX, que editó *Hans Heiling* de Marschner, explicó que Marschner usó la raya para designar “notas que debieran ser especialmente fuertes (*sfz*), tocadas con arcos cortos y potentes, para que pudiesen sobresalir.”¹¹⁵ Parece ser que un tipo similar de ejecución debía ser implicado para el uso que Schumann hacía de las rayas (impresas como cuñas), por ejemplo, en el primer movimiento de su sinfonía “Renana”, hay un pasaje que siempre se marca con este símbolo (Figura 16), mientras que en el resto de la sinfonía solamente usa puntos para indicar *staccato*. El autógrafo de “Reiterstück” del *Album für die Jugend* de Schumann (Figura 17) muestra un buen ejemplo del uso que hacía el compositor de la raya, el punto y el símbolo conocido como *Petit Chapeau* (^) y se muestra como una serie graduada de símbolos de acentuación/articulación en la escritura para teclado.¹¹⁶



Figura 16

Sinfonía 3 op. 97 de Robert Schumann, mov. I (Brown: p. 104).

¹¹³ LAVIGNAC, Albert (1913-31). *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. París: Delagrave, pt. 2, p. 335. Citado por BROWN (1999: 98-105)

¹¹⁴ BROWN (1999: 98-105)

¹¹⁵ KOGEL, Gustav Friedrich [ed.] (c. 1880: prefacio)

¹¹⁶ BROWN (1999: 98-105)



Figura 17 Album für

die Jugend de Robert Schumann, „Reiterstück“ (Brown: p. 105).

En la obra *Märchenbilder* de Schumann no encontramos ninguna raya, aunque sí puntos. Un ejemplo de un pasaje con puntos es el mostrado en la Figura 18. Éste es el único momento de toda la primera pieza en la que Schumann utiliza puntos. Se puede observar que el resto de grupos de semicorcheas que hay en la primera van acompañados con una ligadura. Seguramente Schumann escribió puntos en las semicorcheas de estos dos compases para indicar con claridad que estos grupos no eran ligados, sino separados. Según lo expuesto antes por Brown, los puntos en Schumann no indican ningún tipo de acento, simplemente que las notas se toquen separadas, acortando un poco su duración.



Figura 18 Märchenbilder op. 113 de Robert

Schumann, mov. I, partitura de piano, compás 24-25.

En la *Sonata para arpeggione* de Schubert sí que encontramos puntos y rayas. Hablemos primero de los puntos. En Schubert, al igual que en Schumann, se podría pensar que escribió puntos para indicar con claridad que la diferencia entre las notas ligadas y las notas sueltas. Los

puntos en las Figuras 19 y 20 podrían significar simplemente separación, para, de esta forma, contrastar con las notas ligadas.



Schubert, mov. I, partitura de viola, compás 45.

Figura 19 Sonata para Arpeggione D. 821 de Franz



Schubert, mov. I, partitura de viola, compás 53.

Figura 20 Sonata para Arpeggione D. 821 de Franz

En esta obra de Schubert también se pueden vislumbrar algunas rayas verticales. La Figura 21 presenta un momento del primer movimiento de la Sonata en la que Schubert utiliza la raya sobre la última nota de la ligadura. En este motivo, repetido tres veces, hay una contradicción y es que, la última nota de la ligadura, que, como hemos mencionado en un apartado anterior, debería ser tocada de forma más suave, pero, justo da la casualidad de que esa última nota del motivo coincide con el tiempo fuerte del compás. Lo expuesto nos podría llevar a pensar que la raya vertical está puesta en la última nota de la ligadura para, precisamente, acortar su duración y, de este modo, que se perciba mejor que el motivo es anacrúsico, que comienza en una parte débil del compás, y, de alguna forma, un efecto de habla entrecortada, que puede encajar perfectamente en el carácter de dicho fragmento.



Franz Schubert, mov. I, partitura de piano, compases 79-81.

Figura 21 Sonata para Arpeggione D. 821 de

No hemos mencionado si la raya también implica algún tipo de acento. Un ejemplo que nos puede mostrar de forma más evidente esta relación de raya vertical y acento es el mostrado en la Figura 22. En la Figura 22 se puede ver una corchea (nota de valor relativamente corto) que está acompañada, tanto en la parte de piano como en la de arpeggione, por un *fz*, el cual, por lo explicado en el apartado de *sforzando*, indica un acento potente. Además, se añade un detalle perceptible en la parte de arpeggione, que es una raya en esta nota. Debido a que va acompañada del símbolo de *fz*, podríamos imaginar que hay una relación entre el grado de acentuación de *fz* y el grado de acentuación que estamos intuyendo que podría tener la raya

vertical. Sin embargo, hay otro pequeño detalle en la parte de arpeggione, y es que la última nota viene ligada de antes. Por tanto, aquí vemos que sucede lo mismo que en el ejemplo anterior, la raya vertical se coloca en la última nota de una ligadura. Por consiguiente, en este caso también significaría un acortamiento de la nota. En caso de que la raya implique un acento, el grado del acento debería ser ligero.



Figura 22 Sonata para Arpeggione D. 821 de Franz Schubert, mov. III, partitura de piano, compás

211.

2.2.6. El acento de horquilla (>)

Aparte de la raya vertical también podemos encontrar otro símbolo anterior, el cual fue ampliamente aceptado, que fue >. Este símbolo parece que fue evolucionando desde el signo de *diminuendo*, de forma que, acortándolo, derivó en el símbolo mostrado. Los símbolos < y > son ilustraciones gráficas de *crescendo* y *diminuendo*, que empezaron a ser utilizados de forma regular solo desde la década de 1760, aunque algo similar ya había sido propuesto por compositores italianos como Giovanni Antonio Piani (1678-1760) y Francesco Veracini (1690-1768) algunas décadas antes. Para la década de 1780, > ya estaba siendo usado por muchos compositores como signo de acentuación. Compositores de finales del siglo XVIII y de principios del siglo XIX adoptaron este símbolo de forma más extensa, tanto como sinónimo para un tipo de efecto, el cual muchos contemporáneos hubiesen indicado con *sfo fz*, o para un acento más ligero del que implicaban estos símbolos. Un uso frecuente y temprano de este símbolo, utilizado tanto para indicar *diminuendo* como para indicar acento, lo podemos encontrar en música de Georg Joseph Vogler, al igual que es común encontrarlo en música de sus alumnos Carl Maria von Weber (1786-1826) y Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Este signo es bastante habitual encontrarlo también en música de Luigi Cherubini (1760-1842), Franz Xaver Süssmayr (1766-1803), Louis Spohr (1784-1859), Gioachino Rossini (1792-1868) y Franz Schubert (1797-1828). Para casi todos los compositores nacidos después de 1800, éste era un símbolo absolutamente estandarizado.¹¹⁷

Diferentes apariciones de este símbolo en música de este período, revela, sin embargo, una serie de aspectos problemáticos en su uso. Una de las mayores dificultades era determinar hasta qué punto, en casos particulares, debía ser puramente considerado como un acento (indicando un énfasis, que daba a la nota un cierto grado de mayor prominencia con resto a las notas vecinas), o donde meramente indicaba *diminuendo* (requiriendo en este caso

¹¹⁷ BROWN. (1999: 106-117)

simplemente una disminución del volumen teniendo en cuenta la dinámica que prevalecía anteriormente), o donde significaba una combinación de ambas cosas. La dificultad se debe a una mezcla de la ortografía ambigua por parte del compositor, y, en los casos en los que no se puede consultar el manuscrito autógrafa, la evidente falta de confianza en muchas ediciones.¹¹⁸

La problemática derivada de la distinción de > entre acento, acento y *diminuendo*, y simplemente *diminuendo* es algo que continuó hasta el siglo XIX. Esto era exacerbado en caso de compositores como Schubert, Bellini, y otros, que a menudo escribían largos símbolos de horquilla en contextos que sugerían un acento con una caída rápida de volumen, en vez de un *diminuendo* gradual. En el caso de Schubert, parece plausible que exista una relación entre el tamaño de la horquilla y la intensidad del acento, tal vez como resultado del reflejo subconsciente de sus sentimientos en su escritura, aunque sería imprudente llevar esta hipótesis demasiado lejos. Es interesante apuntar que el significado de este símbolo mantuvo su situación de incertidumbre hasta por lo menos 1841, cuando un escritor sintió necesario explicar en el *Allgemeine musikalische Zeitung* que éste no siempre significaba *diminuendo*, sino que a menudo también podía significar simplemente acento. Él comentó: “Con bastante frecuencia los símbolos de *decrescendo* (>) se sitúan en notas cortas. El compositor, sin embargo, solamente desea mostrar que esas notas deben ser tocadas de forma más marcada. Que esto sea así, lo demuestra el uso de este signo en pasajes tranquilos.”¹¹⁹

Otro gran interrogante sobre este signo es el tipo de acento que debería implicar; particularmente, si está relacionado con un acento más ligero que *sf* o *rf*, o si son sinónimos entre sí. En la música de Vogler y de sus alumnos Weber y Meyerbeer, > parece que lo han utilizado de forma bastante consistente como símbolo equivalente a *sf* / *fz*. Esta relación también es defendida por el cellista Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783-1860), jefe de sección de la orquesta de Weber en Dresde, que consideró que ese símbolo se trataba meramente de una abreviación de *rinforzando* o de *sforzando*, el cual se situaba sobre una nota concreta. Para Dotzauer, todas estas indicaciones simplemente significaban que la nota debía de ser reforzada (*verstärkt*) a un grado no específico. Parece que Vogler prefería usar > en vez de *sf*, y en pasajes de su Singspiel *Der Kaufmann von Smyrna*, por ejemplo, parece como si tuviera la intención de representar un acento sustancial con una desaparición rápida del sonido, ya que aparece a la vez que *f* y *p*. Aunque Weber no evitó del todo *fz*, lo utilizaba en pocas ocasiones, pero aparentemente no como un acento más potente. Las apariciones ocasionales en su *Der Freischütz* se encuentran junto con > en circunstancias que hacen que sea muy improbable que se pensarán ambos acentos como algo diferente. Weber utilizaba claramente > como acento, incluso cuando el signo, al igual que ocurría en Schubert, estaba escrito de forma nítida y se podría pensar que fuera en *diminuendo* de horquilla.¹²⁰

En la música de algunos compositores > probablemente indicaba un acento de fuerza variable, desde un *sforzando* vigoroso hasta un énfasis suave, dependiendo del contexto y de otras expresiones de agógica. Muchos compositores, por otro lado, por lo visto consideraban > como si tuviera un significado más limitado en este aspecto, e indudablemente se empleaba para expresar un nivel de acentuación inferior a *sf*. En la primera mitad del siglo XIX era considerado por la gran mayoría como el signo que indicaba el grado de acentuación más ligero. Philip Antony Corri (1784-1832) usó > en su método del pianoforte para señalar las notas donde

¹¹⁸ BROWN. (1999: 106-117)

¹¹⁹ ANÓNIMO (1841: 133)

¹²⁰ BROWN. (1999: 106-117)

el énfasis expresivo debía caer en una melodía. Y Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), que aparentemente equiparaba > y ^ (al menos en términos de fuerza), apuntó que “el símbolo de énfasis (> o ^) es usado tanto en pasajes *forte* como *piano*. Dicho símbolo, en un grado leve, hace distinguir la nota sobre la que se encuentra del resto.” En este caso, ambos músicos vieron apropiado que se usase con cualquier dinámica. Más tarde, los teóricos consideraron de forma creciente que su uso era más apropiado en pasajes en *piano* que en *forte*. Karl Gollmick remarcó: “El signo > significa solo un acento en [la nota] y pertenece a un estilo más suave de tocar.”¹²¹ Richard Wagner (1813-1883) en una ocasión se refirió al símbolo > en *Der Freischütz* de Weber calificándolo como “un mero suspiro”. El uso que Wagner hacía de este signo en sus óperas sugiere que esto es lo que él ideó para su ejecución, aunque, como pasaba de forma habitual con sus afirmaciones sobre la interpretación de la música de compositores anteriores, puede que no haya estado del todo en lo cierto acerca de la intención de Weber.¹²²

Schubert, que empleó a menudo *sf*, e incluso *sff*, y que también utilizó > de forma muy frecuente, indudablemente tenía la intención de que el último símbolo designase, principalmente, dónde debía caer el énfasis expresivo de una melodía. Algunas veces reforzaba el mensaje de la ligadura con > y otras veces lo anulaba. Schubert utilizaba > y <> para ayudar al énfasis más ligero de la línea y para añadir un contraste sutil de acentuación. El símbolo > para Schubert corresponde con el grado normal de enfatización que un buen cantante daría de forma natural a las sílabas más acentuadas del texto o a las notas musicalmente importantes.¹²³

Para la segunda mitad del siglo XIX, la aceptación de otros signos en el uso común tendió a fijar el símbolo > hacia el medio de una amplia jerarquía de acentos; pero su significado siguió variando. La sistemática discusión de acentuación en la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* apoya su posición como un acento de rango medio. Según este escrito, > fue descrito como “un ataque fuerte seguido inmediatamente de una disminución de sonido”¹²⁴ y — fue calificado como el acento más suave. Todavía Riemann perpetuó la noción de la equivalencia entre > y *sf* señalando lo siguiente: “Un > sobre una nota requiere una sonoridad fuerte (acento, *sforzato*).”¹²⁵ Mucho dependía del número de los diferentes signos de acentuación que el compositor eligiese escoger. En la música de Schumann, Wagner, Dvořák y Bruckner y contemporáneos suyos, cuando utilizaban varios signos de acentuación, el significado de > era más limitado.¹²⁶

Si hacemos una lista en orden descendente de la fuerza que implican los símbolos de acento en Schumann quedaría de esta manera: *sf*, ^ y >.¹²⁷ Tras una observación exhaustiva a su obra *Märchenbilder*, vemos que > suele emplearlo en un contexto *piano*, coincidiendo con pasajes en los que el carácter es más calmado, la gran mayoría de las veces. En el ejemplo que se propone (Figura 23), se puede observar en los compases 11 y 12 en la parte de la viola que en el tercer tiempo aparece este símbolo de horquilla. Justo coincide que el tercer pulso, en ambos compases, es donde se encuentra la armonía más tensa. Podríamos decir que, por esa

¹²¹ GOLLMICK (1833: 4)

¹²² BROWN. (1999: 106-117)

¹²³ BROWN. (1999: 106-117)

¹²⁴ LAVIGNAC, Albert (1913-31). *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. París: Delagrave, pt. 2, p. 335. Citado por BROWN (1999: 98-105)

¹²⁵ RIEMANN, Carl Wilhelm Julius Hugo (1897-1910). *New Pianoforte-School/Neue Klavierschule*. Londres: Augener Limited, p. 17. Citado por BROWN (1999: 106-117)

¹²⁶ BROWN. (1999: 106-117)

¹²⁷ BROWN (1999: 122)

razón, Schumann escribe >, para dar un pequeño énfasis a este pulso más tenso, significando, por tanto, un acento ligero. Hemos añadido los dos compases previos para mostrar algo que nos ha llamado la atención. En los compases 9 y 10, el piano presenta el motivo que acabamos de comentar de la viola. A pesar del gran parecido, Schumann escribe ese énfasis de forma diferente en la parte de piano, un símbolo (<->) que para el piano es imposible de realizar en una sola nota. De nuevo, Schumann está tratando de producir un efecto psicológico en el intérprete. Ampliaremos un poco la información sobre este símbolo en un apartado más abajo.

Figura 23 Märchenbilder op. 113 de Robert Schumann, mov. I, partitura de piano, compases 9-12.

Como se ha expuesto más arriba, Schubert utilizaba > para reforzar el énfasis expresivo en una frase. En la Figura 24, ejemplo extraído de la *Sonata para arpeggione*, esto es algo muy evidente ya que el símbolo de horquilla coincide con la nota más álgida de cada ligadura, la cual, de forma natural, se frasearía dándole una mayor importancia.

Figura 24 Sonata para Arpeggione D. 821 de Franz Schubert, mov. I, partitura de viola, compases 99-100.

Otras veces, como ocurre en el ejemplo de la Figura 25, Schubert utiliza > para dar énfasis a una nota que no se frasearía de esa forma. En este caso, las dos notas que llevan el símbolo > se encuentran en los tiempos débiles del compás, por consiguiente, Schubert aquí lo que estaba intentando hacer era cambiar el fraseo que surgiría de forma natural, aportando un énfasis expresivo en el segundo y cuarto pulso.

Figura 25 Sonata para Arpeggione D. 821 de Franz Schubert, mov. I, partitura de viola, compás 41.

También nos ha parecido interesante exponer el ejemplo que aparece en la Figura 26, ya aquí, Schubert, utiliza el símbolo de horquilla de la misma manera que en el ejemplo anterior en la parte de piano, para cambiar el fraseo, ya que, al ser una nota final de frase se debería tocar de forma más suave. Sin embargo, se añade > a esa blanca para reforzar lo que está haciendo la línea del arpeggione, que se encuentra en la nota más alta de la frase, la cual es respaldada por dos símbolos de horquilla de *crescendo* y *diminuendo*.



Figura 26 Sonata para Arpeggione D. 821 de

Franz Schubert, mov. I, partitura de piano, compases 16-17

2.2.7. *Le Petit Chapeau* (^)

El significado de este símbolo también varió de vez en cuando y entre los diferentes compositores. El nombre de *le petit chapeau* (el pequeño sombrero) fue dado para este acento en la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* de Albert Lavignac (1846-1916), que fue un musicólogo francés. Daniel Gottlob Türk (1756-1813) y Hugo Philipp Jakob Wolf (1860-1903) fueron los primeros en usarlo en el siglo XVIII para indicar las notas en donde debía caer el acento expresivo. Esto fue adoptado de la misma manera en los libros pedagógicos de Johann Friedrich Schubert (1770-1811) y Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) a principios del siglo XIX. En estos casos, claramente se le otorgaba el significado de un acento relativamente suave, aunque Hummel usaba + para indicar uno incluso más liviano. En 1808, Gottfried Wilhelm Fink (1783-1846) enumeró ^ junto con *f*, *sfz* y > como uno de lo que él calificó como “acentos expresivos matizados” (*nuanzirende Gefühlaccente*)¹²⁸. Sin embargo, él no llegó a aclarar el grado o el tipo de acento que implicaba dicho símbolo, aunque lo enumeró después de *sfz* y de >, es probable que lo considerase como el acento más ligero de todos ellos.¹²⁹

Durante la cuarta y quinta década del siglo XIX, ^ empezó a ser utilizado de forma más extendida. Spohr lo adoptó en la música adicional que él escribió en 1852 para la recuperación de su ópera *Faust* de 1813, al parecer como un acento ligero, ya que solamente aparece en contextos *piano* y *pianissimo*. Sin embargo, por aquel momento, el significado de este símbolo estaba cambiando y, por lo visto, había una tendencia creciente a verlo como un acento potente. Henri Herz (1803-1888), pianista, en su *A New and Complete Pianoforte School* de 1838, afirmó

¹²⁸ FINK (1809: 226)

¹²⁹ BROWN (1999: 117-126)

que ^ “indica, en general, un grado menor de intensidad que *sf*”¹³⁰. Otro escritor que dio una opinión similar fue Karl Gollmick en su *Kritische Terminologie* de 1833, que defendió:

“El nuevo signo ^ requiere una presión más fuerte en notas individuales, pero menos duro que *sf*”,¹³¹ y fue más lejos exponiendo que, si uno considera *rf* como un acento más ligero que *sf*, el signo ^ significaría precisamente lo mismo que *rf*. No obstante, en su *Handlexikon* de 1857, Gollmick afirma que ^ es “lo mismo que *sf*”.¹³²

Carl Czerny (1791-1857), pianista, en la década de 1840, lo calificó como uno de los acentos más fuertes, defendiendo que “implica un mayor grado de fuerza”.¹³³ Tanto si los compositores utilizaban ^ en este sentido, como si lo consideraron como un indicador de un énfasis relativamente suave, es evidente la conexión visual con >, y era probable que aquellos compositores que utilizaron > en vez de *sf* prefirieran una interpretación más ligera de ^.¹³⁴

Para Schumann, al igual que para Czerny, este símbolo normalmente indicaba un grado mayor de acentuación que >. Esto se sugiere en su *Album für die Jugend*, donde en la pieza *Fremder Mann*, la cual va acompañada de la indicación *Stark und kräftig zu spiel* (tocar de manera fuerte y potente), se muestra mayoritariamente el símbolo ^ en secciones *forte* y > en secciones *piano*; y en *Jägerliedchen*, donde se pueden encontrar ambos símbolos en notas bastantes próximas entre sí, el primer símbolo parece implicar un énfasis más fuerte (Figura 27). El símbolo ^ no aparece en la primera sinfonía de Schumann, aunque sí lo utiliza en la segunda de forma conjunta con repetidos *f*, evidentemente para especificar que el acento debe ser más pesado. Este símbolo aparece de forma más reiterada en su tercera sinfonía, aunque en el segundo movimiento lo utiliza, de forma algo confusa, sobre una nota con punto de *staccato* en un pasaje *piano*. Se indica de forma clara en la sonata de violín op. 121 (Figura 28) que Schumann no lo consideraba como sinónimo de *sf*. Dado que parece que Schumann no usaba *rf* como un símbolo de acentuación, es posible, lo cual parece tener bastante peso, que estuviese de acuerdo, de forma general, con la primera opinión de Gollmick sobre la clasificación, en orden descendente de fuerza, de *sf*, ^ y >.¹³⁵

¹³⁰ HERZ (c. 1838: 28)

¹³¹ GOLLMICK (1833: 4)

¹³² GOLLMICK, Karl (1857). *Handlexikon der Tonkunst*. Offenbach am Main: Joh André. Citado por BROWN (1999: 117-126)

¹³³ CZERNY, Carl (c. 1846). *Piano Forte School: Second Supplement*. London: R. Cocks. Citado por BROWN (1999: 117-126)

¹³⁴ BROWN (1999: 117-126)

¹³⁵ BROWN (1999: 117-126)



Figura 27 Album für die Jugend de Robert Schumann, „Jägerliedchen“ (Brown: p. 123).



Figura 28 Sonata de violín op. 121 de Robert Schumann, mov. I (Brown: p. 123).

La tendencia de compositores de finales del siglo XIX era emplear el signo ^ como algo próximo a *sf*, en línea con la definición más tardía de Gollmick, lo cual es algo que se puede intuir en las partituras de Wagner. Su visión de que ^ era un acento potente se refleja en el uso que le dio en *Siegfried*, el cual representa un golpe “muy fuerte” de un yunque, mientras que V indicaba un acento “más débil” y | “un acento más ligero”. En *Parsifal*, Wagner utilizó ^ junto con *sf*; en *Die Walküre* este símbolo (invertido en la edición impresa) está acompañado de la indicación *Schwer und zurückhaltend* (pesado y retenido). La *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* expresaba la visión ortodoxa de finales del siglo XIX cuando se señalaba que una nota con ^ “debía ser acentuada, marcada de forma fuerte y con firmeza”, aunque la definición de > sugiere que la diferencia entre los dos símbolos se vio menos como una de potencia que de tipo, porque dice que > “requiere un ataque más fuerte [que la nota precedida] seguido de una caída inmediata de la sonoridad.”¹³⁶ Curiosamente, a lo mejor, la interpretación lógica de ^ (como símbolo opuesto a >) como un acento sin *diminuendo*, algo que es, en cualquier caso, imposible para el piano, rara vez parece ser un factor explícito en su uso.¹³⁷

En la obra *Märchenbilder* de Schumann, tal y como hemos expresado anteriormente, el símbolo ^ lo encontramos en pasajes en *forte*. El ejemplo que hemos encontrado apropiado mostrar en este caso es el de la Figura 29. En el caso del segundo movimiento de *Märchenbilder*, este símbolo se utiliza de forma muy extensa. Hemos seleccionado este ejemplo para que se pueda comparar de alguna manera la diferencia en cuanto el grado de acentuación entre *sf* y ^ . Se puede observar en el ejemplo que ^ está escrito sobre las notas de la mano izquierda del piano en un pasaje en *fortissimo*, por lo que podemos intuir que el grado de acentuación será considerable. Si observamos ahora el pentagrama destinado a la mano derecha del piano, encontramos un *sf* en la caída del compás 44 y otro en el 46. Este *sf* coincide con el que hay en

¹³⁶ RIEMANN, Carl Wilhelm Julius Hugo (1897-1910). *New Pianoforte-School/Neue Klavierschule*. Londres: Augener Limited, p. 17. Citado por BROWN (1999: 117-126)

¹³⁷ BROWN (1999: 117-126)

la parte de viola. La nota que porta el *sf* en la parte de viola es la nota más álgida de este pasaje y es la que, en acorde con la lo escrito por Schumann, se debe tocar con más fuerza.



Figura 29 Märchenbilder op. 113 de Robert Schumann, mov. II, partitura de piano, compases 42-46.

2.2.8. *Messa di voce corto* (<>)

El símbolo corto de *crescendo* y *diminuendo*, usado sobre una sola nota, que deriva de *messa di voce*, es común encontrarlo en la música de algunos compositores del siglo XIX. Desde su período temprano, a Beethoven le agradaba usar este matiz expresivo sobre frases cortas o notas largas, y, ocasionalmente, en sus últimas obras, aparecía en notas cortas, en donde apenas había tiempo para ejecutar en verdadero *crescendo-diminuendo*. Algunos violinistas como Bartolomeo Campagnoli (1751-1827) o Pierre Rode (1774-1830) empezaron a emplear este símbolo sobre notas cortas como si fuera un tipo de acento. Algunos compositores, como Schumann, que lo utilizó de forma bastante reiterada, relacionaron este símbolo con un tipo especial de acentuación. Era especialmente característico en la música de los compositores alemanes conocidos como clásico-románticos. Se podía encontrar de forma bastante común en Mendelssohn, Brahms y Bruch, posiblemente acompañado de un elemento agógico en ciertas ocasiones, y donde el uso de *vibrato* era apropiado. Elgar también utilizó este símbolo de forma parecida en sus obras finales de música de cámara.¹³⁸

En este punto volvemos a mostrar la Figura 26, cogida del primer movimiento de *Märchenbilder*. Parece ser que Schumann, con este símbolo, quiere enfatizar de manera especial el tercer pulso de los compases 9 y 10 en la parte de piano. Como hemos dicho anteriormente, este rápido *crescendo* y *diminuendo* es imposible de hacer en una nota en el piano, por lo que deducimos que Schumann quería crear en efecto psicológico.



Otro ejemplo que tomamos de *Märchenbilder*, pero en este caso en la parte de la viola, es el mostrado en la Figura 30. En instrumentos de cuerda frotada sí que es factible realizar

¹³⁸ BROWN (1999: 126-127)

variaciones en la intensidad una vez se ha comenzado a tocar la nota. Sin embargo, al tratarse un *crescendo* y *diminuendo* tan rápido, pensamos que es apropiado lo comentado un poco más arriba, que se produzca el efecto deseado con este símbolo por medio del *vibrato*.



Figura 30 Märchenbilder op. 113 de Robert Schumann, mov. I, partitura de piano, compás

6.

2.2.9. Ligaduras articuladas

Los signos de articulación en combinación con ligaduras derivan directamente de las técnicas propias de los instrumentos de cuerda frotada. El empleo simultáneo de estos símbolos originalmente significó simplemente un tipo de articulación que debía producirse en un solo arco en vez de alternando arcos abajo y arriba. Pero los compositores no tardaron mucho en comenzar a emplear la misma notación para otros instrumentos y para la música vocal, y, como con todo tipo de notación que se adopta de forma extensa, diferencias sutiles y no tan sutiles del uso empezaron a emerger entre los diferentes instrumentos y las diferentes escuelas de compositores y de intérpretes.¹³⁹

El significado de los símbolos de articulación debajo de las ligaduras era ya un problema a mediados del siglo XVIII, el cual ha ido causando confusión entre los intérpretes. La gran dificultad es decidir si la notación utilizada indica notas separadas de forma punzante; enfatizadas de forma suave y ligeramente separadas, a veces casi notas ligadas; o un grado más intermedio de articulación; pero además hay un problema adicional en el campo de la cuerda del siglo XVIII y XIX de si la separación afilada, en caso de que fuese eso lo que se pretendiera, estaba pensada para ser producida por arcos firmes o arcos rebotados. Por consiguiente, la misma notación podía indicar todos los grados de articulación, desde una vibración con separaciones casi imperceptibles hasta *staccato* volante.¹⁴⁰

Se ilustrará a continuación a partir de diferentes ejemplos la variedad de significados que los puntos y rayas debajo de una ligadura han podido tener a lo largo del tiempo.

En 1732, Johann Gottfried Walther (1684-1748), musicólogo alemán, en su definición de *Punctus percutiens*, remarcó que un punto debajo o encima de una nota en música instrumental o vocal significa que se debe tocar *staccato*, pero cuando en música instrumental hay también una ligadura sobre esas notas deben “ser ejecutadas con una única pasada de arco”.¹⁴¹

¹³⁹ BROWN (1999: 240-258)

¹⁴⁰ BROWN (1999: 240-258)

¹⁴¹ WALTHER (1732: 504)

Veintiún años más tarde, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), músico alemán, desde el punto de vista del clavicordio, consideró que los puntos debajo de una ligadura indicaban *portato* (*Tragen der Töne*). Para los intérpretes alemanes de teclado de la segunda mitad del siglo XVIII, el *portato* parecía que involucraba un grado de acento en cada nota, pero también separaciones no perceptibles. Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), crítico musical alemán, lo describió con los siguientes términos:

“Cuando el signo que indica *staccato* y el que indica ligadura aparecen juntos en notas correlativas, significa que las notas que están marcadas con esta notación deben ser tocadas con un algo más de presión del dedo y estar conectadas tal y como se haría de forma normal.”¹⁴²

Una generación más tarde Türk declaró:

“Los puntos pequeños muestran la presión que cada tecla debe recibir, y la ligadura lo que hará es recordar al intérprete que debe de mantener la nota después de la presión hasta que el valor anotado haya concluido.”¹⁴³

Pero cuando el símbolo estaba escrito sobre una nota en vez de sobre un grupo de notas, significaba que el *Bebung* (presión repetida realizada sin levantar la tecla, que afecta a la estabilidad de la afinación de la nota).¹⁴⁴ Justo cinco años más tarde de la publicación de *Versuch* de C. P. E. Bach, en *The Art of Fingering the Harpsichord*, que parecía inclinarse a las costumbres de los instrumentistas de cuerda frotada, se usaban puntos debajo de las ligaduras para indicar una sucesión de notas notablemente separadas, que debían de ser tocadas *staccatissimo* con el mismo dedo.¹⁴⁵

Aproximadamente durante el mismo momento, J. F. Agricola explicó el *portato* de los cantantes (aunque él no empleó este término) de manera similar al *portato* de los instrumentos de teclado (el texto describe que están anotados como “pequeñas rayas (*Strichelchen*)” debajo de una ligadura, pero el ejemplo del acompañamiento musical muestra puntos debajo de las ligaduras). Él aconsejó que estas notas “no debían ser ni separadas ni pegadas, pero cada nota debía de ser marcada por medio de suaves presiones con el torso.”¹⁴⁶ Algunos autores, como por ejemplo Johann Samuel Petri (1738-1808) y Johann Baptist Lasser (1751-1805), aportaron descripciones similares sobre la interpretación del *portato* para cantantes e instrumentistas de viento.¹⁴⁷

Johann Joachim Quantz (1697-1773) identificó tres tipos de ligaduras articuladas: cuando se utiliza la ligadura sola sobre notas de la misma altura, puntos debajo de la ligadura y rayas debajo de las ligaduras. La primera, la cual mencionó solo relacionándola con la flauta, es producida por la respiración con movimientos del pecho; la segunda es producida en la flauta por una articulación más puntiaguda, “*staccato* de pecho, por así decirlo”, pero sin la lengua, y en el violín “con pasadas cortas del arco y de manera sostenida”; y la tercera, que solamente se menciona en asociación con el violín, se toca de forma totalmente separada en un solo arco.¹⁴⁸ Leopold Mozart (1719-1787) describe las categorías dos y tres de Quantz de forma similar, pero,

¹⁴² MARPURG (1755: 29)

¹⁴³ TÜRK (1789: 354)

¹⁴⁴ BACH (1753: vol. 1, 58)

¹⁴⁵ BROWN (1999: 240-258)

¹⁴⁶ AGRICOLA, Johann Friedrich (1757). *Anleitung zur Singkunst*. Berlín: Georg Ludewig Winter, trad. y ed. BAIRD, Julianne C. (1995). *Introduction of the Art of Singing*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 135. Citado por BROWN (1999: 240-258)

¹⁴⁷ BROWN (1999: 240-258)

¹⁴⁸ QUANTZ (1752: vol. 6, 65)

además, él utiliza rayas debajo de las ligaduras para indicar un tipo de arco que se parece al *staccato* ligado moderno (sin levantar el arco totalmente de la cuerda; por razones técnicas parece claro que cuando se refiere a “una elevación rápida del arco”, lo que está queriendo decir es que se debe soltar la presión en vez de levantar el arco de la cuerda).¹⁴⁹ Es significativo apuntar que ambos autores solamente mostraron el *portato* con ejemplos de notas repetidas de la misma altura.¹⁵⁰

Centrándonos específicamente en el violín, Joseph Riepel (1709-1782) describió tres posibles símbolos de articulación debajo de una ligadura: a) puntos, b) rayas verticales y c) línea ondulante. Su explicación sobre los significados no coincide con los propuestos por Quantz y Mozart. Para la forma a), parece que pensó una técnica similar al *staccato* ligado moderno, donde el arco, de forma corta, aplicando presión y solándola de forma rápida, y el arco apenas, por no decir nada, saliendo de la cuerda, produce notas articuladas de forma punzante. Para la forma b), él propuso una utilización del arco más larga, que el arco, de alguna manera, se levantara de las cuerdas entre las notas. Y la forma c), describió un *portato* muy mantenido y dijo que su ejecución debía de ser la siguiente: “el arco apenas se levanta, y, más bien, casi representa el sonido de una lira.”¹⁵¹ (En la práctica, sin embargo, la línea ondula se solía escribir sin ligadura.)¹⁵²

La informalidad con la que los compositores utilizaban estos signos se hizo evidente con la lectura atenta de los manuscritos o de la música impresa de aquella época. En un manuscrito de una sinfonía escrita por František Xaver Pokorný (1729-1794), un alumno de Riepel, se puede ver que los puntos debajo de una ligadura y la línea ondulada son empleados con bastante proximidad, llegando a significar lo mismo.¹⁵³

J. F. Reichardt hizo referencia en 1776 a una separación de notas más afilada en un solo arco y al *portato*, pero no hizo ninguna distinción en la notación, ambos están indicados por puntos debajo de ligaduras. En su ejemplo de *portato*, sin embargo, se muestran notas repetidas con la misma altura, mientras que en las notas separadas de forma puntiaguda se muestran con figuras melódicas. Describió el *portato* como la manera más “suave” de ejecutar notas repetidas, a esto añadió: “uno coge varias notas en un arco sin llegar a juntarlas del todo; entre cada nota se aprecia una pequeña pausa del arco.” Pero advirtió no conectar las notas de forma demasiado fluida, dado que se podría tender a oscurecer la línea melódica.¹⁵⁴ En este caso parecía no estar del todo de acuerdo con Mozart, que requería meramente que las notas “estuviesen separadas entre ellas mediante una ligera presión del arco”.¹⁵⁵

Georg Simon Löhlein (1725-1781), en su *Anweisung zum Violinspielen* de 1774, utiliza puntos debajo de las ligaduras para indicar una separación afilada, y en el texto no se menciona el *portato*.¹⁵⁶ En los ejercicios del capítulo XI, sin embargo, parece haber varios ejemplos de lo que, por su contexto de notas repetidas de una misma altura, parecía ser *portato* y, éstos, también estaban simplemente marcados con puntos debajo de una ligadura. Löhlein también empleó puntos debajo de una ligadura sobre una nota sola para indicar *vibrato* (*Bebung*) de la

¹⁴⁹ MOZART (1756: 43)

¹⁵⁰ BROWN (1999: 240-258)

¹⁵¹ RIEPEL (1757: 16)

¹⁵² BROWN (1999: 240-258)

¹⁵³ BROWN (1999: 240-258)

¹⁵⁴ REICHARDT (1776: 17-18)

¹⁵⁵ BROWN (1999: 240-258)

¹⁵⁶ LÖHLEIN (1781: 33)

mano izquierda.¹⁵⁷ Pero en otros lados, la misma notación parecía haber sido usada en música para cuerda frotada para indicar *Bebung* con el arco, por ejemplo, en las óperas de Gluck, a veces en conjunción con la indicación de *tremolando*.¹⁵⁸

En la música para cuerda, las notas repetidas con la misma altura, más que *portato* indicaban acompañamiento. En realidad, Giuseppe Maria Cambini (1746-1825) sugirió sobre el 1800 que este estilo de arco debía de ser usado cuando *piano, dolce, o piano dolce* estuviese escrito, incluso cuando el compositor no hubiese especificado el arco para *portato*. Para señalar este tipo de arco, Cambini usó tanto puntos como líneas ondulantes.¹⁵⁹ Pero como implicaban las descripciones de Quantz, Mozart y Reichardt, era corriente una variación considerable en la presión y en la separación.¹⁶⁰

Un último ejemplo de un tratado del siglo XVIII presenta la posibilidad de ejecutar un *staccato* ligado donde nada parece estar indicado. En el *Anweisung zum Violinspielen* de 1792, Johann Adam Hiller (1728-1804) explica de la siguiente manera los puntos (sin ligadura):

“Siempre que estos puntos no sean rayas, significan un toque totalmente diferente, el cual, en lenguaje artístico, se denomina *punto d’arco*. En este caso, varias de las notas marcadas son tocadas en un solo arco y son enfatizadas de forma corta por tirones del arco.

El *punto d’arco* puede ser realizado de forma más sencilla con un arco arriba desde la punta hasta la mitad.”¹⁶¹

Como su ejemplo musical confirma, se refiere al *staccato* de un único arco en un tempo moderado, el cual otros autores especificaron a partir de puntos debajo de una ligadura o rayas debajo de una ligadura. Hiller usó la notación de puntos dejado de una ligadura para referirse al *portato*, pero parece que quería decir que la misma notación podía también haber sido usada para el *punto d’arco*, la cual fue utilizada en este sentido por otros.¹⁶²

El uso de esta notación en el siglo XVIII era evidentemente un área de incertidumbre donde el tipo de ejecución que se planteaba estaba entre *portato* y *staccato*. Esto es mostrado claramente en la definición que Koch da para *Piquiren* en *Lexikon*:

“Con este tipo de expresión, se indica un tipo particular de golpe de arco en los instrumentos de cuerda frotada por el que muchas notas correlativas se tocan con un *staccato* corto.

Se deja la interpretación de notas rápidas en un tempo rápido a instrumentistas solistas que hayan practicado esto particularmente; sin embargo, también se utiliza este tipo de arco en partes orquestales donde las notas de la misma altura están repetidas y se tocan en un tempo moderado.”¹⁶³

Una serie de fuentes relevan diferentes preocupaciones relacionadas con esta unión de símbolos. Varios símbolos tratados por escritores del siglo XVIII se volvieron completamente obsoletos; el *tremolando* de Gluck y el *Bebung* fue desapareciendo de manera gradual, al igual que la línea ondulada que indicaba *portato*. En París, donde la influencia de Gluck permanecía bastante arraigada, parece ser que estas costumbres sobrevivieron durante más tiempo.

¹⁵⁷ LÖHLEIN (1781: 68)

¹⁵⁸ BROWN (1999: 240-258)

¹⁵⁹ CAMBINI (c. 1880: 23)

¹⁶⁰ BROWN (1999: 240-258)

¹⁶¹ HILLER (ca.1792: 41)

¹⁶² BROWN (1999: 240-258)

¹⁶³ KOCH (1802: 1156)

Gaspare Spontini (1774-1851), que dominó el *Grand Opéra* parisino durante la primera década del siglo XIX, usó la línea ondulada en contextos muy parecidos a los de Gluck. El uso de la línea ondulada como indicación de *portato* fue tratada por Baillot en 1834¹⁶⁴, y el *tremolando* de Gluck también fue mencionado en el *Grand traité* de Hector Berlioz (1803-1869) de 1843¹⁶⁵. La línea ondulada se continuó usando en la música para cuerda para indicar un *vibrato* de mano izquierda y *tremolo* con arcos separados, y, en el piano, sobre todo en reducciones de partituras de ópera, para indicar el equivalente pianístico de *tremolo*. La tendencia de los compositores de usar signos de forma caprichosa e inconsciente continuó igual que antes, aunque la variedad de posibles significados cambió.¹⁶⁶

A principios del siglo XIX, en métodos de piano, parecía que se aceptaba de forma general el uso de puntos debajo de una ligadura para indicar *portato*. La explicación de Adam sobre esta notación en su *Méthode du piano du Conservatoire* de 1802, en la cual aclaraba que cada nota debía de ser mantenida durante tres cuartos de su valor¹⁶⁷, fue bastante repetida en otros métodos de piano, incluso también, de forma homóloga, en métodos de instrumentos de cuerda frotada. En los métodos de canto y de instrumentos de viento también se continuó enlazando la notación de puntos sobre una ligadura con *portato*, por ejemplo, el método de oboe en el *Musikschule* de Fröhlich, donde se describe como tener “un suave carácter distintivo, el cual ocupa casi el puente entre *staccato* y ligadura.”¹⁶⁸ Algunas autoridades, principalmente pianistas, también señalaron que en los pasajes donde se indicaba *portato* cada nota debía de recibir un ligero énfasis; para los violinistas era un efecto como resultado natural de la técnica. Peter Lichtenthal (1778-1853) declaró que en frases *cantabile* que un ligero retardo en la entrada de cada nota “contribuía a la expresión.”¹⁶⁹ Aparentemente, relacionado con esta práctica, hubo una tendencia por parte de intérpretes de teclado del siglo XIX a emplear un tipo de *arpeggiato* en los pasajes *portato*. Ignaz Moscheles (1794-1870), por ejemplo, ilustra la interpretación de figuras de *portato* en sus Estudios op. 70, volumen I (Figura 31). Como este ejemplo indica, la posible gama de grados sutiles de acentuación, presión y separación en la ejecución del *portato*, requerido en contextos musicales particulares, es indudablemente mayor que lo expresado en las instrucciones dadas por los teóricos.¹⁷⁰



Figura 31 Estudios para pianoforte op. 70 de Ignaz Moscheles, vol. I (Brown: p. 249).

En los métodos de cuerda del siglo XIX, la ambigüedad más fundamental continuó con tanta fuerza como siempre. Fröhlich, con un sentido de inconsistencia no aparente, usó puntos debajo de una ligadura en la sección del método de violín de su *Musikschule* para referirse al *staccato* ligado, usado anteriormente para indicar *portato*. Dotzauer, en su *Méthode de violoncelle* de 1825, utilizó puntos debajo de una ligadura solo en el contexto de *staccato*, pero en su escrito posterior, el *Violoncell-Schule* de 1836, también describió un *staccato* saltado con

¹⁶⁴ BAILLOT (1834: 134)

¹⁶⁵ BERLIOZ (1843: 19)

¹⁶⁶ BROWN (1999: 240-258)

¹⁶⁷ ADAM (1802: 155)

¹⁶⁸ FRÖHLICH (1811: 48)

¹⁶⁹ LICHTENTHAL (1836: vol. 2, 215)

¹⁷⁰ BROWN (1999: 240-258)

la misma notación. Por otro lado, en el *Violinschule* de Spohr de 1832, ignorando el *staccato* saltado, utilizó puntos debajo de una ligadura para un *staccato* ligado normal propio de los instrumentistas de cuerda, pero también indicó, aunque solo de pasada, que las frases marcadas de esta manera debían, especialmente en movimientos lentos, ser ejecutadas con una separación más suave de las notas.¹⁷¹

El significado de puntos o rayas debajo de ligaduras durante los siglos XVIII y XIX no es de ninguna manera, por tanto, algo claro y consistente. En la música para teclado se puede asumir con seguridad que en la gran mayoría de ejemplos la ejecución de puntos bajo ligaduras debe de ser *portato*; al igual que en la música para viento y para voz, este tipo de notación también indica *portato*. En la música para cuerda la situación es mucho más compleja, particularmente cuando el compositor era tanto instrumentista de teclado como instrumentista de cuerda, y con la divulgación de variedades cada vez más sofisticadas de utilizar el arco durante el siglo XIX, la gama de posibles significados se volvió aún más amplia. En estas circunstancias, el contexto musical considerado conjuntamente con lo que es sabido del trasfondo del compositor y el entrenamiento es la única guía razonable para entender las intenciones que hay detrás de esas notaciones. Podría ser de ayuda, en este punto, considerar algún caso particular en el que una interpretación u otra parece ser requerida.¹⁷²

Schubert, al igual que Haydn, Mozart y Beethoven, era tanto instrumentista de cuerda como de teclado. Él creció durante un período en el que la escuela de Viotti estaba rápidamente ganando dominancia y el *staccato* ligado era una parte esencial de la técnica de los instrumentistas de cuerda, y parecía como algo bastante claro que no todos los pasajes con puntos debajo de una ligadura debían referirse a tocarlos *portato*.¹⁷³

Cuando Schubert escribía puntos debajo de una ligadura en pasajes de *arpeggios* o en pasajes de escalas de una velocidad moderada a rápida, era posible que él se imaginara algo entre *portato* y *staccato*, incluso en las ocasiones en las que escribía la misma notación tanto para instrumentos de cuerda como para los de viento. Algunas costumbres en la escritura para instrumentos de cuerda de Schubert hacen asociar el uso de la notación de puntos debajo de ligaduras con la indicación de arcos articulados.¹⁷⁴

En el caso de Schumann, podríamos pensar que también se trata de un símbolo que indica una interpretación entre *portato* y *staccato*. El ejemplo de la Figura 32 combina notas de la misma altura con notas ascendentes por grados conjuntos. Como hemos visto, de forma tradicional, las notas repetidas de la misma altura acompañadas por puntos debajo de una ligadura suelen tender a significar *portato*. Esta idea de *portato* también es apoyada por el hecho de que hay notas que ascienden, situación que nos hace, de forma natural, “portarlas” (conducirlas) hacia algún lado. También pensamos que puede implicar un cierto grado de *staccato* (separación) debido a que, en esta sección del tercer movimiento de *Märchenbilder*, solemos encontrar notas con ligadura. Este hecho nos puede llevar a pensar que, como es una sección con un carácter algo más calmado, Schumann implica cierto grado de separación, pero no de una forma tan evidente como si se tratasen de solo puntos escritos.

¹⁷¹ BROWN (1999: 240-258)

¹⁷² BROWN (1999: 240-258)

¹⁷³ BROWN (1999: 240-258)

¹⁷⁴ BROWN (1999: 240-258)



Figura 32 Märchenbilder op. 113 de Robert

Schumann, mov. III, partitura de piano, compases 39-40.

Tal y como se ha mencionado antes, cuando un pasaje de *arpeggios* o de escalas estaba marcado con puntos debajo de una ligadura significa que debía tocarse de una manera entre *staccato* y *portato*. Un ejemplo de la *Sonata para arpeggione* que refleja lo dicho sería el que se muestra en la Figura 33. En este caso sucede igual que en el ejemplo anterior de *Märchenbilder*, se combinan notas repetidas de la misma altura con notas ascendentes, tanto en la parte de arpeggione como en la de piano, las cuales deberían interpretarse como anteriormente hemos mencionado.



Figura 33 Sonata para Arpeggione D. 821 de Franz Schubert, mov. I,

partitura de piano, compás 11.

Conclusiones

La idea general era hacer un trabajo de investigación para, tras recabar información, poder aplicarlo a la práctica, es decir, que influyese y ayudase a la interpretación. La puesta en práctica de lo anteriormente expuesto en el cuerpo del trabajo podrá ser probado el día del recital final.

Como se ha podido comprobar, concretamente en el segundo capítulo de este trabajo, se ha realizado una aproximación a lo que podrían haber significado diferentes símbolos que indican articulación para Schubert y para Schumann. Esta diferencia ha sido evidente al establecer una comparación de los distintos significados que puede tener un cierto símbolo para los dos compositores. Por otro lado, también se han podido apreciar similitudes en cuanto a las intenciones que tenía cada compositor a la hora de utilizar un símbolo concreto.

Después de revisar el segundo capítulo, hemos podido observar que el repertorio de símbolos de articulación era mayor en Schumann que en Schubert. Schumann utilizaba una gama más variada de signos, mientras que el vocabulario de Schubert era más restringido.

Sin embargo, los símbolos que fueron utilizados por ambos compositores tienen, la gran mayoría, significados muy similares en las obras escogidas. Esto sucede en el caso de, por ejemplo, *fp*, *sf* y •.

Hemos podido verificar que el significado de un símbolo determinado ha permanecido constante a lo largo de toda la obra, es decir, que no encontramos una grafía que, dependiendo de su uso, pueda dar lugar a confusión porque se asocien dos significados diametralmente opuestos.

Pensamos que es importante remarcar que, en ocasiones, un signo no significa literalmente lo mismo para ambos compositores. Hay que tener en cuenta que estos símbolos no especifican un tipo de articulación con una exactitud científica. Aunque se tenga una idea de lo que normalmente puede significar un símbolo, hay que prestar atención a otras variantes que derivan del contexto general y a otras informaciones que podamos obtener y deducir o intuir a través de lo mostrado en la partitura.

Además, apuntar que estas grafías aportan una información específica sobre una nota o grupo de notas. Este detalle nos debería ayudar a entender mejor cuál era la intención del compositor para, de esta manera, poder llegar a tener un entendimiento más completo de la obra. Esta mejor comprensión, por consiguiente, nos debería ayudar a transmitir un mensaje más claro y coherente. Simplemente recordar que los signos de articulación matizan el mensaje, la manera en la que hay que pronunciar/ejecutar las notas, en definitiva, la dicción.

En el segundo capítulo se han expuesto, además de la aproximación de la articulación a las obras *Sonata para arpeggione* y *Märchenbilder*, una serie de pensamientos y de opiniones que provienen de escritos de autoridades más o menos próximas en el tiempo respecto a los autores de ambas piezas. Creemos interesante señalar que estos escritos, en algunos casos, mostraban lo que, de forma idealizada, debería significar un cierto símbolo. Se ha podido leer a lo largo de este trabajo que había algunos símbolos cuyo uso quedó limitado al ámbito teórico. En ciertos momentos, también se han podido observar los apuntes que realizaban algunos autores comentando que el uso y significado de ciertos símbolos expuestos de forma teórica no se ajustaban con lo que se realizaba en la práctica. Se ha podido apreciar, además, la falta de

acuerdo que existía entre teóricos y compositores a la hora de asociar un símbolo y un significado y establecer las limitaciones de su uso.

Otros documentos que consultábamos eran métodos o tratados con un fin pedagógico. En algunos casos lo que se plantea en alguno de estos métodos puede no coincidir con la realidad, con la práctica o costumbre que se llevaba a cabo en aquel momento. Debemos recordar que eran escritos pedagógicos, por lo que, en algunos momentos, también nos hemos podido encontrar con explicaciones de cómo estudiar un cierto pasaje y no de cómo se debería interpretar un pasaje concreto. Había algunos autores que admitían emplear algunos símbolos con el fin de conseguir una mayor claridad en las explicaciones.

Durante el proceso de recabar información nos hemos encontrado ante el obstáculo de que no dábamos con ningún documento que hablase sobre la articulación específicamente en los casos de Schubert y Schumann. Sí que se ha dado la situación en la que algún autor daba una pincelada sobre el tema, pero en ningún momento hemos encontrado un libro o documento que hablase en profundidad del significado de los signos de articulación en relación con alguno de los dos compositores.

En el trabajo de asociar un significado con un símbolo, la intuición ha jugado un papel fundamental. Después de haber planteado las diversas declaraciones que se han podido ir encontrando en los documentos consultados, se ha intentado buscar cuál era la que mejor concordaba con el empleo que habían hecho Schubert y Schumann de los signos de articulación en estas dos obras. Aquí también desempeñaba un papel importante la experiencia, el bagaje musical.

Como hemos podido constatar, la notación exacta de la articulación a pequeña escala es muy complicada de reflejar. Por esta razón, el compositor confiaba en la experiencia y musicalidad del intérprete, que intuía ciertos aspectos que no estaban escritos o que no se mostraban totalmente clarificados para que, en cierta manera, resultase una interpretación más exitosa. El intérprete tiene la función de hacer llegar al oyente lo que ha sido creado por el compositor y, en este proceso, el intérprete puede aportar diferentes elementos para enriquecer la interpretación y, por consiguiente, transmitir un mensaje más completo, más coherente y entendible, o, por el contrario, también puede suceder que lo empeore. Creo que es primordial que un intérprete valore la intuición y lo que él piensa que es correcto, siempre desde el buen gusto y desde el respeto por el trabajo del compositor.

Además, se quería expresar la voluntad de que los intérpretes deberíamos buscar un balance entre querer expresar un mensaje coherente desde una visión más global, y tener el deseo de conocer más sobre la voluntad del compositor e investigar para, de esa forma, poder elaborar en discurso más argumentado y, por tanto, más sólido, desde una visión más detallada.

Bibliografía

- ADAM, Jean Louis (1802). *Méthode du piano du Conservatoire*. Paris: Mme Le Roy.
- ANÓNIMO (1841). "Einiges über die Pflichten des Violoncellisten als Orchesterspieler und Accompagnateur". *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, vol. 43, p. 133.
- BACH, Carl Philipp Emanuel (1753). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín: Christian Friedrich Henning, vol. 1, p. 58.
- BAILLOT, Pierre Marie François de Sales; LEVASSEUR, Jean Henri; CATEL, Charles-Simon; BAUDIOT, Charles-Simon (1804). *Méthode de violoncelle du Conservatoire*. París: Imprimerie du Conservatoire.
- BAILLOT, Pierre Marie François de Sales (1834). *L'Art du violon: Nouvelle méthode*. Mainz & Ambéres: Schott.
- BÉRIOT, Charles-Auguste de (1858). *Méthode de violon*. París & Mainz: Schott.
- BERLIOZ, Hector (1843). *Gran traité d'instrumentation et d'orchestration modernes op. 10*. París: Schonenberger.
- BROWN, Clive (1999). *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*. Nueva York: Oxford University Press.
- _____ (2001). "Articulation marks". A: SADIE, Stanley [ed.]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition. Londres: Macmillan Publishers Limited, vol. 2, p. 89-92.
- CAMBINI, Giuseppe Maria (c. 1880). *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour le violon*. París: Naderman.
- CHEW, Geoffrey (2001). "Articulation and phrasing". A: SADIE, Stanley [ed.]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition. Londres: Macmillan Publishers Limited, vol. 2, p. 86-89.
- DANNELEY, John Feltham (1825). *Dictionary of Music*. Londres: Preston.
- DAVID, Ferdinand (1880). *Violinschule*. Boston: Oliver Ditson.
- DOMMER, Arrey von (1865). *Musikalisches Lexikon*. Heidelberg: Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr.
- ESCUDIER, Marie-Pierre-Yves (1854). *Dictionnaire de musique théorique et historique*. París: Michel Lévy frères, vol. 2, p. 127.
- FINK, G. F. (1809). "Über Takt, Taktarten, und ihr Charakteristischen". *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, vol. 11, p. 226.
- FRÖHLICH, Franz Joseph (1811). *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule*. Bonn: Simrock.
- GOLLMICK, Karl (1833). *Kritische Terminologie*. Fráncfort del Meno: Verlag von Gerhard Adolph Lauten.

HABENECK, François-Antoine (1840). *Méthode théorique et pratique de violon*. Paris: Schott.

HAUG-FREIENSTEIN, Wiltrud [ed.] (2000). *Schumann, Märchenbilder opus 113*. München: Henle Verlag.

HERZ, Henri (c. 1838). *Méthode complète de Piano op. 100*. Mainz: Schott.

HILLER, Johann Adam (ca.1792). *Anweisung zum Violinspielen*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

JOACHIM, Joseph; MOSER, Andreas (1905). *Violinschule*. Berlin: Simrock Verlag, vol. 3, p. 13.

KNECHT, Justin Heinrich (1803). *Allgemeiner musikalischer Katechismus*. Biberach: Gebrüder Knegt.

KOCH, Heinrich Christoph (1802). *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt del Meno: August Hermann der Jüngere.

KOGEL, Gustav Friedrich [ed.] (c. 1880). *Hans Heiling*. Leipzig: Peters.

LICHTENTHAL, Pietro (1836). *Dizionario e bibliografia della musica*. Milán: Presso Antonio Fonatana, vol. 2, p. 215.

LÖHLEIN, Georg Simon (1781). *Anweisung zum Violinspielen*. Leipzig & Züllichau: auf Kosten der Waisenhaus und Frommannischen Buchhandlung.

MARPURG, Friedrich Wilhelm (1755). *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin: A. Haude & J. C. Spener.

MILCHMEYER, Johann Peter (1797). *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*. Dresden: Carl Christian Meinhold.

MOZART, Leopold (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jacob Lotter.

MÜLLER, August Eberhardt (1804). *Klavier- und Fortepiano Schule*. Jena: Friedrich Frommann.

QUANTZ, Johann Joachim (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß, vol. 6, p. 65.

REICHARDT, Johann Friedrich (1776). *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten*. Berlin & Leipzig: George Jacob Decker.

RIEPEL, Joseph (1757). *Gründliche Erklärung der Tonordnug*. Ratisbona: Jacob Chriflian Krippner Kauf- und Handelsmann.

SCHUBERT, Louis (1882). *Violischule nach modernen Principien op. 50*. Braunschweig: Henry Litolff's Verlag, vol. 2, p. 34.

SEIFFERT, Wolf-Dieter [ed.] (1995). *Schubert, Arpeggione Sonata in a minor D. 821*. München: Henle Verlag.

SPEER, Klaus (1957). *Notes*. Middleton: Music Library Association, vol. 14, n. 2, p. 263-264.

TÜRK, Daniel Gottlob (1789). *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*. Leipzig & Halle: Schwickert; Hemmerde und Schwetschke.

WALTHER, Johann Gottfried (1732). *Musicalisches Lexicon*. Leipzig: Wolfgang Deer.

WHITNEY, William Dwight (1881). "What Is Articulation?". *The American Journal of Philology*, vol. 2, n. 7, p. 345-350.

Listado de Figuras

Figura 1 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. I, partitura de viola, compás 29. Extraído de HAUG-FREIENSTEIN, Wiltrud [ed.] (2000). *Schumann, Märchenbilder opus 113*. Múnich: Henle Verlag. Todos los ejemplos de la obra *Märchenbilder* se han extraído de esta edición, a no ser que se indique lo contrario.

Figura 2 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. I, partitura de piano, compases 21-22.

Figura 3 *Trío para piano* op. 80 de Robert Schumann, mov. I. Citado por: Brown (1999: 74)

Figura 4 *Sinfonía 3* op. 97 de Robert Schumann, mov. I. Citado por Brown (1999: 76)

Figura 5 *Sinfonía 4* op. 120 de Robert Schumann, mov. I. Citado por Brown (1999: 77)

Figura 6 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. IV, partitura de piano, compases 38-39.

Figura 7 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. II, partitura de piano, compases 57-58.

Figura 8 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. I, partitura de piano, compases 13-16.

Figura 9 *Sonata para Arpeggione* D. 821 de Franz Schubert, mov. I, partitura de piano, compases 19-20. Extraído de SEIFFERT, Wolf-Dieter [ed.] (1995). *Schubert, Arpeggione Sonata in a minor D. 821*. Múnich: Henle Verlag. Todos los ejemplos de la obra *Sonata para Arpeggione* se han extraído de esta edición, a no ser que se indique lo contrario.

Figura 10 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. II, partitura de piano, compases 14-18.

Figura 11 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. II, partitura de piano, compás 67.

Figura 12 *Märchnbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. III, partitura de piano, compases 18-21.

Figura 13 *Sonata para Arpeggione* D. 821 de Franz Schubert, mov. I, partitura de piano, compases 110-115.

Figura 14 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. III, partitura de piano, compás 29-32.

Figura 15 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. III, partitura de piano, compases 1-4.

Figura 16 *Sinfonía 3* op. 97 de Robert Schumann, mov. I. Citado por Brown (1999: 104).

Figura 17 *Album für die Jugend* de Robert Schumann, „Reiterstück“. Citado por Brown (1999: 105).

- Figura 18 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. I, partitura de piano, compás 24-25.
- Figura 19 *Sonata para Arpeggione* D. 821 de Franz Schubert, mov. I, partitura de viola, compás 45.
- Figura 20 *Sonata para Arpeggione* D. 821 de Franz Schubert, mov. I, partitura de viola, compás 53.
- Figura 21 *Sonata para Arpeggione* D. 821 de Franz Schubert, mov. I, partitura de piano, compases 79-81.
- Figura 22 *Sonata para Arpeggione* D. 821 de Franz Schubert, mov. III, partitura de piano, compás 211.
- Figura 23 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. I, partitura de piano, compases 9-12.
- Figura 24 *Sonata para Arpeggione* D. 821 de Franz Schubert, mov. I, partitura de viola, compases 99-100.
- Figura 25 *Sonata para Arpeggione* D. 821 de Franz Schubert, mov. I, partitura de viola, compás 41.
- Figura 26 *Sonata para Arpeggione* D. 821 de Franz Schubert, mov. I, partitura de piano, compases 16-17.
- Figura 27 *Album für die Jugend* de Robert Schumann, „Jägerliedchen“. Citado por Brown (1999: 123).
- Figura 28 *Sonata para violín* op. 121 de Robert Schumann, mov. I. Citado por Brown (1999: 123).
- Figura 29 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. II, partitura de piano, compases 42-46.
- Figura 30 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. I, partitura de piano, compás 6.
- Figura 31 *Estudios para piano* op. 70 de Ignaz Moscheles, vol. I. Citado por Brown (1999: 249).
- Figura 32 *Märchenbilder* op. 113 de Robert Schumann, mov. III, partitura de piano, compases 39-40.
- Figura 33 *Sonata para Arpeggione* D. 821 de Franz Schubert, mov. I, partitura de piano, compás 11.