

esmuc

Treball Fi de Grau

Criteris interpretatius històrics en la música de Johannes Brahms

Trio op. 114 per clarinet, violoncel i piano

Estudiant:	Magda Peralta Lladó
Especialitat:	Interpretació del clarinet
Àmbit/Modalitat:	Música clàssica i contemporània
Director:	Rolf Bäcker
Curs:	2016-2017

Vistiplau
del director
del Treball

L'objectiu d'aquest treball és entendre els criteris interpretatius que eren dominants durant el període musical de Johannes Brahms, amb la finalitat d'aconseguir una interpretació amb fonaments històrics del Trio op. 114 per clarinet, violoncel i piano. La recerca té la base en la concepció estètica del compositor i compara diferents enregistraments de l'Opus 114. També té en compte les prèvies investigacions sobre aquest període, compositor i opus. Així doncs, la metodologia es basa fonamentalment en l'anàlisi de fonts històriques.

El objetivo de este trabajo es entender los criterios interpretativos que eran dominantes durante el periodo musical de Johannes Brahms, con la finalidad de conseguir una interpretación con fundamentos históricos del Trío op. 114 para clarinete, violoncelo y piano. La investigación se basa en la concepción estética del compositor y compara diferentes grabaciones del Opus 114. También tiene en cuenta las previas investigaciones sobre este periodo, compositor y opus. Por lo tanto, la metodología se basa fundamentalmente en el análisis de fuentes históricas.

The aim of this research is to understand the interpretative criteria which were dominant during Johannes Brahms period in order to achieve a historically grounded performance of the Trio op. 114 for clarinet, violoncello and piano. The analyse focuses on Brahms' aesthetic conception of music and compares different Opus 114 recordings. It also takes into account previous investigations concerning these period, composer or opus. Thus, the methodology is mainly based on analysing historical sources.

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ	3
1. Trio op. 114 per clarinet, violoncel i piano	5
2. Mühlfeld i els clarinets Ottensteiner	6
2.1. El <i>vibrato</i> del clarinet	9
3. El codi oblidat: criteris estètics en l'època de Brahms	9
3.1. Tempo, <i>rubato</i> i flexibilitat rítmica	10
3.2. La notació	17
3.2.1. Lligadures	19
3.2.2. <i>Legati</i> i <i>portamenti</i>	21
3.2.3. Dislocacions i arpegiats: altres maneres de tocar el piano	23
3.2.4. El <i>vibrato</i> de les cordes	25
4. L'evolució interpretativa: comparació d'enregistraments	26
4.1. Quintet op. 115, 1917: Charles Draper i London String Quartet	26
4.2. Trio op. 114, 1924: Haydn Paul Draper, William Henry Squire i Hamilton Harty	26
4.3. Trio op. 114, 1941: Reginald Kell, Antony Pini i Louis Kentner	29
4.4. Trio op. 114, 1955: David Oppenheim, Pau Casals i Eugene Istomin	30
4.5. Trio op. 114, 2009: Olivier Patey, François Salque i Bertrand Chamayou ..	31
CONCLUSIONS	32
BIBLIOGRAFIA I DISCOGRAFIA	33

INTRODUCCIÓ

El Trio de Brahms Op. 114 per clarinet, violoncel i piano és una obra clarament integrada al cànon del repertori del clarinet. Potser és per això que al llarg de les dècades s'han anat establint uns criteris interpretatius concrets, una manera estàndard de tocar que s'aprecia en la majoria de gravacions de l'actualitat. Ara bé, afortunadament tenim alguns enregistraments de principis de segle i força documents històrics que ens ensenyen que aquesta manera de fer no hi ha estat sempre i que no és, o no hauria de ser, inamovible.

La musicologia s'ha dedicat a estudiar, a partir de fonts històriques, els criteris estètics de l'època de Brahms, i difereixen molt sovint dels que tenim actualment. Aquest treball pretén fer una recopilació d'aquestes fonts i documents per poder establir uns criteris històrics de la interpretació de la música de Brahms amb l'eix central del Trio Op. 114. És a dir, la finalitat del treball és bàsicament interpretativa, una recopilació musicològica que serveixi directament per la pràctica.

Com tot, la música és una convenció. L'objectiu del treball no és només trencar alguns motllos que tenim enquistats en l'imaginari interpretatiu actual, sinó acostar-me tant com sigui possible als criteris estètics que pressuposava Brahms a l'hora de compondre la seva música. És a dir, entendre les convencions, el codi musical de l'època, un codi que crec que s'ha anat perdent al llarg del temps – i que fins i tot canviava ja durant la vida del compositor, perquè les modes estètiques han anat transformant-se sempre – i que pot ser la clau per explotar al màxim la música, per fer-la funcionar de veritat.

Evidentment, el codi estètic de cada moment passa per molts paràmetres concrets, i la recerca hauria de ser molt extensa. Per això m'he centrat en alguns criteris determinats que em serveixin directament per entendre la música del Trio Op. 114, que és precisament l'obra que estic tocant ara mateix amb el meu grup de cambra. Aquests criteris no es basen en l'anàlisi formal del trio – que és també

interessant per veure els mecanismes que poden fer funcionar la música i que òbviament he fet —, sinó en com funcionaven tots els recursos expressius que configuraven la moda musical de l'època del compositor.

Per una banda, he cercat fonts i documents propers a Brahms, com cartes, textos i crítiques de l'època, especialment de músics del seu cercle. Per l'altra, he fet una recerca de gravacions històriques, entenent com a històriques les gravacions d'intèrprets amb lligams amb el compositor mateix o amb aquest cercle, i les he comparades amb enregistraments de les dècades posteriors per veure quina evolució interpretativa s'ha anat succeint. Moltes d'aquestes són del Trio op. 114, però també n'hi ha d'altres obres de Brahms o de compositors contemporanis.

L'esperança és que aquesta recerca m'ajudi a aconseguir una base sòlida que em faci de punt de partida per ampliar el meu imaginari interpretatiu i que m'ajudi a enfocar l'obra de Brahms des d'una visió més àmplia i crítica.

1. Trio op. 114 per a clarinet, violoncel i piano¹

La primavera del 1891, Brahms va enviar una còpia del seu testament a Simrock, l'editor amb qui treballava normalment. Tenia cinquanta-vuit anys i sembla que es resignava a la idea que no compondria cap més obra adient per a la publicació. Fins i tot va escriure a Theodor Billroth, cirurgià i violinista amic seu, “que ell... no tornaria a compondre mai més res”.²

Però aquesta circumstància no va durar gaire: al cap de pocs mesos va escriure que, encara que havia estat “ben convençut de no deixar que es publicués res més, [...] les coses més boniques i emocionants segueixen volant per la meva ment!”³

El catalitzador d'aquest canvi va ser Richard Mühlfeld, l'autodidacta clarinetista principal de la *Meiningen Hofkapelle*. Brahms havia dirigit aquesta orquestra als anys vuitanta amb el seu Segon concert de Piano i l'estrena de la Quarta Simfonia i ja havia sentit tocar Mühlfeld, però va ser el març del 1891 quan va tenir l'oportunitat d'escoltar-lo en privat durant la seva estada d'una setmana a la cort. Es va emocionar especialment amb el Quintet de Mozart: “Ningú pot fer sonar el clarinet més bellament que el Senyor Mühlfeld”⁴, va escriure a Clara Schumann, i aviat l'anomenà “Fräulein Klarinette”, “Die Nachtigall des Orchesters” i fins i tot “Fräulein von Mühlfeld, meine Primadonna”.⁵

¹ CHRISTOPHER HOGWOOD (2012). *Brahms. Trio für Klarinette (Viola), Violoncello und Klavier, Opus 114* [Música impresa]. Cambridge: Bärenreiter (Urtext)

² “that he... would ever compose anything again”: PATRICK CASTILLO. *Notes on the music* [En línia]. [Data de publicació: 5 d'abril de 2015]. [Consulta: maig de 2017]. Disponible a: <http://www.artistled.com/Recordings_Clarinet.html>

³ “firmly resolved to let nothing further be printed, ...[now] the loveliest and most amusing things kept flying into my mind!”: CHRISTOPHER HOGWOOD (2012). *Brahms. Trio für Klarinette (Viola), Violoncello und Klavier, Opus 114* [Música impresa]. Cambridge: Bärenreiter (Urtext). Pàg.1.

⁴ “Nobody can blow the clarinet more beautifully than Herr Mühlfeld” (Carta 17 de Març): *Ibid.*

⁵ EMILY TYNDALL (2010). *Johannes Brahms & Richard Mühlfeld. Sonata in F minor for clarinet & piano, op. 120 n°1*. Columbus State University.

La composició del trio va procedir més ràpidament del que era habitual en Brahms, i encara que el manuscrit està signat des de la seva casa d'estiu "Ischl. Sommer [18]91", al juliol ja escrivia el Quintet. Brahms descriu aquestes dues obres com "obres realment decents – que, a més, són completament noves al nostre catàleg"⁶, ja que fins llavors el clarinet no havia tingut lloc en la seva música de cambra. Tres anys després va escriure les dues sonates per a clarinet i piano Op. 120.

El 25 de juliol Brahms va presentar el trio i el quintet a la Baronessa Helene von Heldburg, la mestressa de Meiningen, descrivint Mühlfeld com "simplement el millor mestre del seu instrument"⁷. Tal i com el compositor havia esperat, van tocar el trio i el quintet per primera vegada el 24 de novembre d'aquell any de manera privada a l'Schloss Meiningen. El violoncel·lista era Robert Hausmann, del quartet de Joachim, al qual Brahms havia dedicat la seva Segona Sonata per a Violoncel op. 99. L'estrena pública del Trio va tenir lloc a Berlín el 12 de desembre d'aquell mateix any.

2. Mühlfeld i els clarinets Ottensteiner⁸

Un factor molt important per apropar-nos a l'imaginari de Brahms és conèixer els instruments que es tocaven a l'època. Els clarinets que tocava Mühlfeld – i pels quals va compondre el Trio op. 114 – no són els mateixos que toquem actualment. Els clarinets de Mühlfeld eren del constructor Georg Ottensteiner, que treballava a Munic i en col·laboració amb el virtuós clarinetista Carl Baermann.⁹ Són clarinets fets de la tradicional fusta de boix, encara que en aquell moment altres

⁶ "really decent Works – which, moreover, are completely new in our catalogue" (Carta 499): *Ibid.*

⁷ "simply the best master of his instrument"

⁸ Si volem sentir com sona l'instrument de Mühlfeld podem escoltar les gravacions amb instruments de l'època de Lorenzo Coppola, Keith Puddy o de l'Orquestre Révolutionnaire et Romantique.

⁹ "THE FRIENDS OF EUSEBIUS AND FLORESTAN": *Playing on Period Instruments* [en línia]. [Data de consulta: 1 de maig de 2017]. Disponible a: <<https://friendsofeusebiusandflorestan.com/playing-on-period-instruments/>>

constructors ja experimentaven amb fustes més denses provinents de l'Àfrica, com la granadilla que, pintada de negre, és la que s'utilitza actualment pels clarinets moderns. El boix és una fusta més lleugera, té menys potència que la granadilla i el so que produeix és també més lleuger, però el diàmetre de l'instrument és molt gran i això fa que el so sigui ric en harmònics i càlid. La disposició dels forats i de les claus és particular i ajuda a aconseguir un *legato* molt melós.¹⁰

El Trio op. 114 demostra que Brahms estava molt familiaritzat amb la sonoritat de l'instrument de Mühlfeld, amb les seves característiques ben peculiars, així com amb la manera de tocar del clarinetista. La seva tria del clarinet en La, menys utilitzat però més “tardoral” i de so més fosc, va ser probablement decidida per la seva experiència en haver escoltat Mühlfeld tocant el Quintet de Mozart.

Els seus clarinets es conserven actualment a *l'Staatliche Museen* de Meiningen. Antony Pay, clarinetista actual que els ha provat, en diu:

*[ells] tend towards a more focused and leaner sound, that makes it easier to sound more equal to the «cello in passages and love duets in the slow movement, for example ... The bass, middle and upper registers of older pianos differ more markedly than modern ones [and] the Ottensteiner tends to have a reedier and more resonant lower register than a modern French instrument [...] and so to some extent is less homogeneous between registers too [...] If the «cello uses gut strings and you have a period piano, the Ottensteiner will match that combination very comfortably.*¹¹

El que em sembla interessant és que el clarinet Ottensteiner, així com el piano de l'època, treu un so menys homogeni entre els registres. Actualment es busca, en general, la homogeneïtat en el so de tot l'instrument, i l'estudi de molts clarinetistes es focalitza molt sovint en lluitar per aconseguir aquesta igualtat sonora. Però és important de remarcar que el so amb el qual estava familiaritzat Brahms no era en

¹⁰ THOMAS CARROLL: *Early Clarinets and Chalumeaux* [en línia]. [Data de consulta: 4 de maig de 2017]. Disponible a: <<http://www.carrollclarinet.com/ottensteiner-b/>>

¹¹ CHRISTOPHER HOGWOOD (2012). *Brahms. Trion für Klarinette (Viola), Violoncello und Klavier, Opus 114* [Música impresa]. Cambridge: Bärenreiter (Urtext). Pàg. 5.

cap cas un so homogeni, sinó que precisament la riquesa de timbres era un recurs que ell probablement utilitzava conscientment (perquè coneixia perfectament els instruments pels quals escrivia) a l'hora de compondre la seva música.



Lawson explica:

Brahms asked to be made familiar with [Mühlfeld's] repertory and discussed the nature of the clarinet with him at some length. It seems that amongst the works played to Brahms by Mühlfeld was the Mozart Clarinet Quintet and Weber's F minor Concerto; there was also some Spohr. Brahms was captivated; [...] He thought him the finest wind player he had ever heard, calling him the 'Nightingale of the orchestra'.¹²

Mason descriu el que potser apel·là Brahms del so i la flexibilitat del clarinet:

The clarinet, mingling better with the piano, as Brahms thought, than the bowed instruments, is no less romantic in expression and luscious in tone-color than the horn, while far more various in tone and flexible in articulation. It rivals indeed the violin in the variety of its tone-colour in different registers (if not quite in intimate human feeling in its expression), and equals the piano in flexibility, adding a certain indescribable sort of voluble neatness peculiar to itself. It has three separate registers, each strongly characterized and each appealing potently to the musical nature of the mature Brahms.¹³¹⁴

¹² LAWSON, C. (1998). *Brahms clarinet Quintet*. Cambridge: Cambridge University Press.

¹³ MASON, D.G. (1970). "The clarinet trio, opus 114". A: *The Chamber Music of Brahms*. New York: The Macmillan Company, Capítol XI.

¹⁴ National Music Museum. The University of South Dakota: IMATGE [en línia]. [Data de consulta: 1 de maig de 2017]. Disponible a: <<http://collections.nmmusd.org/Clarinets/Ottensteiner/2526/Ottensteinerclarinet2526.html>>

2.1. El *vibrato* del clarinet

L'ús del *vibrato* en el clarinet és poc freqüent en l'actualitat. És cert que especialment a Anglaterra i França hi ha alguns clarinetistes que utilitzen aquest recurs, però és poc habitual. Pel que sembla segons els documents històrics, però, Mühlfeld tocava amb molt de *vibrato*. El clarinetista anglès Jack Brymer, que havia tocat ocasionalment amb el quartet de Joachim, descriu el llegendari clarinetista dient que tenia una apassionada tècnica amb una calidesa de so i “un gran *vibrato* [...] molt més que Joachim, i tant com el violoncel·lista”.¹⁵ A més, Eric Hoeplich comenta, sobre una gravació del 1917 de Charles Draper tocant el quintet de l'any 1917, que “tant el clarinetista com les cordes fan un ús liberal del *vibrato*”. També diu que el *vibrato* “mai va ser virtualment sentit a Alemanya”, però que era una peculiaritat de la manera de tocar el clarinet a França i Anglaterra.¹⁶

3. El codi oblidat: criteris estètics en l'època de Brahms

Amb el pas de les dècades i el pes d'una tradició que ha anat evolucionant fins a, molt sovint, perdre de vista l'estètica que pressuposaven els compositors a l'hora de compondre la seva música, alguns intèrprets ens trobem xocant contra parets molt difícils de traspassar. Un exemple de paret és la idea que, en l'obra de Brahms, el tempo ha de ser rigorosament inflexible: el tempo *ha de ser* absolut. S'ha anat configurant la idea en l'imaginari dels músics que la música de Brahms és *profunda* i, per això, sempre ha de tenir molt de pes sonor i ha de mantenir uns tempos estables. El treball s'enfoca molt sovint en trobar un so, *el so de Brahms* – com a absolut, gairebé com un dogma - i el comentari que se sent habitualment a les classes és: *això no sona com Brahms*.

¹⁵ “a big vibrato [...] much more than Joachim, and as much as the cellist”: JACK BRYMER (1976). *Clarinet*. Mc Donald and Jane's (pàgines 204-7)

¹⁶ “both the clarinetist and the strings make liberal use of vibrato” i “was virtually never heard in Germany” ERIC HOEPRICH (2008). *The Clarinet*. Yale University Press (pàgines 234-5)

Només cal fer una mica de recerca per veure que aquesta idea va totalment en contra de la informació històrica que tenim. Per una banda, nombroses fonts deixen palès que el tempo en la manera de tocar de Brahms i, és clar, en el seu imaginari, era flexible i elàstic. Dos adjectius que són molt recurrents als escrits que conservem dels seus contemporanis, de persones que havien tocat amb ell o que l'havien sentit tocar. El *rubato*, un recurs que actualment es mira molt sovint amb recel, era intrínsec en la seva manera de pensar la música. Sabem del cert que Brahms no escrivia a la partitura tot el que esperava que l'interpret fes per fer funcionar l'obra.¹⁷

També és important de dir que, encara que no ho escrivís tot a la partitura, en la seva notació també hi podem trobar moltes pistes per entendre què n'esperava. Són pistes que actualment ens costen de veure, precisament perquè aquest codi estètic s'ha anat perdent, però que molt sovint porten implícites unes altres indicacions que avui dia ja no reconeixem.

Saber veure tots aquests detalls és fonamental per poder-nos traslladar, ni que sigui mínimament, al seu moment històric i per poder explotar al màxim la grandíssima quantitat de recursos expressius que conté la seva música.

3.1. Tempo, rubato i flexibilitat rítmica

George Henschel, baríton i compositor amic de Brahms, va dir que Brahms només posava marques metronòmiques quan “bons amics m’ho han demanat, però jo mai he pensat que la meua sang i un instrument mecànic vagin bé junts”.¹⁸ És interessant perquè a la seva època el metrònom ja es feia servir¹⁹, però ell només

¹⁷ FANNY DAVIES: “Some Personal Recollections of Brahms as Pianist and Interpreter”, A: Cobbet’s Cyclopedic Survey of Chamber Music (Londres: 1929), vol. I, pàgs. 182-84.

¹⁸ CLIVE BROWN; NEAL PERES DA COSTA; KATE BENNET WADSWORTH (2015). *Performing Practices in Johannes Brahms’ Chamber Music*. Kassel: Bärenreiter. Pàg. 3.

¹⁹ CLIVE BROWN (1999). “Nineteenth-Century Tempo Conventions”. A: *Classical & Romantic performance practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, capítol 8, Tempo.

utilitzava els termes de tempos italians. Tot i així tenia una cura considerable a l'hora de decidir els termes finals: sovint modificava la instrucció original, i de vegades més d'un cop.

Les marques metronòmiques que es van establir per a l'obra de Brahms a principis del segle XX són molt divergents entre si, i això demostra que els intèrprets - fins i tot quan la seva experiència musical tocava amb el temps de vida de Brahms - percebien de maneres molt diferents les seves indicacions de tempo. En alguns casos, també, els tempos que van esdevenir convencionals per la interpretació de la seva música durant la segona meitat del segle XX estan decididament en desacord amb l'evidència de les seves expectatives.²⁰

Arnold Schönberg va dir el 1948:

*Today's manner of performing classical music of the so-called "romantic" type, suppressing all emotional qualities and all unnotated changes of tempo and expression, derives from the style of playing primitive dance music [...] Thus almost everywhere in Europe music is played in a stiff inflexible metre – not in tempo, i.e. according to a yardstick of freely measured quantities.*²¹

Tot i que no tenim gaire informació sobre els tempos en la música de Brahms, sabem del cert que no escrivia a la partitura totes les indicacions en relació amb la flexibilitat que esperava i que compartia amb el seu cercle més proper. De fet, era més partidari d'escriure-hi poques anotacions; el preocupava que si especificava aquest tipus de coses de manera explícita a la partitura allà on fos que ell ho percebia, els intèrprets estarien encoratjats a exagerar, en detriment de la unió general del tempo. És per això que a les edicions publicades sovint exclou instruccions de tempo que apareixen inicialment als seus manuscrits.

²⁰ CLIVE BROWN; NEAL PERES DA COSTA; KATE BENNET WADSWORTH (2015). *Performing Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*. Kassel: Bärenreiter. Pàg. 3.

²¹ ARNOLD SCHÖNBERG: *Style and Idea*, ed. Leonard Stein. Londres: 1975. Pàg. 320.

Un model per a molts intèrprets d'aquell moment era «Über das Dirigieren», escrit per Wagner el 1869, que parlava d'un tipus de modificació del tempo obstructiva, és a dir d'uns canvis de tempo sobtats.²² En canvi el concepte de Brahms de modificació de tempo és molt més subtil: passa pels canvis de tempo amb un pols bàsicament estable. El seu apropament al tempo i a la flexibilitat rítmica és moderat en comparació amb l'extrem wagnerià. Carl Reinecke, conegut pels seus contemporanis com “el guardià de la tradició” i “el millor i és més conscient dels intèrprets de Mozart”²³, va escriure, en relació amb els canvis de tempo entesos per Wagner, que hi havia una “vasta distància” entre els “canvis de tempo obstructius [...] i una imperceptible introducció de temps més ràpid o més lent, com tot artista sensible faria al lloc adequat.”²⁴ De Reinecke en tenim moltes gravacions amb piano de roll, i encara que el so no és ideal, podem apreciar-hi els *rubati*, canvis de tempo i arpegiats que feia en llocs no indicats a la partitura, i ens semblen molt menys subtils que el que podríem deduir de les seves paraules. Per tant és ben probable que per les orelles de l'actualitat la manera de tocar de Brahms no fos gens moderada.

Això deu ser perquè estem condicionats, com és lògic, per l'estil d'interpretació que s'ha anat construint després del pas dels “modernistes”, dels que van rebutjar el que ells consideraven “excessos romàntics”. Aquest nou estil prioritzava una gran adherència a la informació de la partitura i, encara ara, sovint ens trobem amb el rebuig quan no seguim estrictament el que diu el text, encara que en l'època del compositor de la música en qüestió aquestes modificacions fossin intrínseques en la interpretació.

²² NICOLAS COUTON: *Reflections on Tempo in Bruckner's Symphonies*. Creil, 2008. [ARTICLE, en línia] Disponible a: <https://www.abruckner.com/Data/articles/articlesenglish/coutonnicolasrefle/couton_reflections_on_tempo.pdf>

²³ REINHOLD SIETZ: “Carl Reinecke”, A: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Londres, 2001). Vol. 21, pàg. 158.

²⁴ CARL REINECKE: *The Beethoven Pianoforte Sonatas. Letters to a Lady*, traduït per E.M. Trevenen Dawson (Londres, 1897), pàg. 74.

Per tant, és important d'apropar-nos als músics contemporanis de Brahms, músics que compartien aquesta manera de fer, com Reinecke, Clara Schumann, i Joseph Joachim, així com molts representats més joves de les tradicions que havien estat acollides per Mendelssohn i Schumann, especialment a Leipzig, Dresden i Berlín, com Willy Rehberg, Robert Huasmann, Marie Soldat, Hugo Becker i Karl Klinger. D'alguns d'ells en tenim escrits i fins i tot gravacions.

Per exemple, Walter (o Willy) Rehberg, pianista i compositor suís que passà pàgines a Brahms durant un assaig a del Trio per a Piano en Do menor op. 101 a Leipzig diu: “Em vaig adonar que aquí, com amb totes les seves obres, es prenien el tempo en termes generals, més lent del que se sent ara normalment. En particular, tocava el petit moviment marcat amb un “Poco presto” notablement més lent [...]”²⁵

Fanny Davies, pianista anglesa que estudià amb Clara Schumann a finals del 80 i durant els 90 i que tingué moltes oportunitats d'escoltar Brahms i els seus col·legues, el 1929 va escriure les seves memòries personals sobre l'estil de tocar de Brahms. De l'assaig de Brahms del Trio en Do menor amb Joachim i Hausmann a Baden-Baden el setembre del 1887 en diu:

*Brahms's manner of interpretation was free, very elastic and expansive; but the balance was always there – one felt the fundamental rhythms underlying the surface rhythms. His phrasing was noticeable in lyric passages. In these a strictly metronomic Brahms is as unthinkable as a fussy or hurried Brahms in passages which must be presented with adamant rhythm ... Like Beethoven he was most particular that his marks of expression (always as few as possible) should be the means of carrying the inner musical meaning.*²⁶

²⁵ “I noticed here too that, as with all his works, he took the tempo very broadly, slower than one often hears now. In particular, he played the little movement marked “Poco presto” noticeably slower [...]”: WILLY REHBERG: “*Brahms-Erinnerungen!*”. A: *Der Weihergarten. Verlagsblatt d. Hauses. B. Schotts Schöne Mainz* (suplement del diari *Melos*), pàgines 25-6.

²⁶ FANNY DAVIES: “*Some Personal Recollections of Brahms as Pianist and Interpreter*”, A: *Cobbet's Cyclopedic Survey of Chamber Music* (Londres: 1929), vol. I, pàgs. 182-84.

Carl Reinecke també considerava que els compositors no havien de marcar necessàriament els llocs on havien d'ocórrer aquestes modificacions, perquè aquestes indicacions «conduïrien la majoria d'intèrprets a l'exageració».²⁷

Potser ens fa l'efecte que han calgut molts anys de *pols* per oblidar l'estètica en la qual es movia Brahms, però els canvis ja es produïen en la seva època. L'últim quart del segle XIX, Joseph Joachim, el famós violinista i amic de Brahms, ja es lamentava que els músics que havien estat nodrits d'altres tradicions no entenien les convencions no escrites de la interpretació musical requerides per una interpretació idiomàtica dels clàssics alemanys –de Haydn a Brahms.²⁸

Deia, de la pràctica de “la majoria de violinistes de l'escola franco-belga dels temps recents”, com Henri Vieuxtemps, que “s'afegien massa estrictament als caps de nota sense vida quan tocaven els compositors clàssics, incapaços de llegir entre línies”. I contrastava això amb la manera de tocar del quartet de Louis Spohr, que li semblava un músic revelador i de primer ordre.²⁹

Joachim i Brahms compartien aquest concepte similar de llibertat rítmica i del tractament del *rubato* amb un pols fonamentalment estable. De vegades això creava dificultats de grup amb els seus companys de música de cambra. Julius Levin, que va sentir Joachim per primer cop el 1883, va recopilar el que un dels companys de cambra del violinista li havia explicat confidencialment: “tocar amb l'Old Man és *fortudament* difícil. Sempre un tempo diferent, un accent diferent”.³⁰

Tocar amb Brahms sembla que de vegades devia ser igualment problemàtic. Això està gràficament il·lustrat, per exemple, en una descripció del primer assaig per

²⁷ CARL REINECKE: *The Beethoven Pianoforte Sonatas. Letters to a Lady*, traduït per E.M. Trevenen Dawson (Londres, 1897), pàg. 92.

²⁸ CLIVE BROWN: “General Issues of Performing Practices”, A: *Performing Practices in Brahms' Chamber Music*. Pàg. 3.

²⁹ “most violinists of the Franco-Belgian school in recent times [...] adhered too strictly to the lifeless note-heads when playing classical composers, unable to read between the lines”: ANDREAS MOSER: *Joseph Joachim: ein Lebensbild*. (Berlín, 1910), vol II, pàg. 292.

³⁰ “To play with the “Old Man” is damned difficult. Always a different tempo, a different accent.”: JULIUS LEVIN: “Adolf Busch”. A: *Die Musik 18, no. 10* (Juliol 1926), pàg. 746.

l'estrena a Viena del Trio de Piano en Do menor op. 101, que va tenir lloc a l'apartament de Max Kalbeck el febrer de 1887. Brahms tocava amb Robert Heckmann i Richard Bellmann, violoncel·lista del quartet *Heckmann's Cologne Quartet*, el qual Brahms havia admirat des que el va sentir per primer cop el 1884. Tot i que els músics del quartet ja s'havien estudiat els seus papers, Kalbeck explica que “estaven tan confosos per Brahms i la llibertat inspiradora de la seva manera de tocar” que no el podien seguir. L'assaig va ser un desastre!³¹

En una carta a Joachim del febrer de 1886, Brahms discutia la particular dificultat de dirigir interpretacions de peces orquestrals i concerts que fossin nous per a l'orquestra, observant: “En aquest cas sovint no en faig prou tirant endavant i aguantant [la música] per aconseguir més o menys la passió o la calma expressiva que vull”.³²

Els enregistraments de Joachim del 1903 revelen un estil de *rubato* que transmet una impressió de “llibertat inspirada”. La interpretació de Joachim dels ritmes escrits és molt lliure, sovint aproximant-se a una redistribució del valor de les notes al compàs, i ocasionalment per sobre de la línia de compàs, però dintre d'un pols més o menys regular. Aquesta manera de fer és enterament compatible amb els relats dels testimonis d'orella que havien sentit tocar Brahms i la curta però important evidència de la seva gravació de cilindre del 1889.

El crític musical i erudit John Alexander Fuller Maitland descriu, el 1905, aquest aspecte de la manera de tocar de Joachim:

The moulding of his phrases, as it may be called, is inimitable, for it consists of slight modifications of the strict metronomic value of the notes, together with slight variations of power such as no marks of expression could convey. “Elasticity” is the word which best expresses the effect of his

³¹ MAX KALBECK: *Johannes Brahms* (Berlín, 1921), vol. IV/I, peu de pàgina 27.

³²“In that case I often cannot do enough pushing forward and holding back, in order to produce more or less the passionate or calm expression I want.”: *Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, ed. Andreas Moser, vol. 2 (Berlín, 1908). Pàg. 205.

*delivery of some characteristic themes; as in a perfect rubato there is a feeling of resilience, of rebound, in the sequence of the notes, a constant and perfect restoration of balance between pressure and resistance taking place, as an indiarubber ball resumes its original shape after being pressed. Compared with this kind of subtle modification, the phrasing of many players who lack a keen sense of rhythm, but who wish to play in a free style, suggests the same pressure when applied to a lump of dough; the slackening of pace is here made up by no acceleration in another place as it is with the great artists.*³³

Una alumna de la *Berlin Hochschule* apunta que el cor d'aquesta anomenada escola de Joachim es recolzava en: "l'important poder de sentir el tempo a través de tot el moviment – no com una condició preocupant i difícil, sinó com l'esperit guia que promou tota l'expressivitat".³⁴

Per les orelles de l'actualitat, a la gravació de la seva Romança en Do Major Joachim fa un marcat *accelerando* no indicat a la partitura, i a la primera i la segona Dansa Hongaresa de Brahms també fa canvis de tempo molt notables, tampoc escrits a la partitura. És curiós com, en canvi, en termes de l'època aquest *rubato* no anotat de Joachim – en el sentit d'incrementar o disminuir la pau de la música – és descrit com a moderat i subtil.

Està ben documentat que Brahms feia servir pràctiques similars a les de Joachim en la interpretació de la seva pròpia música, i és ben clar que tots dos haurien esperat variacions significatives de tempos fins i tot quan no hi havia res explícitament indicat a la partitura. Com ja he dit, de vegades Brahms donava instruccions als seus manuscrits que després eliminava per a la publicació. És el cas de la sonata per a Violí op. 78, el segon concert de piano o la quarta simfonia. En aquestes dues últimes obres, donà indicacions per les primeres interpretacions

³³ FULLER MAITLAND, J.A.: *Joseph Joachim* (Londres/Nova York, 1905), pp. 28-29

³⁴ the all-important power of making the tempo FELT through-out a whole movement – not as worrying condition which hinders, but as the guiding spirit which promotes all expressiveness.”: MARION BRUCE RANKEN: *Some Points of Violin Playing and Musical Performance as learnt in the Hochschule für Musik (Joachim School) in Berlin during the time I was a student there, 1902-1909* (Edinburgh, privately printed, 1939), pàg. 76.

però no va permetre que fossin impreses a la partitura.³⁵

És d'una gran rellevància escoltar les gravacions dels músics del cercle de Brahms per entendre la flexibilitat rítmica i de tempo que tenien: les de Joseph Joachim, evidentment, i també les de la seva alumna i protegida Marie Soldat-Roeger, la primera dona que va interpretar el concert per a violí de Brahms (el 1885, per gran plaer d'ell), qui també es diu que va ser per Brahms la “violinista preferida per les seves sonates”³⁶. Les seves gravacions revelen una similar “llibertat inspirada” del ritme i del tempo amb una concepció disciplinada de la peça en conjunt.³⁷

3.2. La notació

Primer de tot, em sembla interessant de remarcar que Brahms, com a compositor, no especificava tots els refinaments del fraseig que esperava dels intèrprets. Tal i com escriu a Joachim quan aquest estava estudiant-se la part del violí del concert de Brahms: “Per mi aquest tipus de consideracions són inútils. Però tu tens l'escombra a la mà i junts tenim molt per escombrar.”³⁸

Com explica Clive Brown, les confusions a l'hora d'interpretar les articulacions escrites a les partitures ja eren habituals en l'època de Brahms, i fins i tot durant el segle divuit. Aquest canvi d'apropament al seu estil al llarg de les dècades s'ha anat traduint en un malentès per que fa al ventall de significats de la seva notació. Actualment entenem la modificació dels tempos per mitjà de les indicacions

³⁵ WILLY REHBERG: “Brahms-Erinnerungen”. A: *Der Weiherharten. Verlagsblatt d. Hauses B. Schotts Söhne Mainz* (suplement del diari *Melos*), pàg. 26.

³⁶ M. M. S., “London Concerts”, a: *The Musical Times* 74, no. 1084. (Juny 1933), pàg. 548. A: CLIVE BROWN; NEAL PERES DA COSTA; KATE BENNET WADSWORTH (2015). *Performing Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*. Kassel: Bärenreiter. Pàg. 5.

³⁷ *ibid.*

³⁸ “With me such considerations are unprofitable. But you have to broom in your hand and we have much to sweep up.”: Briefwechsel, vi. 149-53. A: Clive Brown: *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*, etc. Pàg. 234.

directament relacionades amb aquest, com “*meno mosso, più moto, tranquillo o animato*”. Ara bé, en l'època de Brahms sembla que aquesta modificació podria haver estat associada amb altres termes als quals habitualment ja no reconeixem connotacions de tempo, com *grazioso, espressivo, teneramento* o *con anima*, i amb signes més normalment associats amb les dinàmiques, com:



Aquests reguladors acostumaven a tenir un significat subtil: indicaven a l'intèrpret on era apropiat de tenir pressa, de calmar-se o de persistir. A més, per Brahms aquests signes també implicaven alguna cosa més que el canvi dinàmic, però no necessàriament només *rubato*, sinó que podien haver portat implícits *portamenti, vibrato, dislocació, arpegiació, etc.* A l'època de Brahms **això era una convenció ben entesa.**³⁹

Ja el 1926, Fanny Hensel (germana de Mendelssohn) va escriure:

*This piece must be performed with much variation of tempo, but always gentle and without disorderliness. The signs < > stand for accelerando and ritardando.*⁴⁰

Fanny Davies va sentir Brahms assajant el Trio en Do menor amb Joachim i Hausmann a Baden-Baden el setembre de 1887, i diu:

The sign < >, as used by Brahms, often occurs when he wishes to express great sincerity and warmth, allied not only to tone but to rhythm also. He would linger not on one note alone, but on a whole idea, as if unable to tear himself away from its beauty. He would prefer to lengthen a bar or a phrase rather than spoil it by making up the time

³⁹ CLIVE BROWN; NEAL PERES DA COSTA; KATE BENNET WADSWORTH (2015). *Performing Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*. Kassel: Bärenreiter. Pàg. 6.

⁴⁰ *Ibid.* Pàg. 7

*into a metronomic bar.*⁴¹

I, en referència a l'inici de l'*Andante grazioso* de l'opus 101, parla del passatge de violoncel i violí sense acompanyament tocat per Joachim i Hausmann:

*At the beginning, he was very particular that the “cello should hold on well to the foundation note C, starting with a very full tone before the phrase “walks up”, as it were. It was the same with the E of the violin, and Brahms wished the little phrasings inside the musical line in the violin solo, to be gently detached, just as marked. This was one of the occasions when Brahms would lengthen infinitesimally a whole bar, or even a whole phrase, rather than spoil its quietude by making it up into a strictly metronomic bar. This expansive elasticity – in contradistinction to a real rubato (of course depending on the musical idea) – was one of the chief characteristics of Brahms’s interpretation.*⁴²

3.2.1. Lligadures

La correspondència de Brahms i Joachim del maig del 1879 proveeix una perspectiva de finals del dinou sobre les diferents actituds pel que fa a l'execució del fraseig curt de les lligadures. Joachim, des de la perspectiva de l'executant, parla de la dificultat de decidir si les lligadures eren una indicació de *legato* general o de fraseig, observant que:

*It was tricky to decide with slurs where they merely mean: so and so many notes in the same bowstroke, or on the other hand, where they signify meaningful division of groups of notes [...] could just as well sound connected, even when played with different bowstrokes, while on the piano this would have to sound approximately thus in all circumstances.*⁴³

⁴¹Fanny Davies, “Some personal recollections of Brahms as pianist and interpreter”. A: “Brahms” in Cobbett’s Cyclopedic Survey of Chamber Music, ed. W. W. Cobbett (Londres, 1929), reimprès el 1963, pàgs. 182-84.

⁴²*Ibid.* Pàgs. 182-84

⁴³ CLIVE BROWN (1999). “Slurs and Articulation”. A: *Classical & Romantic performance practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, capítol 6, The Notation of Articulation and Phrasing. Pàg. 234.

Brahms hi està en desacord, remarcant que:

*The slur over several notes does not reduce the value of any of them. It signifies legato, and one makes it according to groups, phrases, or whims. Only over two notes does it reduce the value of the last one. With longer groups of notes would be a freedom and refinement in performance, which, to be sure, is generally appropriate.*⁴⁴

En altres paraules, Brahms indica que l'escurçament de l'última nota en una lligadura de dues notes és *obligatòria*, tant si hi ha com si no hi ha una indicació de *staccato*, i en un grup més llarg és opcional, és a dir, depèn del context i del criteri de l'interpret.

Brahms tenia un especial interès pels documents antics, i col·leccionava manuscrits, però cal dir que aquesta distinció de les lligadures de les parelles de notes durant el segle dinou es va anar fent cada cop més estranya. Mendelssohn, el 1845, apunta que en l'època de Händel s'entenia que aquestes figures s'havien de tocar amb un accent-diminuendo. És a dir, demostra que al segle dinou ja no es tocaven automàticament d'aquesta manera.

Pel que fa a les lligadures amb punts, per Brahms volien dir *portato*, com per Beethoven, però Joachim suggeria que potser pels intèrprets de corda la notació era més clara si en comptes de punts s'escrivien ratlletes, per no confondre's amb el *portamento*. Això ho discutien en aquesta correspondència, preparant el concert per a violí. Brahms es resistia a aquests canvis, dient que si per a Beethoven era suficient aquella indicació també ho havia de ser per ells, però igualment algunes vegades va escriure ratlletes.⁴⁵

⁴⁴ *Ibid.* Pàg. 234.

⁴⁵ CLIVE BROWN: "Articulations". A: *Performing Practices in Brahms' Chamber Music*. University of Leeds. Pàg. 7.

3.2.2. *Legati i portamenti*

Brahms esperava que les notes amb una lligadura – excepte quan hi havia accent, articulació o lligadures subsidiàries - fossin executades amb un *legato* ininterromput. Això podria semblar obvi, però els intèrprets de corda sovint fan esforços per evitar els *portamenti* notables quan els canvis de posició trenquen les lligadures, i fan servir un *portato* abans que un *legato* de veritat. Avui dia, hi ha certa tendència - especialment entre els mateixos instrumentistes de corda - de considerar el *portamento* com un recurs una mica barat, de mal gust. El que és xocant, però, és de sentir les gravacions històriques dels instrumentistes de corda que compartien cercle musical amb Brahms.

Joachim, per exemple, fa servir constantment aquest recurs a les gravacions de les Danses Hongareses número 1 i 2.⁴⁶

Segons l'article de Brown, a finals del segle divuit el *portamento* ja començava a esdevenir un recurs expressiu essencial pels instrumentistes de corda (com pels cantants i fins i tot pels instruments de vent), i sembla clar que els compositors van començar a compondre amb aquest efecte al cap.

És curiós que Elisabeth von Herzogenberg, amiga de Brahms, fa una referència al que ella considera l'exagerat *vibrato* i *portamento* de Brodsky, i això indica que ell probablement feia més ús d'aquests recursos que Joachim (que és qui sentien habitualment). Però ara escoltem les gravacions de Joachim i ens sembla que en fa molts, identificant aquest recurs com un tret característic de la seva manera de tocar.

⁴⁶ “Joseph Joachim plays Brahms Hungarian Dance #1” [en línia]. [Data de publicació: 12 de febrer de 2007]. [Data de consulta: 9 de maig de 2017]. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=f-p8YeIQkxs>> / “Joseph Joachim - Brahms' Hungarian Dance No.2 (1903) (RARE!)” [en línia]. [Data de publicació: 8 de gener de 2008]. [Data de consulta: 9 de maig de 2017]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=IV_YXtUs_Ow>

Passa el mateix amb les gravacions de Soldat, Klinger i Auer. No només fan *portamento* entre notes amb lligadura, sinó que fins i tot en fan entre notes que estan separades per un canvi d'arc. Joachim parla, a la *Violinschule*, de cinc tipus de *portamenti* possibles per a preservar el *legato* en un passatge de la Romança en Fa Major de Beethoven per a violí i orquestra. En condemna quatre:

*Because they violate the most elementary rules of natural singing [...] only becomes to a certain extent bearable [...] if the occurrence of the slide is only lightly indicated by the player [...] and if he endeavours in spite of simultaneous changes of position and bowstroke to allow no intermediate sound to become apparent.*⁴⁷

Com a bon exemple sonor d'aquesta manera de tocar – amb llibertat rítmica, *rubati* i *portamenti* - podem sentir Marie Soldat-Roeger interpretant l'*Adagio* del Concert número 9 d'Spohr per a violí i orquestra.⁴⁸ Soldat, alumna de Joachim i molt apreciada per Brahms, va tenir contacte amb el mateix Spohr, i en aquesta gravació s'hi senten moltes de les indicacions de l'edició del mateix compositor, tant de dits, d'arcs com fins i tot de *vibrato*. És interessant que sigui una gravació del 1920, perquè toca d'una manera clarament fora de la moda del moment: utilitza constantment el recurs del *portamento* i els *rubati*, fa molt poc ús del *vibrato* i és molt flexible en quant a tempo

La rebuda de Soldat-Roeger a les crítiques i articles de la seva època suggereixen fortament que intentava emular l'estil de Joachim i que ho aconseguia en un grau notable. Va estrenar a Viena el Concert per a violí i orquestra de Brahms el 1885, guanyant el suport, sens dubte, del compositor. Com Henderson diu:

One of the most exciting moments in her artistic life was when she gave the first performance of Brahms' Concerto in Vienna, under the conductorship of Richter. Brahms, who was present, was highly delighted, and presented the young artist with a fan and a special edition de luxe of the concerto...It is a matter of history that the first

⁴⁷ JOACHIM AND MOSER: *Violinschule*, Vol. II, pàg. 94.

⁴⁸ “Marie Soldat-Roeger - Spohr: Concerto #9, Adagio” [en línia]. [Data de publicació: 22 de març de 2015]. [Data de consulta: 2 de maig de 2017]. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=rOHmiCFDYfQ>>

*performance of this concerto in Berlin was, as was most fitting, given by the composer's staunch friend, Joachim, but at the second hearing it was played by Mme Soldat, and on this occasion Joachim conducted the orchestra.*⁴⁹

Henderson suggereix que la seva manera de tocar va persistir fins i tot després de la mort de Joachim. Diu:

*Mme Marie Soldat-Roeger, with whom we have recently renewed acquaintance through the medium of the classical concerts, is a very interesting personality amongst the lady violinists of today, not only on account of her qualities as an artist, but also because she is the representative of a class which is rapidly becoming rare. She represents the Joachim school at its best period, and is imbued with all the traditions of the great classical school.*⁵⁰

Com s'entén en aquest passatge, a principis del segle vint els canvis d'estil van ser importants, però Soldat-Roeger va mantenir el seu estil tan personal – provinent de l'escola de Joachim i de la tradició clàssica- i es convertí en una excepció per la majoria. Aparentment, tenia el desig de perpetuar l'estil i la filosofia del seu mestre fins i tot quan aquests estaven passant de moda.⁵¹

3.2.3. Dislocacions i arpegiats: altres maneres de tocar el piano

Dos grans recursos expressius que podem sentir freqüentment en diverses gravacions de pianistes de renom contemporanis de Brahms són la dislocació i l'arpegiació, moltes vegades no escrits a la partitura. Reinecke, per exemple, en fa un ús prolífic, especialment a la gravació del seu propi arranjament del *Larghetto* del Concert de Piano K. 537 de Mozart.⁵² És una enregistrament de rol Welte-

⁴⁹ BARBARA HENDERSON (1910); 'Marie Soldat-Roeger', *The Strad*, 364. A: DAVID MILSOM (2007). *Marie Soldat-Roeger (1963-1955): Her Significance to the Study of Nineteenth-Century Performing Practices*.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ DAVID MILSOM (2007). *Marie Soldat-Roeger (1963-1955): Her Significance to the Study of Nineteenth-Century Performing Practices*.

⁵² "Carl Reinecke performs Mozart Larghetto KV 537 (rec. 1905)" [en línia]. [Data de publicació: 2 de setembre de 2014]. [Data de consulta: 9 de maig de 2017]. Disponible a: <

Mignon de l'any 1905, i pràcticament cada nota de la melodia és tocada després de l'acompanyament – és a dir, *dislocada* - i la majoria dels acords els fa arpegiats. L'edició d'aquest arranjament del mateix Reinecke publicada el 1874 conté molt pocs signes d'arpegiació. És curiós perquè avui dia s'acostuma a tocar Mozart de manera “neta” i “clara” però, com ja he dit anteriorment, Reinecke era conegut pels seus contemporanis com un gran intèrpret de Mozart.⁵³

Pianistes que estaven directament influenciats per Brahms o a qui ell admirava també utilitzen aquestes pràctiques. És el cas de Fanny Davies, Adelina de Lara, Carl Friedberg, Ilona Ebenschütz, Leonard Borwick, Etelka Freund i Willy Rehberg – tots alumnes de Clara Schumann. Tenim gravacions de la majoria d'aquests intèrprets, però un bon exemple d'aquesta dislocació i arpegiat és l'enregistrament de Fanny Davies - que havia estrenat a Londres el Trio op. 114 amb Mühlfeld i Hausmann el 1892 - del Concert per a Piano i Orquestra op. 54 de Schumann, especialment el passatge que comença al compàs seixanta.⁵⁴

Un altre exemple interessant: Adelina de Lara toca *L'Elf* op. 124 de Schumann arpegiant tota l'estona, i a la partitura no hi ha cap indicació d'arpegiat. A la gravació del 1949 diu, abans de començar la interpretació: “Espero que el veieu ballant com jo ho faig”. És una bona justificació del per què d'aquests arpegiats!⁵⁵

<https://www.youtube.com/watch?v=ADxuDONsguY>

⁵³ CLIVE BROWN: “The evidence of recordings: Brahms’ contemporaries”. A: *Performing Practices in Brahms’ Chamber Music*. University of Leeds. Pàg. 17.

⁵⁴ “Fanny Davies plays Schumann Concerto in A minor Op. 54” [en línia]. [Data de publicació: 1 de juny de 2013]. [Data de consulta: 1 de maig de 2017]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=CB9zQVjh8CQ&t=413s>

⁵⁵ “Adelina de Lara plays Schumann "The Elf" Op. 124 No.17” [en línia]. [Data de publicació: 16 de setembre de 2010]. [Data de consulta: 1 de maig de 2017]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=b1aQb8hzWvU>

3.2.4. El *vibrato* de les cordes

Des de fa mig segle – i ja en l'època de Brahms era una qüestió que es començava a discutir - hi ha hagut un intens debat sobre l'ús o el no-ús del *vibrato*. Però va molt més enllà d'això, perquè els instrumentistes de corda de l'època feien servir la mà esquerra per produir moltes variacions diferents en el so, no només el que entenem ara per *vibrato*. De fet, per un instrumentista de corda del segle dinou el *vibrato* era només un conjunt de pràctiques que podien ser utilitzades per modular la nota i ampliar l'expressivitat.⁵⁶

En els enregistraments que conservem Joachim fa molt poc *vibrato*, i és el mateix en el cas de Marie Soldat-Roeger. El violoncel·lista i amic de Brahms Hugo Becker va dir sobre Hugo Heermann, violinista del seu quartet: “Sivori, l'únic alumne de Paganini, que té un so genial, no es preocupava gens de fer servir el *vibrato*”.⁵⁷ I també va apuntar que el seu professor, Alfredo Piatti, que era el violoncel·lista del quartet de Joachim de Londres, “feia servir el *vibrato* rarament i només d'una manera molt subtil.”⁵⁸

⁵⁶ CLIVE BROWN: “Nuancing the sound (vibrato)”. A: *Performing Practices in Brahms' Chamber Music*. University of Leeds. Pàg. 8.

⁵⁷ “Sivori, Paganini's only pupil, who had wonderful tone, did not care to use vibrato at all” a: HUGO BECKER; DAGO RYNAR (1929): *Mechanik und Ästhetik des Violoncellospiels*. Viena. Pàg. 202.

⁵⁸ “used vibrato rarely and only in a very subtle manner”. *Ibid.*

4. L'evolució interpretativa: comparació d'enregistraments

4.1. Quintet op. 115, 1917: Charles Draper i London String Quartet⁵⁹

Charles Draper era jove quan va sentir els primers concerts del Quintet de Brahms a Anglaterra interpretats per Mühlfeld i el quartet de Joachim. És l'únic clarinetista que va poder escoltar tocar Mühlfeld del qual en tenim gravacions. No va gravar el Trio op. 114, però sí que conservem una gravació seva de l'any 1917 amb el London String Quartet tocant el quintet de Brahms, i és molt interessant de considerar el *rubato* i l'estil que utilitzen.⁶⁰ Per exemple, al fantàstic segon moviment comencen amb un tempo força ràpid però no és tota l'estona estable: als finals dels temes, per enllaçar-los amb el tema següent, fan *ritardando*, de manera que el moviment és com un acordió, ple d'estira i arronses segons les necessitats de la música. A més, és interessant de remarcar que fan *portamenti*, en especial el primer violí quan porta la melodia o els contracants al clarinet.

4.2. Trio op. 114, 1924: Haydn Paul Draper, William Henry Squire i Hamilton Harty⁶¹

Haydn Paul Draper, nebot i alumne de Charles Draper, sí que va enregistrar el Trio de Brahms l'any 1924. Aquesta versió és força sorprenent. El tempo no és estable i fan molt de *rubato*: els temes es van entrelaçant d'una manera flexible, mitjançant canvis de tempo d'una manera orgànica que crea una mena de massa mòbil. És molt lliure, i de vegades no toquen del tot junts – com entenem avui dia

⁵⁹ “Brahms Clarinet Quintet in B-min. Op. 115 Charles Draper Léner String Quartet” [en línia]. [Data de publicació: 30 de juliol de 2016]. [Data de consulta: 8 maig de 2017]. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=x3bwBpwDpMI&t=1155s>>

⁶⁰ RUSSELL HARLOW (2012). *Clarinet central blog* [en línia]. [Consulta: maig del 2017] Disponible a: <<http://rharl25.wixsite.com/clarinetcentral-5/charles-draper>>

⁶¹ DRAPER, SQUIRE, HARTY, 1924. *Brahms Clarinet Trio* [en línia]. [Data de publicació: 20 de juliol de 2015]. [Data de consulta: 8 de maig del 2017]. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=roF1DecZIMI>>

això d'anar *junts* - però els moviments són igualment orgànics: potser és una altra manera d'anar *junts*, perquè els canvis se succeeixen naturalment. Es perceben sobretot els canvis de tempo entre les diferents seccions. Per exemple, tota la secció del segon moviment del compàs 33 al 36 és molt més lenta que la secció següent, en *forte* i *espressivo*.

Sí que mostren les lligadures, especialment les de dues notes. Squire de vegades les fa mitjançant *portamenti* i modulacions del so en comptes de tallant la segona nota. Al solo del principi del primer moviment, per exemple, el so és continu, és a dir, no fa separació entre les lligadures de dues notes, però les indica a través dels *portamenti*.

En vermell mostro uns quants exemples de *portamenti* que sentim en aquesta gravació. Al principi del Trio:

The image shows a musical score for three instruments: Clarinette in A, Violoncell, and Pianoforte. The tempo is marked 'Allegro.' The Clarinette part is in the treble clef, and the Violoncell part is in the bass clef. The Pianoforte part is in the grand staff (treble and bass clefs). The score is divided into three systems. The first system shows the Clarinette and Violoncell parts. The second system shows the Pianoforte part. The third system shows the Clarinette and Violoncell parts. Red curved lines (portamenti) are drawn over the notes in the Violoncell part, indicating the connection between notes. The Pianoforte part has a dynamic marking 'un poco f'.

Al tema en Do Major:

A musical score for a piano piece in C major. The score is written for four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music is in a 3/4 time signature. The first system shows a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a *dolce* marking. Red curved lines are drawn above the notes in the first system, highlighting a specific melodic phrase. The score is on aged, yellowed paper.

L'última d'aquestes tres indicacions en vermell és diferent de les altres dues perquè, com s'observa a la partitura, entre el do i el fa no hi ha cap lligadura, però Squire fa una espècie de petit *portamento* subtil entre les dues notes.

Al tema del segon moviment Squire en fa molt, molt d'ús:

A musical score for a piano piece in C major, likely the second movement. The score is written for four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music is in a 3/4 time signature. The first system shows a *pp* dynamic marking and a *dim.* marking. Red curved lines are drawn above the notes in the first system, highlighting a specific melodic phrase. The score is on aged, yellowed paper.

Com s'observa a la imatge, acostuma a fer *portamenti* quan hi ha un salt gros entre dues notes lligades. L'últim *si* està encerclat perquè Squire hi fa una espècie de *portamento* en una sola nota, com un "uau".

Draper no fa *vibrato*. Al tema del segon moviment no fa cap tall per marcar les lligadures, però sí que fa molt de *rubato* a les semicorxeres, i fins i tot una mica de *ritardando* al final de la frase, de manera que s'entén la forma dels motius. En canvi, quan torna a aparèixer el tema al compàs 22 (sense les semicorxeres) les marca moltíssim, potser perquè precisament ara sí que són lligadures de dues notes. Un altre exemple: en la secció del compàs 45 al al 49, que funciona com a transició cap al tema un altre cop, indiquen moltíssim les lligadures, especialment Draper.

El pianista fa arpegiats a partir del compàs 25 i en tota la secció del compàs 26 al 30. És una secció on canvia clarament el caràcter, l'ambient de la música.

4.3. Trio op. 114, 1941: Reginald Kell, Antony Pini i Louis Kentner⁶²

Reginald Kell va estudiar clarinet a Londres a la Royal Academy del 1929 al 1932 amb Haydn Paul Draper com a professor, i va ser una excepció notable: va desenvolupar un expressiu ús del *vibrato* quan aquest recurs era ben poc utilitzat pels clarinetistes. És per això que devia estar acostumat a les crítiques i que es mostrà sorprès quan Fürtwängler va elogiar la seva manera de tocar.⁶³

Aquest enregistrament del Trio de Brahms em sembla especialment interessant i genial: és més ràpid del que és habitual de sentir i a més és molt flexible. Kentner té molt de caràcter i ho mou tot amb ferocitat. També fan canvis de tempo, sobretot entre els diferents temes, però potser no són tan evidents com a la versió del 1924, són més subtils, encara que per mi són fins i tot més orgànics: és com si

⁶² KELL, PINI, KENTNER: *Brahms Clarinet Trio in A minor Op. 114* [en línia]. [Data de publicació: 19 de maig de 2010]. [Data de consulta: 8 de maig de 2017]

⁶³ LAWSON, C (2011). *The British clarinet school: Legacy and legend*. AEC.

sentíssim l'esquelet de la música, ella ben despullada i neta d'embolcalls. En aquesta gravació es pots sentir molt clarament el *vibrato* de Kell.

Al primer moviment també indiquen molt les lligadures entre dues notes. En canvi, al tema del segon moviment Kell no fa un tall entre les lligadures, però fa un *vibrato* molt expressiu en algunes notes llargues. Pini no fa gaires *portamenti* i fa força *vibrato*. També toquen el tema *espressivo* bastant més de pressa que la secció anterior.

4.4. Trio op. 114, 1955: David Oppenheim, Pau Casals i Eugene Istomin⁶⁴

És la versió més lenta que he trobat, especialment el primer moviment. El tempo és sempre estable, sempre molt lent, i el so del grup té cos, tot sona amb corpulència i molta força, però és una massa sonora ampla i sense modulacions. És fins i tot agressiu, de vegades, i tenen molta força quan fan els *sforzati*, sobretot en Casals i l'Istomin, el pianista. En Casals, que no toca amb un *vibrato* excessiu, fa alguns *portamenti*. És interessant de sentir que l'Oppenheim sí que utilitza molt el *vibrato* amb el clarinet. Marca poc les articulacions que hi ha escrites a la partitura, però les indica una mica amb el *vibrato*.

La impressió que em fa aquesta gravació és que el seu focus interpretatiu es basa en el so, en aconseguir un cos com a grup, i que tenen una idea sonora general i constant de la peça, però que no es fixen gaire en les fluctuacions de la música, en els canvis petits que es van succeint. Aquest pes, aquesta feixuguesa, quadra amb la idea que es tenia als anys cinquanta de la sonoritat, de la potència sonora, i d'anar junts com a grup de cambra.

⁶⁴ Brahms - Clarinet trio - Oppenheim / Casals / Istomin [en línia]. [Data de publicació: 24 de novembre de 2015]. [Data de consulta: 8 de maig de 2017]. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=qbMEINkPj8A&t=66s>>

4.5. Trio op. 114, 2009: Olivier Patey, François Salque i Bertrand Chamayou⁶⁵

Aquesta gravació em sembla molt semblant en tots els sentits a la majoria de versions de l'actualitat. Semblant en tempos, en so, en maneres de conduir la música: és una versió molt estàndard. El principi del primer moviment és força lent i Salque, el violoncel·lista, fa molt de *vibrato*. Patey ignora molt les lligadures del primer tema del clarinet, ho fa tot lligat. A mesura que va transcorrent el moviment en va indicant algunes, però de manera aparentment una mica aleatòria. Al solo del segon moviment tant ell com Salque fan que les lligadures del tema també passin desapercibudes. Per tant, dedueixo que per ells la notació –o almenys les indicacions d'articulació- no és un factor a tenir gaire en compte.

La impressió és que, com en la versió d'Oppenheim, tenen una idea general de l'obra focalitzada en la sonoritat; suposo que és per això que com a grup de cambra aconsegueixen trobar un so compacte i potent. Hi ha moments en què la música funciona molt bé, però gairebé no fan *rubati* ni canvis de tempo i el trio sona molt estàtic.

⁶⁵ O. Patey, F. Salque i B. Chamayou (2009). *Brahms clarinet trio* [en línia]. [Data de publicació: 4 de desembre de 2011]. [Data de consulta: 7 de maig de 2017]. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=L7HXbgBClw>>

CONCLUSIONS

Al llarg d'aquesta recerca històrica de la pràctica interpretativa en l'època de Brahms m'he anat topant amb sorpreses que han condicionat el meu imaginari. He començat a desenvolupar la capacitat de posar paraules a idees que ja tenia anteriorment però que no podia articular en forma de discurs i, alhora, he ampliat la meua base de coneixements, de manera que ara puc afrontar amb criteris més sòlids les preguntes que em van sorgint quan treballo l'obra del compositor.

Abans de fer aquest treball tenia moltes ganes d'explorar en el terreny de l'expressivitat de la música, però anava una mica a les palpentes o depenia en gran mesura dels criteris dels professors en qui confio. Ara, però, encara que sóc conscient que em queda molta feina per fer, tinc la sensació que el punt de partida ja no és tan vague i que he construït uns fonaments força sòlids que em permetran d'anar eixamplant la meua visió musical des d'una perspectiva més àmplia.

D'entrada potser m'imaginava que podria establir uns criteris concrets molt clars, una espècie de llista de *normes* fiables que em donarien la clau per aconseguir una interpretació interessant i justificable de l'obra. Ara, però, crec que les possibilitats interpretatives són moltes i molt diverses, i que prenen un sentit real quan es coneixen en el seu origen i es veu com es van transformant al llarg de les dècades. Aquesta nova configuració en els meus termes s'ha consolidat sobretot gràcies a la comparació de gravacions, que m'ha donat aquesta visió més extensa dels recursos expressius i que alhora m'ha ajudat a entendre aquests canvis d'estètica – canvis constants, que fins i tot el mateix Brahms va començar a viure.

És a dir, que els paràmetres que he anat observant m'han servit per trencar motllos i a la vegada per crear-ne de nous, però no motllos que coarten la música, sinó motllos basats en el codi musical de l'època que tenen l'essència sobretot en la flexibilitat i el moviment de la música.

BIBLIOGRAFIA

AVINS, Sylvia (1997): *Johannes Brahms: Life and Letters*. Oxford University Press.

BECKER, Hugo; RYNAR, Dago (1929): *Mechanik und Ästhetik des Violoncellospiels*. Viena. Pàg. 202.

BROWN, Clive; PERES DA COSTA, Neal; BENNET WADSWORTH, Kate (2015). *Performing Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*. Kassel: Bärenreiter. 34 pàgines.

BROWN, Clive (1999). *Nineteenth-Century Tempo Conventions. A: Classical & Romantic performance practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, capítol 8, Tempo.

BRUCE RANKEN, Marion (1939): *Some Points of Violin Playing and Musical Performance as learnt in the Hochschule für Musik (Joachim School) in Berlin during the time I was a student there, 1902-1909*. Edimburg: edició privada.

BRYMER, Jack (1976). *Clarinet*. Mc Donald and Jane's.

CARROLL, Thomas: *Early Clarinets and Chalumeaux* [en línia]. Disponible a: <<http://www.carrollclarinet.com/ottensteiner-b/>>

CASTILLO, Patrick. *Notes on the music* [En línia]. Disponible a: <http://www.artistled.com/Recordings_Clarinet.html>

COUTON, Nicolas (2008): *Reflections on Tempo in Bruckner's Symphonies*. Creil [en línia]. Disponible a: <https://www.abruckner.com/Data/articles/articlesenglish/coutonnicolasrefle/couton_reflections_on_tempo.pdf>

DAVIES, Fanny: “*Some Personal Recollections of Brahms as Pianist and Interpreter*”, A: Cobbet’s Cyclopedic Survey of Chamber Music (Londres: 1929), vol. I, pàgs. 182-84.

FULLER MAITLAND, J.A.: *Joseph Joachim* (Londres/Nova York, 1905), pp. 28-29

HARLOW, Russell (2012). *Clarinet central blog* [en línia]. Disponible a: <<http://rharl25.wixsite.com/clarinetcentral-5/charles-draper>>

HENDERSON, Barbara (1910). “Marie Soldat-Roeger”, *The Strad*. 364 pàgines.

HOEPRICH, Eric (2008). *The Clarinet*. Yale University Press (pàgines 234-5)

HOGWOOD, Christopher (2012). *Brahms. Trio für Klarinette (Viola), Violoncello und Klavier, Opus 114* [Música impresa]. Cambridge: Bärenreiter (Urtext)

JOACHIM; MOSER: *Violinschule*, Vol. II. Berlín: Simrock. G.m.b.H.

Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, ed. Andreas Moser, vol. 2 (Berlín, 1908).

KALBECK, Max: *Johannes Brahms* (Berlín, 1921), vol. IV/I.

LAWSON, C. (1998). *Brahms clarinet Quintet*. Cambridge: Cambridge University Press.

LAWSON, C (2011). *The British clarinet school: Legacy and legend*. AEC.

MASON, D.G. (1970). “The clarinet trio, opus 114”. A: *The Chamber Music of Brahms*. New York: The Macmillan Company, Capítol XI.

LEVIN, Julius (1926): "Adolf Busch". A: *Die Musik* 18, no. 10.

MILSOM, David (2007). "Marie Soldat-Roeger (1963-1955): Her Significance to the Study of Nineteenth-Century Performing Practices". *Arts & Humanities Research Council*. 14 pàgines.

MOSER, Andreas (1910). *Joseph Joachim: ein Lebensbild*. Berín: University of Michigan.

National Music Museum. The University of South Dakota: [imatge en línia]. Disponible a: <http://collections.nmmusd.org/Clarinets/Ottensteiner/2526/Ottensteinerclarinet2526.html>

REHBERG, Willy: "*Brahms-Erinnerungen!*". A: *Der Weihergarten. Verlagsblatt d. Hauses. B. Schotts Schöne Mainz* (suplement del diari *Melos*)

REINECKE, Carl. *The Beethoven Pianoforte Sonatas. Letters to a Lady*, traduït per E.M. Trevenen Dawson. Londres, 1897. Pàg. 74.

SIETZ, Reinholt: "Carl Reinecke", A: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Londres, 2001). Vol. 21, pàg. 158.

SCHÖNBERG, Arnold (1975). *Style and Idea*. Londres: Leonard Stein.

"THE FRIENDS OF EUSEBIUS AND FLORESTAN": *Playing on Period Instruments* [en línia]. Disponible a: <https://friendsofeusebiusandflorestan.com/playing-on-period-instruments/>

TYNDALL, Emily (2010). *Johannes Brahms & Richard Mühlfeld. Sonata in F minor for clarinet & piano, op. 120 n°1*. Columbus State University.

DISCOGRAFIA

Adelina de Lara plays Schumann "The Elf" Op. 124 No.17 [en línia]. [Data de publicació: 16 de setembre de 2010]. [Data de consulta: 1 de maig de 2017]. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=b1aQb8hzWvU>>

Brahms Clarinet Quintet in B-min. Op. 115 Charles Draper Léner String Quartet [en línia]. [Data de publicació: 30 de juliol de 2016]. [Data de consulta: 8 maig de 2017]. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=x3bwBpwDpMI&t=1155s>>

Brahms - Clarinet trio - Oppenheim / Casals / Istomin [en línia]. [Data de publicació: 24 de novembre de 2015]. [Data de consulta: 8 de maig de 2017]. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=qbMEINkPj8A&t=66s>>

Carl Reinecke performs Mozart Larghetto KV 537 (rec. 1905) [en línia]. [Data de publicació: 2 de setembre de 2014]. [Data de consulta: 9 de maig de 2017]. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=ADxuDONsguY>>

DRAPER, SQUIRE, HARTY, 1924. Brahms Clarinet Trio [en línia]. [Data de publicació: 20 de juliol de 2015]. [Data de consulta: 8 de maig del 2017]. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=roF1DecZIMI>>

Fanny Davies plays Schumann Concerto in A minor Op. 54 [en línia]. [Data de publicació: 1 de juny de 2013]. [Data de consulta: 1 de maig de 2017]. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=CB9zQVjh8CQ&t=413s>>

Joseph Joachim plays Brahms Hungarian Dance #1 [en línia]. [Data de publicació: 12 de febrer de 2007]. [Data de consulta: 9 de maig de 2017]. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=f-p8YeIQkxs>>

Joseph Joachim - Brahms' Hungarian Dance No.2 (1903) (RARE!) [en línia]. [Data

de publicació: 8 de gener de 2008]. [Data de consulta: 9 de maig de 2017].
Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=IV_YXtUs_Ow>

KELL, PINI, KENTNER: Brahms Clarinet Trio in A minor Op. 114 [en línia]. [Data de publicació: 19 de maig de 2010]. [Data de consulta: 8 de maig de 2017]

Marie Soldat-Roeger - Spohr: Concerto #9, Adagio [en línia]. [Data de publicació: 22 de març de 2015]. [Data de consulta: 2 de maig de 2017]. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=rOHmiCFDYfQ>>

O. Patey, F. Salque i B. Chamayou (2009). Brahms clarinet trio [en línia]. [Data de publicació: 4 de desembre de 2011]. [Data de consulta: 7 de maig de 2017].
Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=L7HXbgBCltw>>