
LAS SONATAS DE BEETHOVEN PARA VIOLONCELLO Y PIANO: ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS *

David Watkin

En 1796, Beethoven visitó la corte de Federico Guillermo II en Berlín, donde compuso las dos *Sonatas "para clavicordio o pianoforte y violoncello 'obbligato'" op. 5*. A menudo descritas como los primeros ejemplos del apogeo del estilo más personal de Beethoven, estas sonatas se encuentran, además, entre las primeras obras de un género nuevo. La función del violoncello en obras como, por ejemplo, los tríos con piano de Haydn y Mozart, había sido principalmente el apoyo del piano en su registro más grave y más débil. No obstante, Mozart, en su visita a Berlín ya había transformado una combinación instrumental largamente establecida con sus *Cuartetos "Prusianos" (K. 575 y K. 590)* al asignar un papel inusualmente destacado al primer violoncellista del rey, Jean-Pierre Duport (1741-1818). De manera similar, Beethoven transforma la sonata para piano e instrumento acompañante en un género totalmente nuevo cuando escribe para el hermano menor de Jean-Pierre, Jean-Louis Duport (1749-1819), que fue primer cellista de la corte en 1789.

Jean-Pierre Duport, cuyo maestro, Martín Berteau (ca. 1700-1771), al principio tocaba la viola *da gamba*, fue nombrado primer violoncellista de la corte prusiana y profesor de violoncello de Federico Guillermo en 1773, llegando a ser uno de los cellistas de mayor renombre en Europa.¹ Jean-Louis Duport reconoce abiertamente la influencia de su hermano mayor en la introducción a su *Essai sur le doigté et sur la conduite de l'archet* (París, ca. 1806), que fue uno de los primeros métodos para cello exhaustivos y sistemáticos. Rica fuente de información sobre cuestiones técnicas y estilísticas, el método representó la culminación de la escuela francesa de violoncello fundada por Berteau, si bien su influencia en las generaciones posteriores fue considerable.

* *Beethoven's Sonatas for Piano and Cello: Aspects of Technique and Performance*, en *Performing Beethoven* (ed. Robin Stowell). Cambridge University Press, 1994.

1. Mozart compuso una serie de variaciones (K. 573) sobre un minuetto de Jean-Pierre Duport.

QUODLIBET

En enero de 1797, Beethoven estrenó las *Sonatas op. 5* en Viena con Bernhard Romberg (1767-1841), antiguo compañero de la orquesta de la ópera de la corte de Bonn y principal promotor de una escuela de cello alemana, que sería la que dominase durante la mayor parte del siglo diecinueve. Romberg también debía de ser un compositor bastante distinguido, ya que en una revista de Leipzig se comparan sus dotes como compositor e intérprete con las de Mozart.² El éxito de la carrera de Romberg abarca casi cincuenta años, en los que fue nombrado catedrático del Conservatorio de París (1801-3), y cello solista (1805) y Kapellmeister (1815-19) de la corte prusiana. Terminó su *Violoncell Schule* en 1839.

Otro cellista importante en el círculo de Beethoven fue Anton Kraft (1749-1820), autor de un concierto para cello técnicamente espectacular (ca. 1790), que Beethoven podría haberle oído tocar en Viena en 1804. Kraft, de quien también se cree interpretó el *Concierto en re mayor* de Haydn (*Hob. VIIb/2*), entró en contacto con Beethoven como miembro del Cuarteto Schuppanzigh y era el cellista que Beethoven tenía en mente para interpretar el *Triple concierto op. 56*. Sin embargo, fue J. J. Friedrich Dotzauer (1783-1860), miembro fundador de la escuela de cello alemana, quien finalmente asumió la parte de cello en la primera audición pública del *Triple concierto* (mayo de 1808). Dotzauer se formó con Krieg, un alumno de J. L. Duport, y puede ser que tuviera contacto tanto con Romberg como con Beethoven. El traductor francés de su *Violoncellschule* (ca. 1825) afirma categóricamente que el tratado se basa en los principios fundamentales de Romberg.

En 1808, Schuppanzigh fundó el famoso Cuarteto Razumovsky que, con Joseph Linke (1783-1837) como cellista, fue famoso por sus interpretaciones de las obras de Beethoven. Poco se conoce acerca de la forma de tocar de Linke, pero parece ser que a menudo se prestó a probar ciertos pasajes para Beethoven,³ especialmente cuando compuso las dos *Sonatas op. 102* durante un retiro en la residencia campestre de la condesa Erdödy. Junto con los Duport, Romberg, Kraft y Dotzauer, Linke fue uno de los principales cellistas del círculo de Beethoven durante una etapa de notables cambios musicales, organológicos y técnicos. El objetivo de este artículo es presentar algunos de los enfoques de este grupo respecto a la técnica y el estilo, de modo que puedan ser considerados por los cellistas interesados en la interpretación de las sonatas de Beethoven y, por supuesto, de otras obras para el instrumento.

En un artículo de la *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1809) se ponía en tela de juicio “el extraño mástil que utilizan algunos de los cellistas, es decir aquel en la que la cuerda IV podía quedar más alta que las otras tres.” El autor prudentemente rechaza el nuevo “invento” alegando que “se puede hacer igual de bien sin él lo se hace con él”.⁴ Se cree que fue Romberg, muy familiariza-

2. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 9 (1806-7); pág. 543.

3. *The Letters of Beethoven*, cartas editadas y traducidas por Emily Anderson. Londres, 1961; pág. 482.

4. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 11 (1808-9); pág. 593: “Verschiedene Violoncellisten bedienen sich eines andern Griffbretts als des gewöhnlichen, eines solchen nämlich wo die C Saite von Griffbrett angerechnet, höher liegen kann, als die drei übrigen Saiten [...] So viel ist gewiss, dass man auch ohne dieselbe alles das leisten kann, was man mit derselben leist.”

do con el acondicionamiento y la reparación de instrumentos,⁵ quien desarrolló este invento, precursor del mástil moderno (figura 1a).⁶ Explica que “muchos instrumentistas encuentran incómodo

Figura 1a

Mástil de Romberg (sección). Bernhard Romberg, *Violoncell Schule*. Berlín 1840; frontispicio.

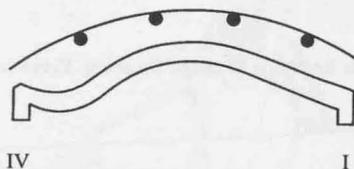


Figura 1b

Mástil típico del violoncello barroco (sección)

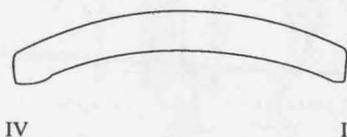
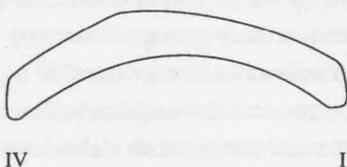


Figura 1c

Mástil típico del violoncello moderno (sección)



tocar con un mástil de semejante curvatura, sin la cual, en cambio, las cuerdas III, II y I no podrían quedar en una relación adecuada. La cuerda IV debería quedar más alta, pues de otro modo vibraría cuando se tocase con un golpe de arco fuerte.”⁷ Dotzauer, que también utilizaba un mástil con esa forma, añade que supone grandes ventajas a la hora de tocar los registros agudos de la cuerda III.⁸ Ciertamente facilitaría, por ejemplo, la ejecución de los cuatro compases de apertura de la *Sonata en la mayor op. 69* sobre la cuerda III, y el ataque más intenso de los *sf* de las notas del bajo sobre la cuerda IV que acompañan al segundo tema (cc. 25-6). Además de la pica de apoyo, el mástil de Romberg fue la última modificación significativa que sufrió el cello. En comparación con el mástil más plano típico del cello del siglo dieciocho (figura 1b) tenía tres ventajas: en primer lugar, permitía que las cuerdas quedaran más juntas, facilitando los pasajes agudos con cambios de cuerda; también permitía que la curvatura del puente fuese lo suficientemente pronunciada para tocar las cuer-

5. Bernhard Romberg, *Violoncell Schule*. Berlín, 1840; traducción al inglés, Londres, 1840; pág. 2.

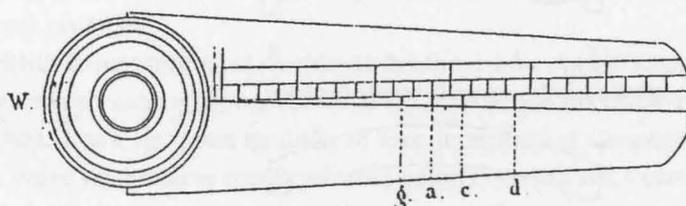
6. Spohr reconoce a Romberg el mérito del invento en su *Violinschule*: pág. 10. Véase también la *Selbstbiographie de Louis Spohr* (2 vols., Kassel y Göttingen, 1869-1); traducción al inglés de 1865, reimpressa en 1969 (I, pág. 78).

7. Romberg, *Violoncell Schule*; trad. al inglés; pág. 2.

8. J. J. Friedrich Dotzauer, *Violoncellschule*. Maguncia, ca. 1825.

das intermedias con un mismo arco; y, lo más importante, permitía mantener perpendicular el ángulo con que cada una de las cuerdas se pisa sobre el mástil. El mástil moderno, de diseño más sencillo, (figura 1c) se basa en el mismo principio, pero es más plano y no tiene una hendidura bajo la cuerda IV (a pesar de que los mástiles con la curvatura de Romberg siguieron en uso hasta bien entrado nuestro siglo).

Figura 2 Calibrador de cuerdas de Romberg: Bernhard Romberg, *Violoncell Schule*. Berlín, 1840; frontispicio



Algunas de las cuerdas de Romberg eran, efectivamente, muy gruesas, una característica que requería que se pisaran en ángulo recto del dedo con el mástil. Su calibrador de cuerdas (figura 2) muestra que las dos cuerdas superiores son muy gruesas (de tripa) mientras que las dos inferiores son relativamente delgadas (de tripa enrollada).⁹ El considerable grosor de las cuerdas II y III favorecía un cambio de timbre más suave entre estas dos cuerdas intermedias. Dado que la elevación del cuello que se ve en los detallados planos del instrumento elaborados por el propio Romberg difiere poco de la mayoría de los cellos modernos, estas dos cuerdas superiores tan gruesas debían de haber creado al menos la misma tensión que la que se ejerce sobre casi todos los cellos de cuerdas de tripa enrollada de nuestros días. El sonido resultante habría sido tan potente como rico en resonancia.

Mientras que el uso del reposabarrillas de Spohr se extendió entre los violinistas, junto con un estilo más expresivo en la cuerda a mediados del diecinueve, permitiendo a los intérpretes mayor libertad y seguridad al cambiar de posición, la pica del cello no fue adoptada por los solistas hasta finales del siglo, a pesar de que los aficionados lo hubieran utilizado durante largo tiempo. La forma de coger el cello que Duport describe en su *Essai*, al igual que la de la mayoría de los métodos, requiere que el instrumento se sostenga con firmeza, “de modo que la parte inferior del instrumento (a mano izquierda) pueda reposar sobre el hueco de la rodilla izquierda flexionada, para que el peso del instrumento recaiga sobre la pantorrilla izquierda, adelantando el pie [...]. La pierna derecha

9. El medidor de Romberg ofrece los siguientes resultados aproximados respecto a las medidas del grosor de las cuerdas: I -1,50 mm (tripa); II -2,00 mm (tripa); III -1,25 mm (tripa enrollada); IV -1,75mm (tripa enrollada). Un medidor menos preciso de Dotzauer da los valores de: I -1,15mm (tripa); II -1,95mm. Las cuerdas de grosor medio que aún se utilizan hoy en día (en las interpretaciones con instrumentos de época) suelen tener. I -1,2mm (tripa); II -1,45 (tripa); III -1,425mm (tripa enrollada); IV - 1,9mm (tripa enrollada).

debe apoyarse contra la parte inferior del instrumento para mantenerlo firme”¹⁰ (véase, por ejemplo, la figura 3).

Figura 3 Bernhard Romberg, *Violoncell Schule* (Berlín, 1840); figura adyacente a la pág. 9.



Sin la seguridad de una pica, la firmeza en el fraseo de los cellistas dependía del contacto de la mano izquierda con el cuello y las cuerdas, y un vibrato continuado e intenso era más difícil de realizar. En lugar de eso, procuraban la mayor resonancia posible de sus instrumentos. Los tratados de Duport, Dotzauer y Romberg contienen algunas claves para la búsqueda de resonancias; en cada uno de estos tratados se explica el fenómeno de las vibraciones por simpatía y su aplicación al violoncello. Duport incluye una tabla (figura 4) que sistematiza los sonidos armónicos particulares del cello.

Figura 4

Las resonancias del violoncello según Duport: Jean-Louis Duport, *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*. París, ca. 1806. Trad. al inglés, Londres, 1840; pág. 141

TABLE OF THE SOUNDS WHICH HAVE SEVERAL PERCEPTIBLE RESONANCES.

<p>3 Resonances By the 1st of the G string.</p> 	<p>3 Resonances By the 2nd of the G string.</p> 	<p>3 Resonances By the 3rd of the G string.</p> 	<p>3 Resonances By the 4th of the G string and the 1st of the C string.</p> 
<p>3 Resonances By the 5th of the G string.</p> 	<p>3 Resonances By the 6th of the G string.</p> 	<p>3 Resonances By the 7th of the G string and the 2nd of the C string.</p> 	<p>3 Resonances By the 8th of the G string.</p> 
<p>3 Resonances By the 9th of the G string and the 3rd of the C string.</p> 	<p>3 Resonances By the 10th of the G string.</p> 	<p>3 Resonances By the 11th of the G string.</p> 	<p>3 Resonances By the 12th of the G string.</p> 
<p>3 Resonances By the 13th of the G string and the 4th of the C string.</p> 	<p>3 Resonances By the 14th of the G string.</p> 	<p>3 Resonances By the 15th of the G string.</p> 	

[ver página siguiente]

17724

10. Jean-Louis Duport, *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*. París, ca. 1806; pág. 5: “de façon que le coin de l'échancrure inférieure d'en bas à gauche, se trouve dans la jointure du genou gauche, afin que le poids de l'instrument soit porté sur le mollet de la jambe gauche; et le pied gauche en dehors [...] La jambe droite se pose contre l'éclisse d'en bas de l'instrument, pour le maintenir en sûreté.”

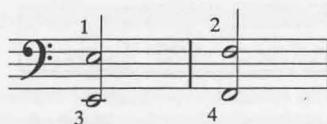
TABLA DE NOTAS QUE TIENEN VARIAS RESONANCIAS PERCEPTIBLES

			
2 resonancias mediante unísono de la cuerda III	2 resonancias mediante octava de la cuerda IV	2 resonancias armónicos mediante unísono de la cuerda II	3 resonancias mediante octava de la cuerda III y duodécima de la IV
			
2 resonancias mediante unísono de la cuerda I	2 resonancias mediante doble 8ª ó 15ª de la IV	3 resonancias mediante 8ª de la II y 12ª de la cuerda III	2 resonancias mediante 17ª de la cuerda IV
			
3 resonancias mediante 15ª de III y 19ª de la IV	2 resonancias mediante 12ª de la cuerda II	2 resonancias mediante 17ª de la cuerda III	2 resonancias mediante triple 8ª de la cuerda IV
			
3 resonancias mediante 15ª de II y 19ª de IV	2 resonancias mediante 17ª de la cuerda II	2 resonancias mediante triple 8ª ó 22ª de la cuerda III	

Duport explica que una comprensión de las “amalgamas de vibraciones” tiene gran valor tanto con vistas a la producción de sonidos puros como al control de la entonación. Aunque admite que sólo en raras ocasiones es posible ponerla en práctica, Duport sugiere una producción de sonido “asistida” para las dos notas que en el cello resultan “muy duras” - el *mi* y el *fa* sobre la cuerda II. “Si la octava inferior de estas notas se tomara con otro dedo sobre la cuerda IV, como se indica abajo [ejemplo 1], se encontrará que la cuerda II vibra muy bien y producirá un sonido potente y agradable.”¹¹ Dotzauer también sugiere un tratamiento similar para el *mi* \flat y el *fa* \sharp sobre la cuerda II.

Ejemplo 1

Duport, *Essai*; pág. 143



11. Duport, *Essai*; pág. 142: “si l’on prend l’octave grave de ces tons avec un autre doigt sur la quatrième corde, comme je vais le marquer, on trouvera que la seconde corde vibrera très-bien, et rendra un son agréable et sonore.”

Ejemplo 2a Duport, *Essai*. Ejercicio 6, cc. 42-3 (ed. de Grützmacher)

♩ $\overset{2}{\cdot}$ $\overset{1}{\cdot}$ $\overset{2}{\cdot}$ $\overset{1}{\cdot}$ $\overset{2}{\cdot}$ $\overset{1}{\cdot}$ $\overset{2}{\cdot}$ $\overset{1}{\cdot}$ $\overset{4}{\cdot}$ $\overset{1}{\cdot}$

cresc. poco a poco -----

Ejemplo 2b Duport, *Essai*. Ejercicio 6, cc. 42-3

$\overset{\circ}{\cdot}$ $\overset{2}{\cdot}$ $\overset{\circ}{\cdot}$ $\overset{1}{\cdot}$ $\overset{2}{\cdot}$ $\overset{1}{\cdot}$ $\overset{4}{\cdot}$ $\overset{3}{\cdot}$ $\overset{4}{\cdot}$ $\overset{1}{\cdot}$

[8^{va}]

Ejemplo 3a Duport, *Essai*. Ejercicio 20, cc. 6-7

$\overset{3}{\cdot}$ $\overset{1}{\cdot}$ $\overset{(3)}{\cdot}$ $\overset{2}{\cdot}$

Ejemplo 3b Duport, *Essai*. Ejercicio 20, cc. 6-7 (ed. de Grützmacher)

$\overset{3}{\cdot}$ $\overset{1}{\cdot}$ $\overset{3}{\cdot}$ $\overset{3}{\cdot}$

(*cresc.* -----) ***f***

La prioridad que suele darse a la resonancia a veces se ve reflejada en las digitaciones de la época, especialmente en las de la primera edición de los *21 Exercises* de Duport (ca. 1806; forman la segunda parte del *Essai*). Las recomendaciones de Duport ofrecen una interesante comparación con versiones posteriores de la misma obra, tales como la de Friedrich Grützmacher (1832-1903), muy usada en nuestros días. En el ejemplo 2a, Grützmacher resuelve la cuarta aumentada sin cambiar de posición. Duport, que en otros casos insiste en la resolución de la *quatre superflue* en una misma posición, permite que el retardo del *sol*¹ se tome con el mismo dedo en toda su duración (véase el ejemplo 2b). No estaba en contra de violar sus propias reglas de digitación en favor de mejorar la resonancia que se conseguía al dejar un mismo dedo sobre una nota tenida, incluso si el arco no la mantenía. Por ejemplo, se prefiere la digitación al estilo de la *viola da gamba* -con cambios de cuerda- del ejemplo 3a, que ofrece una mejor sonoridad, pues permite que el tercer dedo continúe pisando hasta después de que se haya bajado el segundo, a mover el dedo desde una cuerda a un punto paralelo en la cuerda de al lado (ejemplo 3b). El ejemplo 3a también ilustra la predilección de Duport por digitaciones que siguen los patrones de las progresiones armónicas, mientras que Grützmacher generalmente apunta más a la comodidad. En el ejemplo 4a, la digitación colorista de Duport, que enfatiza cada uno de los compases, queda simplificada en la versión más lógica de

“En general, la fuerza del arco debería utilizarse moderadamente sobre la primera cuerda; por esta razón debemos acostumbrarnos a subir a la segunda cuerda tan a menudo como sea posible, si deseamos obtener una gran homogeneidad de sonido [...], y con seguridad se encontrará a menudo que, en cuanto a la homogeneidad y la calidad de sonido, resultará más ventajoso el ascenso por la segunda o incluso la tercera cuerda.”¹³

Además de la práctica de escalas sobre una sola cuerda en las cuatro cuerdas, Duport recomienda la práctica de escalas tradicionales evitando el uso de cuerdas al aire, pero “sólo para los profesores o aficionados muy avanzados” (véase, por ejemplo, el *op. 69* de Beethoven; I/cc. 38-9). Duport ofrece la digitación estándar para una escala de *si bemol mayor* tocada *détaché*, pero evita las cuerdas al aire en los arcos ligados con vistas a obtener una mayor regularidad de sonido.¹⁴

Duport quería cultivar un estilo expresivo, cantable, a través de la nivelación de todos los sonidos del instrumento en cada una de las partes del arco. Por el contrario, Dotzauer, como Baillot,¹⁵ enfatiza las diferentes características de cada cuerda:

“La gran capacidad que tiene el cello es la de producir una amplia gama de temperamentos. Los pensamientos serios e importantes, que el compositor asigna a las notas graves, jamás pierden su efecto si se ejecutan con fuerza. Las notas sobre las cuerdas I y II están llenas de embeleso, y un intérprete dotado de sensibilidad puede dirigirse a los corazones a través de esta región, la del tenor. Las notas superiores y más agudas del soprano [la versión francesa añade aquí “producidas con el pulgar”] resultan adecuadas para expresar la viveza de ánimo y el humor.”¹⁶

El hecho de que Dotzauer mencionase la cuerda II junto con la I sugiere que la utilizaba con frecuencia, y su tratado incluye ejemplos de la explotación de los diferentes timbres de la cuerda II (ejemplos 6 y 7). Romberg recomienda un uso similar de la cuerda II (ejemplo 8), mientras que Baudiot fomenta la utilización de la combinación tímbrica entre las cuerdas abiertas y sus notas pisadas homólogas con el fin de disimular los cambios de posición (ejemplo 9).¹⁷ Véase también el *op. 69*, III/cc. 19-20.

13. Duport, *Essai*; págs. 164-5: “En général on doit ménager la force de l'archet sur la chanterelle, voilà pourquoi on doit s'habituer à monter le plus souvent possible par la seconde corde, si on veut obtenir une grande égalité de son... et sûrement on trouvera souvent de l'avantage à monter para la seconde, et même par la troisième, pour l'égalité et la qualité du son.”

14. *Ibid.*; pág. 19.

15. Pierre Baillot, *L'Art du violon*. París, 1834; págs. 140-44; citado en la obra de Robin Stowell *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge, 1985; págs. 131-36.

16. Dotzauer, *Violoncellschule*, pág.1: “Der bedeutendste Umfang des Violoncell's verstatet eine grosse Mannigfaltigkeit des Charakter's. Ernste und bedeutende Gedanken, welche der Componist den tiefern Basstönen giebt, verfehlen mit Kraft vorgetragen nie ihre Wirkung. Die Töne der A und D Saite haben viel einschmeichelndes, und in dieser Region des Tenor's ist dem empfindungsvollen Spieler möglich zum Herzen zu sprechen. Die oberen und höchsten Töne des Sopran's scheinen sich mehr zu muntren Laune und Scherz zu eignen.”

17. Charles-Nicolas Baudiot, *Méthode de violoncelle*; 2 vols.. París, 1826 y 1828; II, pág. 37.

Ejemplo 6 Dotzauer, *Violoncellschule*; pág. 90



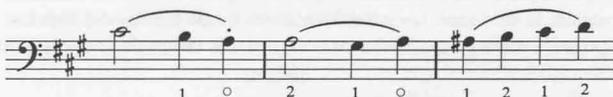
Ejemplo 7 Dotzauer, *Violoncellschule*; pág. 46



Ejemplo 8 Romberg: *Violoncell Schule*, pág. 99



Ejemplo 9 Baudiot: *Méthode du violoncelle*, vol. II; pág. 37



La adopción del modelo de arco de Tourte tal vez fuera la innovación más significativa en el desarrollo de los instrumentos de cuerda durante la vida de Beethoven. El comentario final del *Essai* de Duport no deja lugar a dudas respecto a la amplia difusión de su uso.¹⁸ No obstante, mientras que el diseño del arco posibilita nuevos tipos de golpe, el factor decisivo a la hora de determinar el estilo de la interpretación sigue siendo la forma en que el instrumentista lo utiliza. Duport, por ejemplo, trata los diferentes tipos de ligadura y se remite a Tartini como el fundador de todos ellos.¹⁹

La mayor parte de las fuentes entre 1768 y 1829 sugieren que el arco se cogía más lejos del talón que en la actualidad. Romberg, sin embargo, aconseja mantener el cuarto dedo “cubriendo la tuerca”²⁰ (véanse las figuras 3 y 5) y Baudiot coloca la mano “muy cerca del talón”.²¹ Dotzauer recomienda que el pulgar esté lo más cerca posible del talón pero critica que “los profesores raramente se ponen de acuerdo sobre la manera de asir el arco...”

18. Duport, *Essai*; pág. 175.

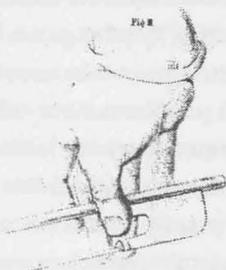
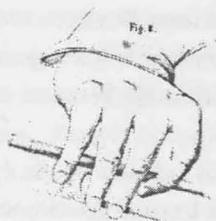
19. *Ibidem*; pág. 166.

20. Romberg, *Violoncell Schule*; traducción al inglés, Londres, 1840; pág. 7.

21. Baudiot, *Méthode de violoncelle I*; pág. 8: “tout près de la hausse”.

Figura 5

Forma de sostener el arco de Romberg:
Bernhard Romberg, *Violoncell Schule*
(Berlín, 1840); figura adyacente a la pág. 8



... Ciertamente es que algunos de los mejores intérpretes sostienen el arco lo más cerca posible del talón, mientras que otros dejan un recorrido de arco menor. El exceso de cualquiera de ambas formas sería perjudicial.”²²

Es posible ejercer fuerza sobre el arco mediante diversas combinaciones de presión de los dedos, pronación del antebrazo y peso del brazo. Duport describe una forma de coger el arco en la que el primer dedo es libre de moverse a lo largo de la vara con el fin de dar al arco un “apoyo” mayor de lo necesario, implicando el uso de la pronación.²³ A pesar de que Leopold Mozart advierte a los violinistas en contra del hábito de extender demasiado el dedo a lo largo del arco,²⁴ algunos cellistas recomiendan esta práctica, tal vez a causa de la mayor dificultad para hacer vibrar las cuerdas más gruesas. Romberg y Dotzauer parecen estar más a favor de emplear el peso del brazo con el codo derecho bajo, los hombros relajados y los dedos de la mano derecha “ni muy cerrados ni demasiado separados unos de otros.”²⁵ No obstante, la figura 3 muestra cómo Romberg sostiene el arco por el extremo con una caída de la muñeca derecha que no permite gran transferencia del peso del brazo. Duport insiste en la importancia de “la movilidad o juego de los dedos para tocar, que resulta extremadamente útil”,²⁶ mientras que Romberg deja los dedos a un cuarto pulgada²⁷ de distancia,

22. Dotzauer, *Violoncellschule*; pág. 6: “Über die Haltung sind die Meister nicht einig, und man findet unter den besten Spielern solche, die ihn so nahe als möglich am Frosch, andere, die ihn bedeutend kürzer fassen. Von beyden ist das Extrem, wie überall so auch hier schädlich.”

23. Duport, *Essai*; pág. 156.

24. L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburgo, 1756), Cap. 2, párrafo 5, págs. 54-55.

25. Dotzauer, *Violoncellschule*; pág. 7: “[Die Finger] ohne Zwang neben einander, weder zu weit noch zu nah zu halten”.

26. Duport, *Essai*; pág. 156: “la mobilité ou le jeu des doigts qui est très utile”.

27. 6 milímetros, aproximadamente. [N. del T.]

pero sugiere una sujeción del arco menos flexible: “todos los dedos deberían mantenerse rectos excepto el primero [...] el pulgar, entre los dedos segundo y tercero, debería sujetar el arco con firmeza [...] Sólo la firmeza en la colocación de la mano sobre el arco posibilitará la obtención de un sonido fuerte y pleno [...].”²⁸

El golpe de arco “habitual” en los cellistas de esa época, al igual que el de los violinistas, entrañaba fundamentalmente el uso del antebrazo, con el hombro y la parte superior del brazo relajados. Duport estipula que “la parte superior del brazo debe mantenerse en la misma posición” con el fin de evitar “tocar con el hombro”.²⁹ Observa Romberg que “los grandes violinistas de París hace tiempo que se dieron cuenta de este defecto y por tanto mantienen el codo lo más bajo posible cuando tocan, dado que su elevación forzaría la postura natural del hombro. Al tocar el cello, esto puede evitarse sentándose bien erguido y no levantando nunca los hombros.”³⁰

Clive Brown afirma que el golpe de arco *détaché* de finales del siglo dieciocho “se vio sustituido, bajo el impacto causado por la escuela de Viotti, por un estilo que da prioridad a la sonoridad y la expansión del sonido rechazando generalmente el arco *détaché*.”³¹ Llega a la conclusión de que el principal golpe de articulación se ejecuta sobre la cuerda hacia la punta. El uso del arco al estilo de Romberg era ciertamente muy amplio y, teniendo en cuenta la naturaleza del instrumento, muchas de las fuentes del diecinueve sobre el cello parecen apoyar esta conclusión.

Duport advierte contra el uso de un arco demasiado largo “dado que, en ese caso, la parte superior del brazo tiene que moverse con el fin de llegar a la punta”. Esta parte del arco, dice, “resulta muy útil en un gran número de pasajes, especialmente en aquellos que requieren ligereza”.³² Matiza esto describiendo dos tipos de *détaché*: “el primero de ellos es apoyado, y uno se sirve de él cuando desea obtener una gran cantidad de sonido; el segundo es un poco más suelto y se emplea en pasajes ligeros. Éste último se ejecuta tres cuartas partes del arco hacia la punta.”³³ Duport insiste constantemente en la necesidad de control y articulación en la punta del arco, y en equilibrar el ata-

28. Romberg, *Violoncell Schule*; pág. 6: “Der Daumen liegt auf der anderen Saite, zwischen dem zweiten und dritten Finger, und hält mit dem Weichen des vorderen Gliedes den Bogen fest. Alle Finger, ausser dem ersten liegen gerade. [Die Knöchel der Hand bilden eine gerade Linie mit der Strange des Bogens, welche Lage auch immer, so viel als möglich, beibehalten werden muss] denn nur durch diese feste Lage der Hand am Bogen kann man einen starken, kräftigen Ton aus dem Instrumente ziehen [ohne dass man die Kraft des Arms dazu nötig hat].”

29. Duport, *Essai*, p. 159: “le haut du bras doit rester dans la même position...”; “jouer de l'épaule”.

30. Romberg, *Violoncell Schule*; pág. 8: “Die grossen Geiger in Paris haben dies schon lange erkannt, deshalb halten sie den Ellenbogen beim Spielen so weit wie möglich gerade herunter, und nicht in die Höhe, weil dadurch die Schulter aus ihrer ungezwungenen Lage kommt. Beim Violoncell kann man dieses vermeiden, wenn man ganz gerade sitzt, und die Schultern nie in die Höhe hebt.”

31. Clive Brown, *Bowling Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-century Violin Playing*, *Journal of the Royal Musical Association*, núm. 113 (1988); págs. 109-110.

32. Duport, *Essai*; pág. 174: “s'il est trop long, il faut nécessairement tirer le haut du bras en arrière pour parvenir à la pointe, qui est très utile dans un grand nombre de passages, ceux surtout où il faut de la légèreté”.

33. *Ibidem*, pág. 170: “[I] y a deux sortes de détaché, la première appuyé dont on se sert quand on veut tirer du son, et l'autre un peu sauté dont on se sert dans les choses de légèreté. Ce dernier s'exécute des trois quarts de l'archet vers la pointe.”

que o “mordedura” en ambos extremos del arco. Muestra preferencia por el golpe de arco *spiccato* en los ritmos con puntillo, que necesariamente requieren una fuerte articulación en la punta, en lugar de golpes *détaché* (como, por ejemplo, en el *Adagio del op. 5/2*). Aunque reconoce la mayor dificultad que esto implica, también afirma que “tiene la ventaja de que se puede ejecutar con mayor vivacidad e incluso con más fuerza”.³⁴

El tratado de Froehlich acerca del modo de usar el arco es un compendio de los primeros seis “artículos” de Duport, con citas literales de algunos pasajes.³⁵ Remite al lector a su método para violín, en el que describe dos golpes de arco básicos (“*kräftig*” y “*gelinden*”, “fuerte” y “suave”) y afirma que “en ambos casos el golpe debe darse con la punta del arco y con fuerza”.³⁶ Matiza su afirmación citando el *Méthode* para cello de 1804 del Conservatorio de París: “los pasajes más rápidos no se pueden ejecutar con tanta precisión como con el violín, porque la punta no es lo bastante fuerte para hacer vibrar las gruesas cuerdas del cello”. El punto de contacto óptimo, prosigue, “depende de la fuerza y el peso del arco, de modo que uno mismo debe encontrar el lugar indicado para extraer el sonido con la potencia adecuada.”³⁷ Análogamente, Dotzauer recomienda la parte central del arco para los pasajes rápidos: “Sí que es posible ejecutar golpes rápidos con el talón; pero como el sonido tiene poca vibración, no se suele usar mucho. Si estos golpes precisan de fuerza se efectúan con la parte media del arco, y si requieren delicadeza, uno debe darlos con la punta.”³⁸ Continúa haciendo hincapié en las ventajas de un golpe de arco directo, amplio y relajado en los pasajes rápidos. Romberg tiene una opinión distinta a la de Duport en lo que respecta a la ejecución de los golpes de arco *détaché*:

“Este modo de utilizar el arco puede aplicarse en pasajes ligeros, fáciles, y resulta especialmente adecuado para piezas compuestas en un estilo juguetón, por ejemplo rondós en 6/8 [la edición inglesa (1840) añade aquí “o solos de música de cámara”]. En el caso de música más elevada no se adapta tan bien y no debería usarse salvo en movimientos rápidos. Antaño éste fue el golpe de arco utilizado por los grandes virtuosos para todos los pasajes. En todo caso, resulta bastante incompatible con un estilo de tocar amplio y firme [...] Hoy en día se esperan una mayor solidez, alma y expresión en la música.”³⁹

34. *Ibid.*; pág. 171: “elle a l’avantage de pouvoir s’exécuter avec plus de vivacité et même plus de force.”

35. Froehlich, *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule IV*; págs. 57-91.

36. *Ibid.*; pág. 42: “bei jenem muss der Strich mit der Spitze des Bogens gemacht und mit Festigkeit ausgeführt werden”.

37. *Ibid.*; pág. 81: “man [darf] schneller Passagen nicht so scharf mit der Spitze abstossen, wie bey der Violin, indem diese nicht stark genug ist, um die dicken Violoncell Saiten in die gehörige Schwingung zu setzen [...] Das es hierin viel auf die Stärke des Bezugs und Schwere des Bogens ankömmt, so such man den Platz auf demselben auszumitteln, wo die Töne mit gehörigen Kraft können herausgebracht werden, [und doch noch Klang genug haben].”

38. Dotzauer, *Violoncellschule*; pág. 20: “Geschwinde Passagen nahe bey’m Frosch zu machen, ist zwar möglich, aber wegen des kurzen Tones nicht gebräuchlich; man macht sie, sollen sie kräftig vorgetragen werden, in der Mitte, schwächer, mit der Spitze.”

39. Romberg, *Violoncell Schule*; pág. 109: “Diese Strichart ist in leicht hinlaufenden Passagen anzubringen, und eignet sich nicht nur für Stücke, in fröhlichem Stile geschrieben, wie Rondos im 6/8tel Takt; aber nicht zu ernsthaften Musik-Stücken, und kann auch nur in raschen Tempos angebracht werden. Ehemals war es der Solostrich sämtlicher Virtuosen, aller Passagen wurden in dieser Strichart gemacht, die jedoch ein grossartiges Spiel nie zulässt; [eben deshalb waren ihre Concerte von so geringem Gehalt in der Composition,] jetzt verlangt man mehr Gediegenheit, Seele und Ausdruck in der Musik.”

El arco de Romberg (de 30, 25 pulgadas) tenía casi dos pulgadas más de longitud de ejecución que el de Duport y se adaptaba mejor a los movimientos amplios sobre la cuerda que al *détaché un peu sauté* de Duport. Uno de los ejercicios de Romberg (ejemplo 10) concluye con la siguiente indicación: “Con golpes de arco muy ligeros, cada vez más cortos en proporción a cuanto más piano [...] el arco mismo deberá irse aproximando gradualmente a la punta.”⁴⁰ Una figuración similar se da en el *op. 5/2*, en el c. 100 del segundo movimiento.

Ejemplo 10 Romberg, Violoncell Schule; pág. 118

(Allegro Brillante)

(mf) dim. ----- p

pp f

En su *L'art du violoncelle* (publicado en 1884, cuando el autor tenía noventa años), Olive-Charlier Vaslin, alumno de Baudiot, recuerda las clases de violín de Baillot y reconoce su influencia. Todos los ejemplos que da respecto de la relación entre la división del arco y la duración de las notas se centran en la parte media del arco, incluyendo los golpes *martelé* y *détaché* para los que Baillot recomienda el uso de la punta.⁴¹ Cita la *Variación 7* de las *Variaciones para piano y cello* sobre “*See the Conqu’ring Hero Comes*” (*Judas Macabeo*) WoO 45 de Beethoven, y comenta que:

“Tocar este pasaje en el talón y doblar la velocidad del movimiento es delatar las carencias del arco, y causa mala impresión. He escuchado a Baillot interpretando esta pieza transcrita para violín; la clase fue maravillosa. No se veía en absoluto en la necesidad de hacerle olvidar a uno las lagunas del pasaje mediante portamentos o un vibrato exagerado.”⁴²

40. *Ibid.*; pág. 100: “[die Schluss Arpeggios werden] sehr leicht im Bogenstrich gemacht, und je mehr piano sie werden, desto kürzer muss der Bogenstrich werden, der sich dann immer mehr und mehr der Spitze nähert”.

41. Olive-Charlier Vaslin, *L'art du violoncelle, conseils aus jeunes violoncellistes sur la conduite de l'archet*. París, 1884; págs. 11-12. Véase la obra de Stowell *Violin Technique and Performance Practice*, págs. 181-90.

42. Vaslin, *L'art du violoncelle*; pág. 14: “Jouer ce trait du talon et en doublant de vitesse le mouvement, c'est trahir la pauvreté d'archet et donner un mauvais exemple. J'ai entendu Baillot exécuter ce morceau traduit pour le violon, la leçon était belle. Il n'avait point à faire oublier une lacune dans le trait par des glissades et des tremblements exagérés.”

Ejemplo 11 Beethoven, Variaciones sobre "See the Conqu'ring Hero Comes" (Judas Macabeo) WoO 45. Variación 7, según comenta Vaslin que tocó Baillot (L'art du violoncelle, pág. 14)

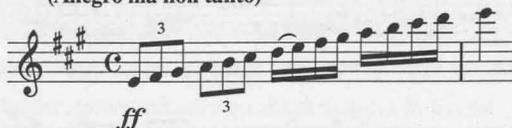
El pasaje en cuestión se muestra en el ejemplo 11 -tal como, según Vaslin, lo tocó Baillot-. También demuestra la longitud del arco (y, por tanto, la velocidad) que corresponde a cada nota acentuada, de las cuales la primera recibe más arco y las restantes progresivamente menos (ejemplo 12). Véase el *op. 102/2* (I/c. 18).

Ejemplo 12 Vaslin, *L'art du violoncelle*; pág. 12

Ejemplo 13a

Beethoven, *Sonata para violoncello op. 69*. Primer movimiento, cc. 251-51 (arreglo de David)

(Allegro ma non tanto)



Ejemplo 13b

Beethoven, *Sonata para violoncello op. 69*. Cuarto movimiento, cc. 42-43 (arreglo de David)

(Allegro Vivace)



Tanto Duport como Baudiot admiten que no son capaces de tocar un *staccato* arco arriba o arco abajo, y Baudiot además añade que Rode lo encontraba embarazoso.⁴³ Romberg recomienda a los cellistas que se abstengan de utilizarlo,⁴⁴ mientras que Dotzauer, describiendo un “*staccato* muy suelto”, afirma que rara vez es necesario.⁴⁵ El tipo de arco que Grützmacher propone en un extracto de los *21 Exercises* de Duport (ejemplo 5b) ilustra la concepción que se tenía a finales del siglo diecinueve, ya que el segundo compás evidencia un uso del arco típico del violinista Ferdinand David (1810-73). La adaptación para piano y violín de las sonatas y variaciones para violoncello de Beethoven (1874) que hizo David incluye ligaduras añadidas, como por ejemplo las de los ejemplos 13a y 13b, que permiten que las semicorcheas se toquen más cerca de la punta del arco. Este tipo de ejemplos de golpes de arco “de conveniencia”, mediante los cuales se demuestra el uso de golpes amplios en la punta del arco, son más frecuentes en el violín. Sin embargo, como la parte favorita del cellista para tocar un amplio *détaché* era la parte media, los ajustes necesarios en la dirección del arco resultaban menos evidentes para llegar a ella que a la punta. La ligadura añadida en la *Sonata para violoncello op. 65* de Chopin (I/109) es un excelente ejemplo.

La mayoría de los tratados de la época recomiendan el uso de un arco de trazo suave y regular. Romberg describe un *portato* en notas con puntillo dentro de una misma ligadura (como, por ejemplo, en el comienzo del *Allegro del op. 5/1*), articulando de manera que el arco “realice pequeñas paradas”.⁴⁶ Consecuentemente, su *legato* se ejecutaría con un golpe de arco suave y continuo. Parece ser que los cambios de arco se harían sin mover la mano: “cuanto menor sea el movimiento de la mano a la hora de cambiar el arco [...] más bella y coherente resultará la interpretación”.⁴⁷ Las amplias ligaduras o marcas de fraseo que indica Beethoven, por ejemplo en la melodía que da inicio

43. Duport, *Essai*; pág. 171. Baudiot, *Méthode*; pág. 80.

44. Romberg, *Violoncell Schule*; pág. 109.

45. Dotzauer, *Violoncellschule*; pág. 28.

46. Romberg, *Violoncell Schule*; pág. 98: “kleine Stillhaltung des Bogens”.

47. *Ibid.*; pág. 7: “je weniger Bewegung in der Hand beim Umsatz des Bogens ist, desto schöner und zusammenhängender ist das Spiel.”

al op. 69 -y al comienzo del *Adagio* del op. 102/2-, requieren una cuidada continuidad de línea. Esto se puede conseguir mediante unos cambios de arco tan sutiles como los que se describen anteriormente, y, en el último de los ejemplos, cambiando el arco en las notas repetidas. Dotzauer, de todas formas, pretendía que se ligasen muchas notas en un mismo arco cuando fuese necesario (ejemplo 14). En el ejemplo 15 no parece muy probable que Beethoven tuviera la intención de que el cellista ignorase el *legato* del piano (ejemplo 16) acentuando la ligadura en mitad de cada compás y a lo largo de todo el movimiento.

Ejemplo 14 Dotzauer, *Violoncellschule*; pág. 20



Ejemplo 15 Beethoven, *Sonata para violoncello op. 5/1*. Primer movimiento, cc. 49-50 (violoncello)
(Allegro)



Ejemplo 16 Beethoven, *Sonata para violoncello op. 5/1*. Primer movimiento, cc. 35-36 (piano)
Allegro



Los comentarios de Duport sobre las notas ligadas parecen confirmarlo:

[Los patrones de los golpes de arco] han de variarse mediante la acentuación del arco, pero a este respecto se ha venido considerando que es inútil [...] marcar esta acentuación en la música; y me atrevería a decir que los acentos del arco en determinados pasajes son una mera cuestión de moda y están sujetos a cambios. Por ejemplo, cuando hay dos notas ligadas, en un caso se tocarán ambas de igual manera; en otro, apoyando la primera; y en un tercero, apoyando la segunda. Todo esto depende del gusto del intérprete.⁴⁸

Las largas ligaduras de frase o marcas de fraseo de Beethoven se oponían a los hábitos de los instrumentistas que, en cierto modo, seguían acentuando la primera y relajando la última nota de las

48. Duport, *Essai*: "On peut les varier par l'accent de l'archet, mais jusqu'ici on a regardé comme inutile, [ou peut-être trop compliqué] de les marquer dans la musique. Ces différents accents de l'archet dans les passages sont, j'ose le dire, sujets à la mode et changent avec elle. Par exemple, quand on lie deux notes ensemble, une fois on les passera très égales; une autre fois on appuyera la première; une autre fois la seconde, etc.; cela dépend du caprice du joueur."

ligaduras, como describían Leopold Mozart y C. P. E. Bach.⁴⁹ Es evidente, por ejemplo, que Dotzauer, en su edición de las *Suites para violoncello solo* de J. S. Bach (1827), aún consideraba la ligadura como un medio de perfilar los contornos de la música mediante acentuaciones, especialmente a la hora de marcar un acento en parte débil (ejemplo 17) o de acentuar una nota que queda fuera de la ligadura (ejemplo 18). Uno de los aspectos de la edición de Dotzauer que ilustra los cambios en el diseño y el uso del arco desde tiempos de Bach es la incorporación de golpes de arco *spiccato* en los ritmos con puntillo al estilo francés del *Preludio de la Suite núm. 5*. De manera similar, a veces indica  donde una aproximación moderna a una edición Urtext (puesto que no existen manuscritos originales de las *Suites para violoncello*) pondría . A pesar del estilo ligado que se asocia al modelo de arco de Tourte, el surgimiento progresivo de los signos de fraseo durante la época de Beethoven y la adopción de los arcos más cómodos por parte de los instrumentistas, la ligadura continuó utilizándose con una función enfática y siguió formando parte de los recursos expresivos del intérprete.

Ejemplo 17 J. S. Bach, *Suite para violoncello en do mayor BWV 1009*. Preludio, cc. 21-22 (edición de Dotzauer)



Ejemplo 18 J. S. Bach, *Suite para violoncello en do mayor BWV 1009*. Preludio, cc. 72-75 (edición de Dotzauer)



El arco y la habilidad para controlarlo se consideraban las herramientas expresivas principales del intérprete. “La variedad en la forma de tocar”, escribe Duport, “las gradaciones del sonido y –consecuentemente– la expresividad, dependen del arco y son cuestiones de gusto y de sentimiento.”⁵⁰ Insistiendo una vez más en la necesidad de “un control perfecto del arco”, prosigue con la observación de que “los más famosos cantantes sólo han conseguido alcanzar el grado de perfección por el que son reconocidos a través de un laborioso trabajo por homogeneizar las notas de su voz, por más que a primera vista pueda parecer que el encanto de su forma de cantar resida en la modulación, las inflexiones, la variedad y la agilidad.”⁵¹

49. L. Mozart, *Versuch*; cap. 1, párrafo 20, pág. 135. C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 vols., (Berlín, 1753, reimpresso en 1957, y 1762; nueva reimpresión. en 1957); traducido al inglés por W. J. Mitchell (Nueva York, 1949, reimpr. en 1974): I, cap. 3, sección I, párrafo 18, págs. 154-56.

50. Duport, *Essai*; pág. 162: “la variété du jeu, les nuances du son, et par conséquent l’expression, sont du ressort de l’archet; et cela est l’affaire du sentiment et du goût.”

51. *Ibid.*; pág. 165: “les plus fameux chanteurs ne sont arrivés au point de perfection qu’on leur a reconnu, qu’en travaillant continuellement à égaliser les cordes de leur voix, quoiqu’il semble au premier abord, que ce ne soit que la modulation, les inflexions, la variété et l’agilité qui aient fait ou fassent tout le charme de leur chant.”

Ejemplo 19

Beethoven, *Sonata para violoncello op. 5/2*. Primer movimiento, cc. 27-9.

Musical score for Example 19. It consists of three staves: a cello staff (bass clef) and two piano staves (treble and bass clefs). The piano part features a tremolo in the right hand with dynamics *p*, *decresc.*, and *pp*. The cello part has a melodic line with a slur and a *p* dynamic marking.

Ejemplo 20

Beethoven, *Sonata para violoncello op. 5/2*. Primer movimiento, cc. 5-6.

Musical score for Example 20. It consists of three staves: a cello staff (bass clef) and two piano staves (treble and bass clefs). The piano part has dynamics *pp* and *rinf.* The cello part has a dynamic marking *(p)*.

Ejemplo 21

Baillot, Levasseur, Catel y Baudiot, *Méthode de violoncelle*; pág. 23

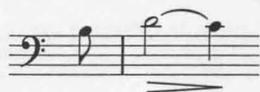
Adagio

Musical score for Example 21. It shows a cello staff (bass clef) with two sections: 'indication' and 'exécution'. The 'indication' section shows a wavy line representing a bow stroke. The 'exécution' section shows a melodic line with a slur and a *même coup d'archet* marking. Below the staff, there are two groups of diamond-shaped symbols, each with an *idem* marking below it.

Ejemplo 22 Romberg, *Violoncell Schule*; pág. 98



Ejemplo 23 Romberg, *Violoncell Schule*; pág. 126



Ich lie - be

Ejemplo 24 Romberg, *Violoncell Schule*; pág. 127



Todos los métodos de cello de la época ofrecen ejercicios para el arco similares a los ejercicios de *mesa di voce* de Leopold Mozart.⁵² El *son filé* o sonido “hilado”, como indicación de un estilo de tocar *sostenuto* y ligado, aparece a menudo en las *Sonatas para violoncello op. 5* de Beethoven, sobre notas largas (véase el ejemplo 19) y grupos de notas ligadas (ejemplo 20). Además de ser un ejercicio para el control del arco, era un recurso expresivo que a menudo utilizaban los cantantes. El *Méthode* del Conservatorio de París (ejemplo 21) y el de Dotzauer recomiendan un uso expresivo del arco similar llamado *ondulé*, un tipo de vibrato del arco que Dotzauer describe como conjunto de *sons filés*.⁵³ El capítulo de Romberg “*Sobre la luz y la sombra en música*” muestra la función expresiva del arco e incluye pasajes anotados con indicaciones de expresión, un recurso que Duport había considerado ridículo.⁵⁴ Uno de dichos ejemplos incluye el uso frecuente de la *mesa di voce* (ejemplo 22). Es más, Romberg añade un texto para ilustrar la naturaleza declamatoria de la apoyatura (ejemplo 23) e incorpora un diagrama para mostrar la importancia relativa de un grupo de apoyaturas en relación con la tesitura (ejemplo 24).

El conocimiento de la armonía se consideraba fundamental para los violoncellistas durante mucho tiempo, y muchos de los métodos de violoncello en torno a 1740-1850 dedican largas secciones a los fundamentos armónicos. Algunos de ellos, incluyendo los de Baillot *et. al.*, Baudiot y Dotzauer, proporcionan instrucciones para la realización de un bajo cifrado en el cello, demostrando

52. L. Mozart, *Versuch*; cap. 5, págs. 101-108.

53. P. Baillot, J. H. Levasseur, C. S. Catel y C. N. Baudiot, *Méthode de violoncelle et de base d'accompagnement*. París, 1804; reimpresión de 1974; págs. 22-23; Dotzauer, *Violoncellschule*, pág. 47. Véase también la nt. 57.

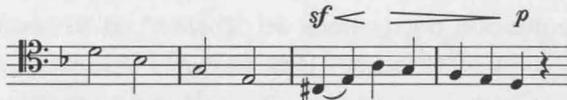
54. Romberg, *Violoncell Schule*; pág. 96. Duport, *Essai*; pág. 162.

que el concepto del cello como instrumento acompañante que se tenía en el dieciocho aún perduraba en el diecinueve, a pesar de su creciente aceptación como solista. De hecho, todas las sonatas de Beethoven para violoncello y piano incorporan pasajes en los que el cello desempeña una clara función de acompañante, con lo cual la comprensión de la armonía subyacente en ese tipo de pasajes resultaría de ayuda a la hora de ejecutarlos de la manera adecuada; por ejemplo, al comienzo del Rondó del *op. 5/2*, la subdominante *do* podría enriquecerse enfatizándola más que las notas circundantes (ejemplo 25). Romberg explica el perfil armónico de algunas de las frases (ejemplos 26a y 26b) con el fin de que puedan ser interpretadas de la manera más expresiva posible.

Ejemplo 25 Beethoven, Sonata para violoncello *op. 5/2*. Segundo movimiento, cc. 12-14 (cello)
Allegro



Ejemplo 26a Romberg, Violoncell Schule; pág. 129



Ejemplo 26b Romberg, Violoncell Schule; pág. 129



En una reseña, un comentarista escribió sobre Romberg lo siguiente:

"Resulta imposible expresar con mayor profundidad los delicados matices del sentimiento, imposible dar una mayor variedad de color, especialmente en los delicados claroscuros, imposible encontrar un tono tan exquisito que llegue tan directo al corazón como el que el Sr. Romberg consigue producir en su *Adagio* [...] ¡Cómo conoce la belleza del detalle que encierra la naturaleza y los afectos indicados para la pieza, cuya expresión no viene marcada por el impresor! ¡Qué efectos consigue al hacer crecer su sonido hasta el más poderoso *fortissimo*, seguido del *diminuendo* que va a morir en un *pianissimo* apenas audible!"⁵⁵

El uso del vibrato se asociaba estrechamente con la delineación expresiva del arco. Froehlich remite a los cellistas a su escuela de violín en lo referente a este recurso, recomendando un uso reducido y adecuado de él y relacionando la velocidad del vibrato con el tempo de la música.⁵⁶ El

55. Karl Ludwig Junker, citado en la obra de Edmond S. J. van der Straeten *History of the Violoncello, the Viola da Gamba, their Precursors and Collateral Instruments*. Londres, 1915 (reimpr. 1971); págs. 223-4.

56. Froehlich, *Vollständige Musikschule IV*; pág. 42.

método para cello de Dotzauer es el primero en que realmente se menciona el vibrato, pero, a pesar de que sus predecesores -incluido el tratado de Duport- no se pronuncian a este respecto, no necesariamente debemos asumir que el vibrato no formase parte del vocabulario de aquella época. De hecho, se usaba en la *viola da gamba*. No obstante, un vibrato continuo podría haber entorpecido la resonancia que buscaba Duport, y posteriormente Romberg y Dotzauer, en su intento de potenciar las “amalgamas de vibraciones”.

Dotzauer cita el vibrato (*tremolo* que la traducción francesa describe como “especialmente empleado por los maestros italianos”) junto con el *ondulé* y algún otro recurso expresivo similar: “Sobre las notas largas, donde fuera posible, muchos intérpretes hacen uso del temblor [*Pochen*] resultante de la amalgama de vibraciones.” [La versión francesa explica que éstas “se crean mediante la resonancia de la cuerda en la que actúa un dedo una octava baja con el fin de impedir la vibración libre.”] ⁵⁷

El hecho de que este ornamento tan efectivo fuera poco practicable -en realidad sólo era aplicable entre el *mi b* y el *fa #* sobre la cuerda II- puede servir como indicación de la frecuencia con la que se introdujo el vibrato actual, dado que estos efectos especiales van apareciendo uno tras otro con igual significado. Una aplicación poco común del “*Pochen*” en las sonatas para violoncello de Beethoven se encontraría en el *op. 69* (I/ cc. 107-108), en el *fa #* largamente mantenido. Los comentarios de Romberg acerca del vibrato sugieren que, a pesar de que no se trata en las fuentes teóricas, su uso había estado de moda con anterioridad:

“El temblor o *tremolo* se produce mediante un rápido movimiento del dedo hacia los lados mientras pisa la cuerda. Si se utiliza con moderación y con mucha fuerza de arco, el tono adquiere vida y fuego, si bien sólo debería usarse al comienzo de la nota y no a lo largo de toda su duración. En épocas anteriores, nadie era capaz de sostener una nota de una duración determinada sin vibrar con el dedo constantemente; el resultado era un efecto desagradable y gimiente, y no podemos sino agradecer que un mayor gusto al tocar haya puesto fin al uso indiscriminado de este ornamento.” ⁵⁸

Romberg emplea el signo de vibrato de Spohr  y afirma que “se verá que el segundo dedo es el que mejor se adecúa al vibrato [...]; el tercer dedo no se adapta bien [...]; un movimiento tan cerrado nunca debe mantenerse a lo largo de la duración completa de la nota, pues en absoluto

57. Dotzauer, *Violoncell Schule*; pág. 47: “Viele bedienen sich bey langen Tönen, wo es möglich ist des Pochens, welches vom Mitklingen der Töne herrührt.”

El tercer dedo pisa y suelta la nota repetidamente una octava más baja de lo que se está tocando, creando un efecto similar al vibrato (véase el ejemplo 1).

58. Romberg, *Violoncell Schule*; pág. 85: “Das Beben (Tremolo) wird hervorgebracht, indem man den Finger, mit dem man einen Ton genommen hat, mehrere Male in sehr geschwinden Zeitmass vor und rückwärts biegt. Selten angebracht, und mit vieler Kraft des Bogens ausgeführt, giebt es dem Tone Feuer und Leben; es muss aber nur im Anfange der Note, und nicht durch die ganze Dauer derselben gemacht werden. In früherer Zeit konnte niemand einen Ton, wenn auch von noch so wenig Dauer, aushalten, ohne beständig mit dem Finger zu beben, und es wurde eine wahre Jammer-Musik daraus.”

alcanzaría su efecto; se trata de dar más fuerza a la nota y como mucho debería abarcar un tercio de su valor real.”⁵⁹ La técnica de la mano izquierda de Romberg, de todas formas, habría restringido el uso del vibrato con el segundo dedo. Mientras que la mayoría de los teóricos cultivaba una posición de la mano izquierda en la que cada dedo quedaba perpendicular a las cuerdas,⁶⁰ Romberg recomienda inclinar la mano izquierda como los violinistas, con la tercera falange (es decir, la más cercana a la palma) del primer dedo apoyada en el cuello del cello, el segundo dedo curvado, formando tres lados de un cuadrado, y el cuarto dedo recto⁶¹ (véase la figura 3). A pesar del gran éxito y la influencia de Romberg, esta técnica de la mano izquierda, tan peculiar en cierto modo, resultó ser un callejón sin salida.

Ejemplo 27 Kummer, *Violoncellschule*; pág. 65, núm. 68

Cantabile Grazioso

dolce

sotto voce

2a

2a

p

59. *Ibid.*; pág. 89: “Zu dem Beben ~ (Tremolo) ist der zweite Finger der geschickteste, weswegen ich ihn auch auf der ersten Note dieses Übungsstücks ... Eigentlich sollte der dritte Finger zu Anfange genommen werden, allein dieser passt nicht gut zum Beben. Das Beben muss nie die Dauer einer Note ausmachen, sonst würde es seinen Zweck ganz verfehlen, es soll nur dem Tone mehr Kraft verleihen, und darf höchstens den dritten Theil davon ausfüllen.”

60. Por ejemplo, Dotzauer y Kummer siguen los principios descritos por Duport en su *Essai* (pág. 146).

61. Romberg, *Violoncell Schule*; pág. 10.

Kummer (1797-1879), el alumno de Dotzauer, retoma las ideas de Romberg prefiriendo la expresión a través de la variedad en el uso del arco a la producida por el vibrato.⁶² Al igual que Spohr y Romberg, proporciona “ejercicios de estilo” con detalladas indicaciones de expresión. Los doce ejercicios de Kummer incluyen frecuentes *messe di voce* y otras dinámicas expresivas, pero sólo cuatro de ellos contienen indicaciones de vibrato, marcadas con el signo de Spohr . El ejemplo 27 muestra el ejercicio con más indicaciones de este tipo, la mayoría de las cuales se dan en puntos culminantes de la curva dinámica. Spohr, además, asocia el vibrato con la dinámica, recomendando el uso de un vibrato rápido para una acentuación fuerte de todas las notas marcadas con *fz* o con *>*.⁶³ Respecto a si esto daría “animación y fuego al sonido”, o si iría en detrimento de la homogeneidad de la textura del piano con el cello en las sonatas para violoncello de Beethoven (por ejemplo, en pasajes imitativos que implicasen acentos como los del último movimiento del *op. 102/ 2*), esto quedaría abierto a la decisión del intérprete. De hecho, dada la diferencia esencial en la naturaleza de ambos instrumentos y sus funciones de respaldarse mutuamente (como en el ejemplo 20, donde el cello compensa la limitación del piano como soporte), resultaría más indicado describir la textura de las sonatas como simbiótica más que como homogénea.

Kummer también advierte contra el abuso del portamento y el rubato. Aunque otros métodos más antiguos no hacen mención alguna del rubato, el pianista y compositor Carl Czerny (1791-1857), alumno de Beethoven, consideraba que tanto el tempo como el arte del rubato eran de capital importancia. Indicó la velocidad metronómica para cada uno de los movimientos de las cinco sonatas para cello (véase la tabla 1) y afirma que, a pesar de que cada pieza debería tocarse “de principio a fin [...] al tempo prescrito por el compositor [...] se dan en casi todas las líneas algunas notas o pasajes donde una ínfima y a menudo imperceptible relajación o aceleración del movimiento se hace necesaria para embellecer la expresión y aumentar el interés”. Prosigue describiendo el rubato como “el arte de un buen intérprete [...] que sólo se alcanza mediante el buen gusto cultivado con exquisitez, mucha práctica con atención y escuchando a los grandes artistas de todos los instrumentos, especialmente a los cantantes de renombre.”⁶⁴

62. Friedrich August Kummer, *Violoncello-Schule op. 60*. Leipzig, 1839; trad. inglesa (Londres, 1875; pág. 28).

63. Louis Spohr, *Violinschule*. Viena, 1832; págs. 175-6. Citado en la obra de Stowell *Violin Technique and Performance Practice*; pág. 207.

64. Citado en P. G. le Huray, *Authenticity in Performance*. Cambridge, 1991; pág. 181.

Tabla 1

Indicaciones metronómicas recomendadas por Czerny para las sonatas para violoncello de Beethoven⁶⁵

Op. 5 núm. 1	I	 = 88	Adagio	
		 = 160	Allegro	
	II	 = 104	Allegro	
Op. 5 núm. 2	I	 = 50	Adagio	
		 = 84	Presto	
	II	 = 72	Allegro	
Op. 69	I	 = 72	Allegro	
	II	 = 108	Allegro molto	
	III	 = 66	Adagio	
		 = 88	Allegro vivace	
Op. 102 núm. 1	I	 = 66	Andante	
		 = 76	Allegro vivace	
	II	 = 56	Adagio	
		III	 = 126	Allegro vivace
Op. 102 núm. 2	I	 = 152	Allegro con brio	
	II	 = 60	Adagio	
	III	 = 63	Allegro	

El uso del portamento entre los cellistas también fue susceptible de cambios de gusto. Bréval fue el primer cellista en darse cuenta de que convenía evitar tocar dos notas consecutivas con el mismo dedo siempre que fuera posible.⁶⁶ Duport está de acuerdo en que “produce un mal efecto [...] si el arco no actúa sobre la cuerda en el mismo instante en que el dedo se desliza, se escuchará un sonido muy desagradable”. “Es cierto” -continúa- “que, en un tempo más bien lento, dos notas podrán cogerse con un mismo dedo; e incluso el intervalo de tercera, cuarta, quinta, etc., podrá pues tocarse mediante un portamento del mismo dedo, lo cual produce un efecto muy bueno y se denomina ‘porter le son’”. Estos portamentos [...] se realizan más o menos deprisa en función de la expresión que requiera la melodía⁶⁷ (véase el ejemplo 28).

65. Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforteschule op. 500*. Viena, 1838-39. Edición de Paul Badura-Skoda. Viena, 1963; pág. 88.

66. Bréval, *Traité*; pág. 6.

67. Duport, *Essai*; págs. 17-18: “elle produit un mauvais effect [...] car l’archet ne saisit pas bien l’instant où le doigt a glissé pour attaquer la corde, on entend quelque chose de très désagréable. On peut faire, il est vrai, deux notes du même doigt, un peu lentement; on passe même d’un intervalle de tierce, de quarte, de quinte, etc.; en glissant fortement le même doigt, et ceci produit un très bon effet, cela s’appelle porter le son. Ces glissades [...] se font plus ou moins rapidement, suivant l’expression qu’exige la mélodie.”

Ejemplo 28

Duport, *Essai*; pág. 18

Adagio

[8^{va}]

Baudiot incluye el “*porte de voix*” en su comentario de los ornamentos, explicando que “la nota pequeña a menudo se emplea para el portamento”.⁶⁸ Las muestras de “pequeña nota” son muy contadas en su *Méthode*, si bien los ejemplos 30 y 31 tienen digitaciones que implican la realización de un portamento. Romberg también describe el *portamento di voce* como ornamento puesto que “se puede aplicar tanto al estilo de la música instrumental como al de la vocal y significa el deslizamiento por medio del cual la nota de la melodía más fuertemente acentuada se amalgama con la que la precede, ganando en expresividad.”⁶⁹ En su *Violoncell Schule* sólo se encuentra un ejemplo de esta “pequeña nota” (ejemplo 32).⁷⁰

Ejemplo 29

Baudiot, *Méthode*; pág. 50

Ejemplo 30

Baudiot, *Méthode*; pág. 248

(Lento)

Ejemplo 31

Baudiot, *Méthode*; pág. 18

[8^{va}]

Ejemplo 32

Romberg, *Violoncell Schule*; pág. 87

(Lento cantabile)

68. Baudiot, *Méthode II*; pág. 50: “souvent la petite note est employée comme porte de voix.”

69. Romberg, *Violoncell Schule*; pág. 85: “[Die Benennung: das Tragen der Stimme (*Portamento di voce*) wird] bei der Instrumental-Musik eben so angewandt, als bei der Vokal-Musik, und bedeutet das Hinüberziehen eines Tones zu einem andern, durch welches die am stärksten betonte Note des Gesanges mit der vorhergegangenen zusammen gezogen wird, und dadurch mehr Anmuth erhält.”

70. Esta convención podría servir de explicación para la “pequeña nota” del *Largo* de la *Sonata para violoncello op. 65* de Chopin.

Dotzauer, advirtiendo contra el uso inapropiado y excesivo del portamento, coincide con Spohr en la distinción entre las interpretaciones solistas y orquestales, haciendo la pragmática observación de que “resulta más fácil para los cantantes e instrumentistas encontrar la nota siguiente con precisión; y el portamento, si se realiza de modo que no parezca un gemido, puede producir un efecto agradable. Naturalmente, este ornamento, como todos los demás, no pertenece a las composiciones orquestales, sino al contexto del *concierto* o del *solo*, que permite al intérprete estar a expensas de su propia sensibilidad.”⁷¹ También incluye ejemplos de portamentos con un mismo dedo (ejemplo 33) y en los que “un dedo obliga al otro a dejarle sitio” (ejemplo 34).

Ejemplo 33 Dotzauer, *Violoncellschule*; pág. 46



Ejemplo 34 Dotzauer, *Violoncellschule*; pág. 46



El portamento como recurso expresivo, junto con los medios para disimular *glissandi* no deseados relajando la presión del arco, ha sido descrito en los métodos desde Duport. No obstante, a pesar de que un cierto uso del portamento y el vibrato era característico del estilo y la expresión de muchos cellistas de la época de Beethoven, la introducción de estos recursos no necesariamente obedecía a los mismos criterios con que serían abordados durante el siglo veinte. Tal vez sería Bernhard Romberg quien mejor pudiera considerarse como árbitro del buen gusto de su época y su instrumento. En comparación con la mayoría de los cellistas del siglo veinte, Romberg, al igual que Spohr en el violín, hacía escaso uso del vibrato y el portamento, dado que su gran profundidad y variedad de expresión, manifiestas en todo lo que se cuenta de sus interpretaciones (y la de los que recibieron su influencia) procedían del arco. La influencia de la escuela de Viotti era bien perceptible entre los cellistas de la época de Beethoven, pero fue Romberg quien inspiró una escuela de cello caracterizada por un estilo de arco amplio, resonante y centrado en la cuerda, que resultaba tan expresivo como serio, un estilo que incluía, en determinadas circunstancias, el uso de ornamentos tales como el portamento y el vibrato.

71. Dotzauer, *Violoncellschule*; pág. 45-6: “erleichtert dem Sänger und Instrumentisten in manchen Fällen den folgenden Ton sicher zu treffen, und gescheihet das Ziehen auf eine Art die nicht ins Heulende fällt, so thut es eine sehr angenehme Wirkung. Natürlich gehört diese Verzierung so wie alle übrigen, nicht ins Tutti-Spiel, sondern in das Konzert oder Solo, welches dem Spieler gestattet sich seiner Empfindung hinzugeben.”

Además de las cuestiones interpretativas acerca del estilo y la técnica, los actuales intérpretes de las sonatas para violoncello de Beethoven deben solventar los problemas que presentan los propios instrumentos. A pesar de que el cello no ha cambiado esencialmente mucho desde tiempos de Beethoven, el gran piano de concierto guarda bien pocas semejanzas con el instrumento “vienés” para el que compusiera Beethoven en 1796, de modo que el cambio fundamental en el equilibrio de ambos instrumentos en términos de cantidad y calidad de sonido relativas afecta a la textura global del conjunto de un modo muy significativo. Algunos autores de comienzos del diecinueve ya se dieron cuenta de los efectos que producirían los cambios en el diseño y la construcción del piano, y Hummel señala que el piano “inglés” sonaba más fuerte que el “vienés”, pero que afectaba menos al conjunto porque tenía un sonido de mayor duración y más apagado.⁷² La idea de que Beethoven habría preferido el sonido y la potencia del piano moderno puede aceptarse en el caso del repertorio para piano solo; no obstante, cuando el piano moderno se combina con otro instrumento que ha evolucionado de manera distinta, los intérpretes han de reconocer que, en cierta medida, están tocando un “arreglo” de aquella música, y resignarse a hacer ciertas concesiones con el fin de ser más fieles a las intenciones del compositor.

Un ejemplo de este tipo sería el dilema de los pianistas modernos a la hora de enfrentarse a las indicaciones que Beethoven hace para los pedales. Sabemos a través de Czerny que la forma de tocar de Beethoven se caracterizaba por el uso excesivo del pedal.⁷³ Así pues, si el carácter de su interpretación se toma demasiado literalmente, existe el riesgo de que el piano moderno arrastre al cello hacia un *mare mágnum* de sonido. De modo similar, las texturas tan densas que se encuentran en la escritura para la mano izquierda de muchas de las obras para piano de Beethoven, y que resultan lo suficientemente ligeras para que el cello se intercale en ellas cuando se interpretan en un piano “vienés”, pueden llegar a dominar el conjunto si se tocan en un instrumento moderno.⁷⁴ Es necesario pues, llegar a un sensato término medio con el fin de alcanzar el equilibrio, aunque se usen instrumentos modernos, entre la claridad en la declamación del texto y el intimismo que a veces requieren las sonatas para violoncello. Lo que tal vez con mayor frecuencia dificulte su comprensión es la descompensación entre los papeles que cada uno de los intérpretes desempeña cuando estas sonatas para violoncello y piano se interpretan –totalmente fuera de contexto– como piezas para violoncello con acompañamiento de piano. ■

Traducción: **Isabel García Adánez**

72. Véase la obra de Le Huray *Authenticity in Performance*; págs. 186 y 165, para la comparación entre el piano inglés y el vienés.

73. Le Huray, *Authenticity in Performance*; pág. 170.

74. Por ejemplo, los problemas de equilibrio que se dan constantemente en las interpretaciones modernas del *Triple concierto op. 56*.