

**Beethoven *made in* Barcelona: una grabación pionera del
*Concierto para violín a cargo de Joan Manén****

***Beethoven made in Barcelona: a pioneer recording of his
Violin Concerto by Joan Manén***

Nieves Pascual León

Conservatorio Superior de Música de Valencia

Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana (ISEA.CV)

nieves.pascual@csmvalencia.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1917-6957>

RESUMEN

En 1916, el violinista catalán Joan Manén grabó en Barcelona el *Concierto para violín en Re Mayor Op. 61* de Beethoven, una década antes de que otros grandes violinistas ofrecieran las versiones que, hasta la fecha, se habían considerado pioneras. La copia personal de Manén fue legada al Museu de la Música de Barcelona y hoy nos sirve para estudiar los principales rasgos estilísticos del violinista a través del cotejo de las fuentes musicales y del análisis de sus propias reflexiones sobre técnica e interpretación.

Palabras clave: Joan Manén, violín, Ludwig van Beethoven, *Concierto para violín*, Discos Gramófono.

* El presente artículo se enmarca en los resultados del proyecto coordinado de I+D+I (Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y técnica de Excelencia) titulado *El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): recuperación, digitalización, análisis, recepción y estructuras retóricas de los discursos musicales* (HAR2017- 86039-C2-1-P).



BEETHOVEN *MADE IN BARCELONA*: UNA GRABACIÓN PIONERA DEL
CONCIERTO PARA VIOLÍN A CARGO DE JOAN MANÉN

ABSTRACT

In 1916, the Catalan violinist Joan Manén recorded Beethoven's *Violín Concerto in D Major Op. 61* in Barcelona, a decade before other great violinists offered the versions that had been considered pioneering until now. Manén's personal copy was bequeathed to the Museu de la Música de Barcelona and today serves us to study the main stylistic features of the violinist through the comparison of musical sources and the analysis of his own reflections on technique and interpretation.

Key Words: Joan Manén, violín, Ludwig van Beethoven, *Violín Concerto*, Discos Gramófono.

Pascual León, N. (2020). Beethoven *made in Barcelona*: una grabación pionera del Concierto para violín a cargo de Joan Manén. *Cuadernos de Investigación Musical*, (11, número extraordinario), pp. 76-91.

“Hay que dejar una silla vacía para los que han sido injustamente
condenados al ostracismo” (Pascal Quignard, 2011).

En la descripción de los factores intervinientes en construcción estética de una ejecución musical, Hermann Danuser afirma que “la historia de la interpretación de una obra accesible en documentos sonoros refleja no solo la historia de la evolución de las técnicas de grabación y reproducción o los diversos talentos e intenciones de los intérpretes, sino que en esencia documenta la historia de la transmisión de una obra”. De este modo, “las posibles lecturas del texto de una obra que se articulan en los distintos registros sonoros guardan relación entre sí” como “símbolos de una cultura de la interpretación”. Esta historia de la interpretación de una obra contribuye a construir el tipo de acercamiento a la pieza que Danuser acuña como “tradicional”, heredero del poso interpretativo solidificado a lo largo del tiempo (Danuser, 2014, pp. 471-487).

Valga esta reflexión como punto de partida del presente estudio, que pretende, por una parte, desarrollar un análisis performativo del *Concierto para violín en Re Mayor Op. 61* de Beethoven (1806), una obra fundamental del repertorio violinístico, a la vez que reivindica un hito pionero y pasado por alto hasta la fecha en la historia de la grabación sonora de esta obra: su registro sonoro a cargo de Joan Manén en Barcelona en 1916. Este desplazamiento de la historia de la interpretación del *Concierto* en el tiempo y en el espacio

exige un detallado análisis que sitúe al violinista catalán como iniciador de una larguísima tradición interpretativa.

En el presente análisis omitiremos comentarios acerca de aspectos exclusivos de la discología, como son las técnicas de grabación, almacenamiento, reproducción o transmisión del sonido. Nos limitaremos, por tanto, al análisis de la interpretación musical de la obra atendiendo a parámetros estrictamente musicales.

Toda celebración de una efeméride musical supone una magnífica oportunidad para recordar, revisar o reivindicar el valor de un legado o de una figura. En el caso de L. v. Beethoven (*1770; †1827), venerado ya desde su multitudinario funeral el 29 de marzo de 1827 en Viena, este 250 aniversario nos ofrece la posibilidad de estudiar su legado desde una perspectiva muy amplia, facilitada por el desarrollo de la técnica y su aplicación a la investigación musical. Concretamente, el enfoque que proponemos en este trabajo es el del análisis del primer registro sonoro del *Concierto para violín en Re Mayor Op. 61* de Beethoven, recientemente atribuido al violinista catalán Joan Manén (*1883; †1971).



Fig. 1: Disco con la grabación conservado en el Museu de la Música (Barcelona).

Son muy conocidas las grandes versiones del *Concierto de violín* que Joseph Wolfsthal (*1899; †1931) —dirigido por Helmut Thierfelder— y Fritz Kreisler (*1875; †1962) —bajo la batuta de Leo Blech (Stowell, 1998, p. 40)— grabaron al frente de la Orquesta de la Ópera Estatal de Berlín en 1925 y 1926, respectivamente. Sin embargo, ha pasado desapercibida hasta época muy reciente una versión que las precede toda una década. Y es que el sello de discos Gramófono, filial barcelonesa de la discográfica británica *His Master's Voice*, registraba una grabación a cargo de Joan Manén en noviembre de 1916. La edición comercial del *Concierto*, recogida en el catálogo de la compañía de 1917, comprendía cuatro discos con las siguientes referencias¹:

¹ Catálogo de discos de marca “Gramófono”, junio 1917, pp. 36-37.

BEETHOVEN *MADE IN BARCELONA*: UNA GRABACIÓN PIONERA DEL
CONCIERTO PARA VIOLÍN A CARGO DE JOAN MANÉN

067913: I. *Allegro ma non troppo* (partes 1ª y 2ª).

067915: I. *Allegro ma non troppo* (partes 3ª y 4ª).

067917: II. *Larghetto* (partes 1ª y 2ª).

067919: III. *Rondó* (partes 1ª y 2ª).

Recientemente, el Museu de la Música de Barcelona ha reivindicado el carácter pionero de la grabación de Joan Manén, que se conserva parcialmente entre sus fondos en tres discos no comerciales procedentes del fondo que el propio violinista legó a este archivo entre 1964 y 1965. Tal como afirma Jaume Ayats, se trataba de una copia del máster conservado por la discográfica y enviado al artista tras su grabación los días 14 y 18 de noviembre de 1916 para que este realizara “una primera audición y, si hacía falta, solicitar volver a grabar algún fragmento” (Ayats, Giné & Guasteví, 2019). Fue esto lo que ocurrió con la segunda parte del *Larghetto*, desechada en su versión de noviembre y grabada de nuevo en junio del año siguiente. Esta segunda versión es la que se incluyó en la edición comercial definitiva.



Fig. 2: Catálogo de discos de marca “Gramófono”, junio de 1917, p. 36.

El análisis que presentamos partirá del estudio de estas grabaciones digitalizadas por el Museu de la Música de Barcelona y disponibles en su archivo digital² con la partitura del *Concierto* en la edición de Breitkopf & Härtel (Leipzig, [1862-90]), así como con el manuscrito de la obra. Este cotejo de fuentes, necesario en todo proceso artístico que pretenda reconstruir una interpretación históricamente informada partiendo de criterios históricos, resultaba familiar para el propio Joan Manén. Su reconstrucción de la *Pieza de concierto para violín y orquesta* de Beethoven, de 1788, del que solo se conservaba, inacabado, el primer movimiento, demuestra la familiaridad del violinista con el estudio de las fuentes. Así lo revela él mismo en el prólogo a su edición crítica a la obra (Manén, 1929), publicado en su traducción castellana en la Revista Ritmo, en dos ocasiones:

² Disponible online en: <https://catalegbiblioteca.museumusica.bcn.cat> [Fecha de consulta: 25.09.2020].

NIEVES PASCUAL LEÓN

Examinados y estudiados minuciosamente todos los elementos aportados y existentes en sus apuntes y dejando después a la lógica de aquel su estilo tan inequívoco completar lo que faltaba, el ciclo de la composición se podía cerrar sin esfuerzo. Es más: fueron solamente necesarios respeto y buen conocimiento de la producción total beethoveniana para que la obra, por decirlo así, se terminara de sí misma. No requería el trabajo más que una delicada atención, a fin de no inmiscuir, de no infiltrar elementos extraños al estilo claro y sencillo que el autor practicaba en 1788. [...] No me ha sido preciso recurrir [...] más que a ligerísimos toques, y ni la composición del timbre original ni la figuración del acompañamiento han sufrido con ellos menoscabo o violencia (Manén, 1970, pp. 25-27).

Así, a pesar de la inevitable aportación que conlleva toda recuperación —mucho más, como en este caso, recomposición de una obra incompleta— Manén manifiesta en estas frases su firme proposición a no traicionar el espíritu que el compositor revela a través de la escritura. Es esta una de las premisas frecuentemente expresadas en los escritos teóricos del Clasicismo que instaban al intérprete a limitarse a respetar la idea original del compositor, evitando toda “aportación personal” que se alejara del carácter o afecto sugerido por la obra (Pascual León, 2015, pp. 403-404). No hay duda de que Manén conocía y había hecho suya esta posición de respecto frente al texto original.

Sin embargo, más allá de esta declaración de intenciones *a priori*, el análisis performativo de la versión que Manén ofrece del *Concierto*, nos permitirá concluir hasta qué punto su posición hacia el texto original condicionaba su propia interpretación de la obra. Especialmente interesante resulta también la lectura de una serie de escritos publicados por el violinista en la revista *Ritmo* entre octubre de 1965 y marzo de 1966 (Manén, 1965/1966). A lo largo de estas cinco colaboraciones, tituladas “Problemas del violín”, Manén expone algunas de las bases de la pedagogía del instrumento (I), desarrolla un detallado comentario sobre la postura física que debe adoptar el intérprete y sobre la técnica de mano izquierda (II), expone algunas directrices sobre el manejo del arco (III) y describe la actitud del intérprete en el momento de presentar la obra ante el público (IV), con especial atención al factor del miedo escénico (V).

A partir de este triple conjunto de fuentes —grabaciones en disco a cargo de Joan Manén, partitura del concierto en edición Bärenreiter y comentarios técnicos del propio violinista— desarrollaremos a continuación un análisis de algunos de los recursos técnico-expresivos que Manén exhibe a lo largo de los tres movimientos y que conforman la esencia de su característico estilo interpretativo. Concretamente, nos centraremos en dos aspectos específicos de la técnica de mano izquierda como son el *vibrato* (1) y el *portamento* o *glissando* (2). A continuación abordaremos el manejo del arco a través de la articulación (3), así como la *inégalité* y otras licencias rítmicas (4). Por último, se estudiará la ornamentación, con especial atención a las decisiones sobre la elección de los distintos adornos musicales y a su ejecución (5). Si bien la realización práctica de estos cinco recursos o parámetros conlleva un innegable componente técnico, nuestro objetivo trasciende el del mero desarrollo minucioso del mecanismo fisiológico u organológico que intervine en cada caso en su realización. Tal como se comprobará a continuación, estos cinco elementos técnicos

BEETHOVEN *MADE IN* BARCELONA: UNA GRABACIÓN PIONERA DEL
CONCIERTO PARA VIOLÍN A CARGO DE JOAN MANÉN

condicionan también el posicionamiento artístico del violinista y comportan una reflexión estética con profundas implicaciones sobre la comprensión de la obra y del estilo.

(1) Vibrato. Joan Manen justifica el empleo de *vibrato* afirmando que “cualquier nota [...] sin oscilación vibrátil es desagradable, seca, molesta al oído”. Al diferenciar las especies de *vibrato* como “rápido”, “mediano o normal” y “lento”, se decanta por el segundo, del que afirma que “evoca mejor la voz humana bien timbrada y de perfecta impostación” y, por tanto, “conviene a uno de los objetivos y finalidades del violín: cantar. [...] No olvidemos que una de las principales misiones del violín es precisamente imitar en lo practicable las modulaciones y el vibrato de los grandes cantantes” (Manén, 1965b, p. 4).

Tal como revela la lectura de los tratados pedagógicos a partir de 1750, y contra algunas opiniones pseudo-historicistas, resulta legítimo afirmar que el *vibrato* se usaba sin reservas desde mediados del siglo XVIII. Es más, los compositores eran conscientes de su capacidad expresiva y delegaban en el intérprete la decisión sobre su aplicación. Baste recordar los consejos sobre su uso que G. Tartini ofrece en su *Carta a Maddalena Lombardini*. Tartini describe el *vibrato* como parte esencial del buen intérprete de violín y proporciona ciertas pautas para facilitar su estudio (Tartini, 1779).

No obstante, lo que sí parece lícito plantearse es si la concepción del vibrato era la de ornamento melódico con el que destacar notas concretas o si su uso se asemejaba de algún modo al tratamiento que hoy recibe como efecto tímbrico. Al consultar la tratadística de la época se comprueba cómo Leopold Mozart desaconsejaba hacer uso del vibrato por doquier, es decir adornar toda la melodía con un vibrato continuo:

So würde man eben darum fehlen, wenn man iede Note mit dem Tremulo abspielen wollte. Es giebt schon solche Spieler, die bey ieder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten. Man muß den Tremulo nur an solchen Orten anbringen, wo ihn die Natur selbst hervor bringen würde [...]. Man kann also eine Schlußnote, oder auch eine iede Andere lang aushaltende Note mit dem Tremulo auszieren³ (Mozart, 1756, pp. 238-239).

Si bien las citadas palabras de Manén caracterizaban el *vibrato* —tal como se entiende en la actualidad— como un recurso habitual que acompaña todo el discurso melódico, lo cierto es que si deseamos reproducir las condiciones interpretativas vigentes a principios de siglo XIX, esto es en la época que en Beethoven compuso su *Concierto para violín*, ha de evaluarse la aplicación del *vibrato* como recurso ornamental en determinadas notas del discurso hacia las que se pretenda llamar la atención del oyente dotándolas de una mayor

³ “Así, se cometería un error si todas las notas se tocaran con vibrato. Pues hay intérpretes que tiemblan a cada nota como si padecieran una fiebre crónica. El vibrato debe aplicarse sólo en aquellos lugares en los que surgiría por sí sólo naturalmente [...]. Así, las notas finales o las notas mantenidas podrán ser adornadas con un vibrato”.

expresividad. Uno de los casos para los que L. Mozart prescribe el *vibrato* es el de las notas mantenidas ante un pasaje cadencial.

Este criterio es el que sigue Manén a la hora de ejecutar el tema inicial del segundo movimiento: el empleo de vibrato en las notas marcadas con tenuto en las dos primeras células, así como en la nota mantenida al principio de la tercera célula. De este modo, el vibrato refuerza tres puntos importantes del discurso melódico que, además, corresponden con las funciones de dominante y tónica:



Fig. 3: II. *Larghetto*, cc. 11-13.

(2) Portamento. Uno de los rasgos que más llama la atención en la interpretación de Manén, especialmente en comparación con versiones más actuales del Concierto, es la frecuente práctica de portamentos, entendidos como cambios de posición o movimientos longitudinal de la mano izquierda a lo largo de la cuerda en el que se utiliza de forma consecutiva el mismo dedo. Durante el Clasicismo fueron diversas las opiniones respecto a la práctica del *portamento*. Por una parte, F. Geminiani desaconsejaba su uso, aludiendo a la dificultad de pisar dos notas sucesivas con el mismo dedo, sobre todo en tiempo rápido: “The position of the fingers marked in the first scale (which is that commonly practised) is a faulty one; for two notes cannot be stopped successively by the same finger without difficulty, especially in quick time”⁴. Del mismo modo, J. F. Reichardt prescribía de forma limitada el uso del *portamento* para el solista, prohibiéndolo en la orquesta. Además, explicaba que su ejecución requería de muy buen gusto:

Das Rücken mit einem Finger durch verschiedene Applicaturen ist dem Ripienisten schlechterdings zu verbieten, obgleich es dem Solospieler zuweilen erlaubt ist. Es gehört sehr viel Delicatesse dazu, um es einem seinen Ohr erträglich zu machen; wie es die mehresten Violinisten machen, drückt es die Seufzer eines verzweifelnden Katers unter der Thürschwelle seiner harthörigen Geliebten, vollkommen aus. Aber auch auf die allerbeste Weise konnte man es nicht von zweyen zugleich Vertrauen, es ist also für den Ripienisten aus doppelten Ursachen unerlaubt⁵ (Reichardt, 1776, p. 35).

⁴ “La posición de los dedos anotada en la primera escala (que es la que normalmente se usa) es errónea; pues un mismo dedo no puede tocar de forma sucesiva dos notas seguidas en tiempo rápido”. (Geminiani, 1751, p. 4).

⁵ “A los [violinistas] *tutti* les está terminantemente prohibido desplazarse entre las diferentes posiciones arrastrando un dedo, pero los solistas pueden hacerlo en ocasiones. Para ello hace falta mucha delicadeza, de modo que resulte soportable al oído; tal y como lo hacen la mayoría de los violinistas, reproduce perfectamente el maullido de un gato decepcionado ante la morada de su gata amada. Pero incluso hecho de

BEETHOVEN *MADE IN BARCELONA*: UNA GRABACIÓN PIONERA DEL
 CONCIERTO PARA VIOLÍN A CARGO DE JOAN MANÉN

También en la *Violinschule* de Leopold Mozart se percibe su permisividad hacia el uso del *portamento*. De la digitación con la que acompaña los ejemplos musicales del tratado se percibe cierta preferencia por el uso de este recurso en el cuarto dedo, al que quizás le atribuía mayor libertad y agilidad en su ejecución. El propio Manén, define el *portamento* como un “modo expresivo que adecuadamente aplicado y sin excesiva prodigalidad es un adorno, una inflexión que secunda al bien decir de los fragmentos cantables”. Sin embargo, añade algunas pautas prácticas para evitar que suene “gangoso y feo”:

Si la distancia de una a otra nota es corta y el arrastre se hace con un solo dedo, el *portamento* debe ser muy rápido [...]. Si el trecho de nota a nota a recorrer es distanciado, entonces aconsejo dos modos de hacerlo: primero, arrastrar muy poco el dedo al dejar la primera nota y coger la segunda con el otro dedo de una manera segura y exacta; segundo, dejar el dedo fijo sobre la primera nota y hacer un corto arrastro anticipado antes de llegar a la segunda. Lo mismo en dirección inversa (Manén, 1965b, p. 4).

A pesar de que Manén alude a la doble direccionalidad del portato, lo cierto es que en su interpretación del Concierto resulta evidente la aplicación de este recurso sobre los movimientos interválicos descendentes. Los dos siguientes pasajes del *Concierto* exhiben saltos muy amplios que Manén resuelve con *portato*. En el primero de ellos, lo aplica en el intervalo de 8ª descendente (Re5-Re4) aprovechando también la dinámica decreciente indicada por el regulador.



Fig. 4: III. Rondó. *Allegro*, cc. 143-146.

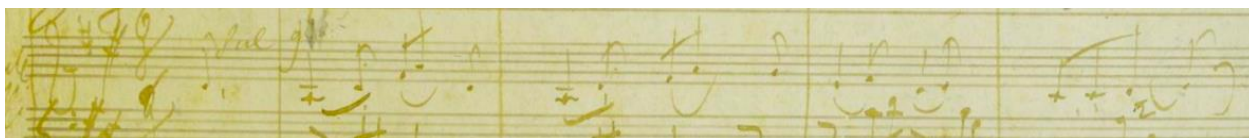
En el siguiente fragmento, el portato ejecutado en el intervalo de 11ª (La4-Mi3) suaviza la transición entre dos secciones contrastantes de la misma frase: la primera, en el registro sobreagudo, melódica, ligada y expresiva; la segunda, en el registro central, formada por una escala cromática ascendente con articulación *staccato*.

la mejor de las maneras, no es posible soportarlo si viene de dos violinistas al mismo tiempo; es por ello que se les prohíbe a los *tutti*”.

NIEVES PASCUAL LEÓN

Fig. 5: I. *Allegro ma non troppo*, cc. 149-151.

(3) Articulación. La articulación es uno de los aspectos más interesantes en el estudio del repertorio clásico. En primer lugar, el cotejo de fuentes originales y de ediciones más actuales revela llamativas diferencias que se deben a la incorporación de signos, matices y anotaciones expresivas por parte de los editores de esta música. Ha de tenerse en cuenta, que hasta bien entrado el siglo XIX, la elección de una u otra articulación dependía en gran medida del gusto del ejecutante, del carácter o del tiempo de la obra. En relación con el repertorio de cuerda frotada, debe considerarse también que el modelo “pre-Tourte” de arco en uso en la época favorecía un toque más separado. Las modificaciones que este arco fue incorporando hasta transformarse en el modelo actual tuvieron, por tanto, el objetivo de dotarlo de una mayor flexibilidad que redundara en un sonido más rico y una articulación variada, según los nuevos requisitos expresivos impuestos por el deseo de imitar el *bel canto* italiano. De este modo, el arco es el responsable de “moldear” el sonido como lo hace la respiración en el canto; por tanto, es el responsable de la articulación y de la estructuración del discurso melódico.

Figs. 6 y 7: III. *Rondó. Allegro*, cc. 1-4.

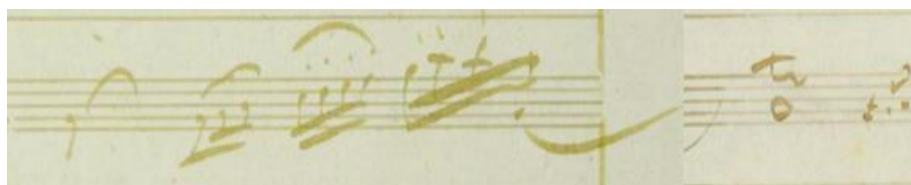
Nótese cómo el editor ha completado las marcas de articulación en la transcripción del ejemplo anterior: Beethoven marca con una pequeña rayita vertical (equivalente al punto de la edición Breitkopf) las notas staccato, contrastantes con las células de dos notas ligadas: mientras que las notas *staccato*, sueltas, no deberían acentuarse, las figuras de dos notas adquieren un carácter similar a una apoyatura, por lo que se dotarían de forma natural de un leve apoyo sobre la primera de ellas. La anotación de *tenuto* no consta en el

BEETHOVEN *MADE IN BARCELONA*: UNA GRABACIÓN PIONERA DEL
 CONCIERTO PARA VIOLÍN A CARGO DE JOAN MANÉN

manuscrito autógrafo, por lo que puede entenderse como una indicación de refuerzo con la que el editor insiste sobre el carácter mantenido de estos primeros tiempos de extensión también mayor. Tampoco consta en el original el *staccato* sobre la última nota (Re3) del primer compás, que el editor ha reproducido a imitación de la anacrusa. Por otra parte, nótese cómo Beethoven indica *staccato* en la segunda nota de la ligadura de la célula inicial (cc. 1 y 2): el transcriptor, sin embargo, omite esta marca y confía al criterio del intérprete el acortamiento de esta nota final. En definitiva, la edición de Breitkopf parte del manuscrito autógrafo y —sin distanciarse del espíritu que Beethoven transmite en este *Rondó*— trata de ofrecer al violinista unas marcas de articulación homogéneas que faciliten la comprensión del tema inicial de este movimiento como una melodía con carácter vivo creado, en parte, por una articulación contrastante.

Tras cotejar estas dos fuentes, resulta interesante estudiar la grabación de Manén para determinar de cuál de ellas pudo partir en su interpretación del *Concierto*. Es en ejecución homogénea de estos matices de articulación cuando se revela como evidente que partía de la edición de Breitkopf.

El siguiente fragmento pertenece al segundo movimiento y resulta también interesante por la desviación que ofrece Breitkopf respecto al manuscrito autógrafo. Nótese cómo el transcriptor ha querido aislar una célula de dos notas (La3-Si3) en el segundo tiempo del primer compás, algo muy distinto a lo sugerido por Beethoven al unir las tres notas de este tiempo bajo una sola ligadura. Esta “respiración binaria” sirve también al editor para organizar en dos células las cuatro notas del tercer tiempo, que de nuevo aparecen ligadas en el original. Al comprobar de nuevo la ejecución de Manén, de nuevo resulta evidente que parte de la versión de Breitkopf con su característica “centonización” binaria del discurso.



Figs. 8 y 9: II. *Larghetto*, cc. 51-52.

(4) Ornamentación. La tratadística instrumental a mediados del siglo XVIII dedica prolijas descripciones y numerosos ejemplos a la explicación de las diferentes familias de adornos. Este detalle en el tratamiento de la ornamentación era indicativo de la importancia que este parámetro tenía en la interpretación musical a mediados del siglo XVIII. La ausencia de un criterio de interpretación unificado —con un estilo inspirado por el melodismo italiano que se impone gradualmente sobre el gusto francés— y la excesiva tendencia a la ornamentación heredada de la práctica barroca, había despertado la preocupación de los teóricos instrumentales por la correcta inserción y ejecución de los adornos. Este primer indicio de la pérdida de confianza en el intérprete estuviera también quizás fomentado por las grandes desigualdades en la competencia profesional, en el conocimiento y aun en el buen gusto y criterio entre los diferentes intérpretes. Todo ello motivó una mayor exhaustividad por parte del compositor a la hora de anotar los adornos sobre la melodía, de modo que el intérprete se descargara de la responsabilidad sobre la elección de los adornos y se ocupara “únicamente” de su correcta ejecución.

Llegamos así a principios del siglo XIX a una escritura mucho más precisa —y también más parca en figuras ornamentales— que no presupone una adicional intervención del intérprete en la inserción de adornos, limitándose a realizar la ornamentación prescrita por el autor. Es en este escenario en el que debemos entender la escritura de Beethoven. Al igual que en el parámetro de la articulación, el cotejo de las fuentes musicales —a diferencia de lo que ocurría en la transcripción de las marcas de articulación, en este caso la edición de Breitkopf sí respecta fielmente las indicaciones de ornamentación anotadas por Beethoven en su manuscrito— y de las grabaciones de Manén permitirá extraer interesantes conclusiones sobre la postura del violinista respecto a la ejecución según criterios históricamente informados.

El primero de los siguientes ejemplos corresponde al tema inicial del primer movimiento del concierto. Las notas que conforman el arpeggio de La Mayor, dominante de la tonalidad principal, aparecen subrayadas por apoyaturas desde la octava inferior. La representación gráfica de la apoyatura como semicorchea corresponde a la escritura del propio Beethoven y a la interpretación que Manén hace de ella al ejecutarla en la parte fuerte de cada uno de los tiempos, tomando este valor de semicorchea de la nota real a la que adorna.



Figs. 10 y 11: I. *Allegro ma non troppo*, cc. 89-91 y 130-132.

BEETHOVEN *MADE IN BARCELONA*: UNA GRABACIÓN PIONERA DEL
CONCIERTO PARA VIOLÍN A CARGO DE JOAN MANÉN

Los grupetos del segundo ejemplo contribuyen como adornos de transición entre dos notas melódicas entre las que existe una mayor distancia rítmica (de corchea con puntillo en este caso, frente al pulso predominante de semicorcheas en el discurso). La ejecución que Manén ofrece de este adorno es inmediata al dar de la nota con puntillo a la que adorna y no comporta ningún tipo de retardo, con una subdivisión equilibrada de su duración entre todas las notas que lo conforman.

Por último, el siguiente ejemplo corresponde al final del tema inicial del *Larghetto*, que se disuelve en una cadencia desarrollada de manera más “libre” con un ritmo *rubato* entre las dos últimas notas “reales” de la melodía, en las que los calderones prescriben cierto detenimiento. Comprobamos de nuevo cómo el trino contribuye a que el sonido de estas notas prolongadas no decaiga, sino que se dirija hacia el pico melódico (Do#6). Tras alcanzar esta nota, Beethoven frena el ritmo a través de una “prolongación” escrita de los valores métricos (corcheas - negra - negra con calderón) a la vez que desciende la melodía para descansar de forma natural en la semicadencia sobre la sensible (Fa#) de la tonalidad principal. La interpretación que Manén ofrece de este pasaje es absolutamente respetuosa con el texto: comienza el trino cadencial sin forzar la acentuación del primer tiempo, entendiéndolo como continuación natural de las escalas precedentes en ritmos de seisillo y fusas. El detenimiento se produce gradualmente, acompañando el final de frase con un *diminuendo* no escrito que, sin embargo, concuerda perfectamente con la ya descrita clausura rítmico-melódica del fragmento.



Fig. 12: II. *Larghetto*, cc. 23-24.

(5) *Inégalité*. Entre los parámetros interpretativos que definen el gusto del intérprete, uno de los más relevantes es el principio interpretativo de fundamento rítmico, que parte de la premisa —presente en la literatura pedagógica clásica— de la importancia de mantener un *tempo* regular a lo largo de la pieza. Encontramos indicaciones en este sentido ya en F. Couperin, J. J. Quantz o C. P. E. Bach, que avisa al lector para que no retrase el *tempo* al dejarse llevar por el carácter afectuoso de la música:

Man hüte sich bey dem affectuösen Spielen, daß man nicht zu oft, nicht gar zu sehr anhalte und endlich auch nicht das Tempo hierdurch schleppend mache. Der Affect verführt hierzu gar leicht. Man muß ohngeacht dieser Schönheiten die genaueste Gleichheit der Zeit=Maaße

NIEVES PASCUAL LEÓN

beym Ende eines Stückes beybehalten, wie sie beym Anfange war. Dies ist eine sehr schwere Lection in der Ausübung. Wir finden viele brave Musiker, aber nur wenige, von welchen man in der genauesten Bedeutung mit Recht sagen kan: er endigt so, wie er angefangen hat (Bach, 1787, p. 99).

Sin embargo, autores como Leopold Mozart sí parecen permisivos a la hora de compatibilizar la estabilidad del pulso con determinadas licencias rítmicas. En cierto modo, esta práctica puede declararse hereditaria de la *inégalité*, término que hace referencia a un tipo de interpretación que atribuye una diferente duración a notas de idéntico valor rítmico, lo cual suponía un modo de variar y, por tanto, ornamentar la melodía. De este modo, L. Mozart recomienda atacar con mayor intensidad y mantener más allá de su duración escrita la primera nota de un grupo varias notas de igual duración, tocando las siguientes más tarde y con sonido más débil (Mozart, 1756, capítulos I y VI). Nótese cómo, ante una escritura de igual duración, es el intérprete quien, a su criterio, debe determinar la medida de este detenimiento. Manén era, evidentemente, conocedor de las implicaciones estéticas de la desigualdad rítmica, a la que él recurre de manera reiterada a lo largo del concierto.

El siguiente fragmento corresponde al tema inicial del segundo movimiento y está construido a partir de cuatro células acéfalas seguidas de un grupo de cuatro fusas. Con el objetivo de destacar la primera nota de cada grupo, Manén no solo la destaca dinámicamente sobre las demás, sino que se detiene intencionadamente sobre ella, manteniéndola más allá del doble de su valor y comprimiendo (atresillando, en este caso), por tanto, las tres notas restantes, a una duración algo inferior a dos fusas.



Fig. 13: II. *Larghetto*, cc. 19-20.

En relación al pulso, llama también la atención la tendencia a vincularlo con el desarrollo dinámico de la frase musical, aun incluso contra la premisa clásica de mantener estable el *tempo*. Así, Manén refuerza la direccionalidad de la siguiente frase con un *crescendo* y *accelerando* que se dirigen hacia el Re final.



Fig. 14: I. *Allegro ma non troppo*, cc. 116-117.

BEETHOVEN *MADE IN BARCELONA*: UNA GRABACIÓN PIONERA DEL
CONCIERTO PARA VIOLÍN A CARGO DE JOAN MANÉN

Algo opuesto plantea para la siguiente frase. Nótese cómo Beethoven “escribe” ya la pretendida ralentización del discurso mediante la conversión en tresillos de corcheas de la célula antes presentada en semicorcheas. No obstante, Manén incrementa todavía más el efecto del *rallentando* con una notable desaceleración del pulso, especialmente en el compás de tresillos acompañando al *diminuendo* prescrito por el compositor.



Fig. 15: I. *Allegro ma non troppo*, cc. 141-143.

Tras su concierto en el salón del Conservatorio de Música de Valencia el 2 de junio de 1908 —todavía ocho años antes de la grabación del *Concierto* que aquí analizamos— el crítico del diario *Las Provincias* calificaba al joven Manén como “un gran artista; un gran sensitivo, que posee además una técnica formidable [...]. Hace resaltar esa ejecución prodigiosa por ella misma: la pone al servicio de su sentimiento”. Sobre su técnica, añadía el crítico: “Allí trinos de rapidez e igualdad increíbles, allí distancias salvadas con facilidad que asombra, y dobles y triples cuerdas, y velocidades imposibles... Pero sobre todo esto el acento, aquella pureza de sonidos, ¡y más especialmente aquella emoción del canto, aquella incomparable emoción!” (Conservatorio. Concierto Manén, 3 de junio de 1908, p. 2)⁶.

Más de un siglo más tarde, la grabación de su *Concierto* nos revela que, más allá del tono encomiástico que caracteriza las reseñas musicales en la prensa de principios de siglo, las características descritas en estos párrafos sirven para confirmar algunas de las destrezas que se han ido revelando a lo largo del análisis performativo. Sirva este texto, por tanto, no solo como exaltación de la figura de Joan Manén como uno de los grandes intérpretes de su generación, sino también como reivindicación de la calidad artística de su versión del *Concierto para violín* de Beethoven, documento histórico de gran valor como primera grabación registrada de la obra. El cotejo de fuentes descubre en Manén a un gran violinista que, aun imprimiendo a su versión un sonido propio, dotado de rasgos estilísticos muy personales, fue un gran conocedor del hecho artístico y se mostró absolutamente respetuoso con el espíritu que había guiado a Beethoven en la composición de esta obra.

⁶ Conservatorio. Concierto Manén. *Las Provincias*, 3 de junio de 1908, p. 2.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayats, J.; Giné, E. & Guasteví, S. (2019). *Manén enregistra Beethoven, Bruch i Mendelssohn*. Recuperado de: <https://ajuntament.barcelona.cat/museumusica/ca/blog/manen-enregistra-beethoven-bruch-i-mendelssohn>
- Beethoven, L. v. (1929). *Konzertstück für Violine und Orchester*. [Manén, J. (ed.)] Viena: Universal-Edition.
- Conservatorio. Concierto Manén. *Las Provincias*, 3 de junio de 1908, p. 2.
- Danuser, H. (2014). *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, vol. 1 [4 vols.]. Schliengen: Argus
- Geminiani, F. (1751). *The Art of Playing on the Violin*. Londres: editor desconocido.
- Manén, J. (1933). Juan Manén y el Conzerstuck en Do para violín y orquesta compuesto por L. Van Beethoven en 1788. *Ritmo*, 5(71), pp. 5-6.
- Manén, J. (1965). Juan Manén escribe sobre problemas del violín, I. *Ritmo*, 35(357), p. 4.
- Manén, J. (1965). Juan Manén escribe sobre problemas del violín, II. *Ritmo*, 36(358), pp. 4-5.
- Manén, J. (1965). Juan Manén escribe sobre problemas del violín, III. *Ritmo*, 36(359), pp. 4-5.
- Manén, J. (1966). Juan Manén escribe sobre problemas del violín, IV. *Ritmo*, 36(360), pp. 4-5.
- Manén, J. (1966). Juan Manén escribe sobre problemas del violín, V. *Ritmo*, 36(361), pp. 4-5.
- Manén, J. (1970). Sobre el Primer Concierto en do mayor para violín y orquesta, de Beethoven: acabado bajo el nombre de Konzerstück por Juan Manén y publicado por Universal Edition, de Viena. *Ritmo*, 41(407), pp. 25-27.
- Mozart, L. (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Jacob Lotter.
- Pascual León, N. (2015). *La Escuela de Violín de Leopold Mozart (Augsburgo, Jacob Lotter, 1756): análisis y estudio crítico*. (Tesis Doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Quignard, P. (2011). *Butes* [Morey, M. & Pardo, C. (trads.)]. Madrid: Sexto Piso.
- Reichardt, J. F. (1776). *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten*. Berlín y Leipzig: George Jacob Decker.

BEETHOVEN *MADE IN* BARCELONA: UNA GRABACIÓN PIONERA DEL
CONCIERTO PARA VIOLÍN A CARGO DE JOAN MANÉN

Stowell, R. (1998). *Beethoven: Violin Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tartini, G. (1779). *Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini*.
Londres: R. Bremner.

Fecha de recepción: 16/10/2020

Fecha de aceptación: 05/11/2020