



Vigilada Mineducación

UNA RAPSODIA SINFÓNICA
Proceso de orquestación estilística
de la *Rapsodia en Si menor, Op. 79 No. 1*
de Johannes Brahms

A SYMPHONIC RHAPSODY
Process of stylistic orchestration
of *Rhapsody in B minor, Op. 79 No. 1*
by Johannes Brahms

DANIEL CUÉLLAR-TRUJILLO

Artículo académico presentado para optar al título de magíster en Música

Asesor

Juan David Manco, Doctor en Artes

UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN MÚSICA
MEDELLÍN
2022

Una rapsodia sinfónica

Proceso de orquestación estilística

de la *Rapsodia en Si menor, Op. 79 No. 1* de Johannes Brahms¹

A Symphonic Rhapsody

Process of stylistic orchestration

of *Rhapsody in B minor, Op. 79 No. 1* by Johannes Brahms

Daniel Cuéllar-Trujillo
 dcuella1@eafit.edu.co
 dcuellartrujillo44@gmail.com

Resumen

Este artículo da cuenta del proceso de creación de una versión orquestal de la *Rapsodia en Si menor, Op. 79 No. 1* de Johannes Brahms en el estilo de dicho compositor. Para tal fin se llevó a cabo una perfilación de la orquestación brahmsiana, y una preparación del material de referencia, consistente en una comparación de las distintas ediciones de la partitura original para piano y una selección de una obra sinfónica de Brahms que sirviera como modelo para el trabajo creativo. El artículo muestra las principales decisiones artísticas e interpretativas, basadas en un estudio del estilo de orquestación de Brahms, las cuales resultaron en la partitura orquestal de la *Rapsodia*. Esta investigación plantea conclusiones en torno al significado de la *interpretación* en el contexto de la escritura musical, y a las implicaciones de integrar un estudio académico sobre el estilo en un trabajo creativo de orquestación.

Palabras clave: Orquestación estilística, Johannes Brahms, *Rapsodia en Si menor Op. 79 No. 1*, Interpretación musical, Análisis orquestal

Abstract

This article gives an account of the creation process of an orchestral version of *Rhapsody in B minor, Op. 79 No. 1* by Johannes Brahms, in the composer's style. To that end, a brahmsian orchestration profile was outlined, and a reference material was prepared, consisting of an editorial comparison of various publications of the original piano score of the *Rhapsody*, and a selection process of an orchestral composition by Brahms to be used as a model for the creative work. The article displays the main artistic and

¹ Artículo académico presentado para optar al título de magíster en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Humanidades. Departamento de Música. Medellín, 2022. Asesor: Juan David Manco, Doctor en Artes.

interpretative decisions, which were based on a study of Brahms's orchestration style, resulting in the orchestral score of the *Rhapsody*. This research sets out findings on the meaning of the concept of *interpretation* in the context of musical writing, as well as on the implications of incorporating an academic study of style to a creative work of orchestration.

Keywords: Stylistic orchestration, Johannes Brahms, Rhapsody in B minor Op. 79 No. 1, Musical interpretation, Orchestral analysis

1. Introducción

Abundan las referencias musicológicas que tratan los conceptos de *orquestración* y de *estilo musical* como ideas independientes y como conceptos relacionados. Por supuesto, son temas centrales en los estudios modernos de orquestración (Adler, 2006; Piston, 1969; entre otros), los cuales abordan en mayor o menor medida el estilo orquestal de cada período musical, materializado en la obra de sus autores más representativos. En dichos manuales, lo estilístico fluctúa entre la ejemplificación puntual y la descripción más general de la evolución del estilo instrumental en la literatura orquestal, desde un marco más bien historiográfico.

Así mismo, la gran mayoría de los textos de historia musical occidental exploran el concepto de estilo en relación directa o indirecta con las ideas de instrumentación y orquestración. Trabajos como el de Read (1979), Carse (1925) y Cross y Ewen (1953) centran su atención en esa intrínseca conexión entre el estilo compositivo y su materialización mediante la orquestración. Son también numerosos los artículos académicos y otros escritos de menor envergadura que abordan la relación entre estilo y orquestración: Cecchi (2012), Chon, et al. (2018) y DeThorne (2014), entre otros.

Estos dos conceptos ayudan a comprender el desarrollo artístico de cada período y autor, de ahí su aparición reiterativa en la literatura existente. Sin embargo, la abundancia de referencias documentales contrasta con una notable ausencia de trabajos artísticos, particularmente en la rama de investigación-creación –entendida como una práctica que vincula la creación artística con la generación de conocimiento (Ballesteros y Beltrán, 2018; López-Cano y San Cristóbal, 2014; citados en Minciencias, 2020, p. 11)–, en los que dichas ideas teóricas se materialicen en una obra musical. Frente a la riqueza de referencias académicas sobre orquestración y estilo, son escasos los trabajos de orquestración que incorporen explícitamente un detallado estudio estilístico.

Con la presente investigación me propuse aplicar el mayor rigor académico a la práctica de la creación musical, en una orquestación de la *Rapsodia para piano en Si menor, Op. 79 No. 1* de Brahms –una obra con gestos notoriamente “orquestales”– basada en un estudio sobre el estilo de este compositor. Este artículo da cuenta de todos los procesos metodológicos que condujeron a la realización de dicho objetivo. El proyecto se nutrió de la investigación documental tradicional, del análisis musical y de la investigación-creación. Considero relevante abrir un espacio investigativo para la idea de lo que he denominado *orquestación estilística*, entendida como un concepto que relaciona el arte de la orquestación con el rigor académico del estudio sobre el estilo musical.

El proyecto surgió de esta pregunta: ¿cómo sonaría la *Rapsodia en Si menor* de Brahms si fuera adaptada para orquesta sinfónica imitando el estilo de orquestación del compositor? De aquí se derivan otras cuestiones como: ¿qué rasgos caracterizan el estilo orquestal de Brahms?, ¿qué instrumentos conformaban su orquesta?, ¿cómo los utilizaba? Estas cuestiones fueron conformando un problema de investigación en el que la escritura musical se convirtió en un recurso interpretativo equiparable a la ejecución vocal e instrumental, o a la dirección orquestal, en virtud de esa unión del arte de la orquestación y el estudio musicológico sobre el estilo de un compositor en particular. De aquí se deriva una necesaria reflexión sobre el alcance de la interpretación en música.

Además de enriquecer la reflexión en torno a la idea de interpretación musical, este trabajo supone una contribución al repertorio mediante la adaptación de una obra de un compositor del canon occidental, en una versión a un tiempo novedosa, por su formato instrumental, y familiar, por su fidelidad estilística y por ser una obra conocida. Como investigación, el proyecto ocupa además un nicho que aparentemente no ha sido abordado por la musicología, a juzgar por las referencias documentales consultadas: la creación de una obra de orquestación basada en un estudio sobre el estilo del compositor.

Para escribir una orquestación estilística de la *Rapsodia*, fue necesario atender tres momentos clave. Primero preparé el material de referencia: comparé varias ediciones de la partitura para piano de la obra para cimentar el trabajo en una versión fiel a la intención original del compositor; seleccioné una obra orquestal de referencia; e implementé procesos analíticos para comprender la forma, el diseño tonal y temático (véase Anexo 3), lo cual fue útil en las siguientes fases. En segunda instancia, perfilé el estilo orquestal de Brahms mediante una consulta documental, un análisis orquestal (véase Anexo 4) y una revisión de las partes instrumentales de la obra de referencia. Finalmente, en la fase

creativa, seleccioné las fuerzas instrumentales para la versión orquestal de la *Rapsodia*, apoyándome en el análisis formal y tonal de la obra para asignar las afinaciones de algunos instrumentos, y procedí a orquestar estilísticamente la obra. Este artículo da cuenta de algunos procedimientos creativos en secciones particularmente exigentes, mostrando las decisiones artísticas más importantes, unas basadas en todo el acervo documental y analítico, otras en mi propia interpretación.

2. Orquestaciones de obras de Brahms

Siendo que, a la fecha, no he encontrado proyectos de investigación-creación basados en la idea de orquestación estilística –si bien numerosas fuentes abordan la idea de estilo en el campo de la orquestación–, los principales antecedentes de mi proyecto son otros trabajos de orquestación de obras de Brahms, empezando por las realizadas por el mismo compositor. Como arreglista, Brahms buscaba hacer sus obras accesibles a nuevas audiencias (Goertzen, 2019, p. 99), bien fuera escribiendo versiones orquestales para llevar obras camerísticas, propias de entornos privados, a escenarios más grandes; o bien llevando obras de gran formato a los hogares, a menudo mediante transcripciones para piano solo o a cuatro manos, las cuales favorecían su comercialización en una época anterior a las grabaciones fonográficas.

Para Brahms, adaptar una pieza musical era comparable a traducir un texto (Goertzen, 2019, p. 101). Como un buen traductor que sabe verter la lengua de partida a la lengua de destino, Brahms aprovechaba todo el aparato expresivo del nuevo medio instrumental para comunicar la idea artística de la obra, tomándose ciertas libertades: “simplificaba las texturas y las estructuras rítmicas, remodelaba figuras de acompañamiento [...] modificaba melodías y armonías para clarificar la estructura e intensificar la expresión [...] reelaboraba la articulación, el fraseo, las dinámicas y los *tempi*” (Goertzen, 2019, p. 103).² Lo anterior sugiere que en el trabajo de adaptación interviene la capacidad interpretativa del arreglista, basada en su comprensión de la obra y del formato instrumental de destino.

Existen muchas orquestaciones de obras de Brahms realizadas por otros autores. Por ejemplo, sus *Danzas Húngaras* han sido pasadas muchas veces a formato orquestal en estilos románticos y posrománticos, por autores como Hallén, Juon, Parlow y Schmeling,

² Todas las traducciones de citas de referencias originalmente escritas en otros idiomas (inglés e italiano) son mi responsabilidad.

contemporáneos del compositor, cuyas orquestaciones se aproximan al estilo brahmsiano únicamente por su estética decimonónica, sin ser auténticos trabajos estilísticos. Ni siquiera las adaptaciones de Dvorak de las *Danzas 17-21* son enteramente fieles al estilo del compositor original. Por otro lado, también los siglos XX y XXI han aportado varias orquestaciones de Brahms, como las dos adaptaciones de la *Sonata para viola (o clarinete) No. 1 en Fa mayor, Op. 120*, realizadas por Adler y por Berio, respectivamente; ambas orquestaciones, fascinantes e imaginativas, pertenecen en su estilo al lenguaje orquestal del siglo XX.

Uno de los antecedentes más importantes de la presente investigación es la orquestación que hizo Schönberg del *Cuarteto para piano No. 1 en Sol menor, Op. 25*. Si bien tampoco esta es una orquestación estilística, por cuanto su concepto tímbrico es del siglo XX, Schönberg aplica en ella un profundo conocimiento de los principios estilísticos de Brahms, como las ideas de *transparencia* y *plasticidad* en relación con el brillo general del sonido orquestal (DeThorne, 2014), así como la función de la orquestación de clarificar la idea musical pura en sus componentes formales, temáticos, rítmicos, polifónicos y armónicos. A estos principios nos referiremos en detalle más adelante. Baste señalar aquí que estas ideas le aportan a la orquestación de Schönberg un sonido bastante brahmsiano.

Finalmente, cabe mencionar que la *Rapsodia en Si menor* ya ha sido orquestada antes, al menos en una ocasión. El arreglista, Daniel Gil (2018), utiliza estilos orquestales propios del siglo XXI: música para cine, pop, e incluso acordes *jazz* muy distantes de la versión original. Se trata de una propuesta artística alejada del pensamiento de Brahms.

3. Orquestación estilística

Uno de los conceptos más importantes en mi investigación es el de *orquestación estilística*. Para comprender su significado, es necesario repasar qué entendemos por orquestación y por estilo, de acuerdo con la literatura existente.

Algunos autores definen la orquestación como una “ciencia altamente práctica”, dependiente de “la disponibilidad de instrumentos musicales [...] para tocar en grupo” (Slonimsky, 1979, en Read, 1979, p. xiv); para otros es el arte de “pensar para la orquesta” (Adler, 2006, p. 547). Autores como Piston (1969), para quienes la orquestación es el “proceso de escribir música para la orquesta, usando principios de combinación instrumental” (p. vii), la misma es inseparable del acto de componer, en tanto que “los

sonidos producidos por la orquesta son la última manifestación externa” de las ideas musicales del compositor (p. vii).

El estilo, por su parte, se refiere al “modo particular en el que un compositor [...] habla el lenguaje de su oficio” (Stravinsky, en Read 1979, p. 4), y también a “la dirección [...] especial de la voluntad hacia la configuración formal de lo naturalmente existente” (Swarowsky, 1988, p. 7), es decir, de las circunstancias sociales, históricas y morales en las que ha surgido. Más que un “estilo en la música”, existe una “manera de vivir” que se refleja en una determinada “forma de hacer arte” en un período histórico particular (A. Posada, comunicación personal, 23 de septiembre de 2020). El estilo personal de un compositor se asienta, además, en las circunstancias de vida específicas de dicho autor.

En términos estilísticos, la orquestación de un compositor es “la quintaesencia de su pensamiento musical, su expresividad y su personalidad artística” (Read, 1979, p. 4), en cuanto que, en este arte, la forma es inseparable al contenido y a la voluntad creativa. Asimismo, dado que el estilo es algo mutable, por cuanto las condiciones vitales y estéticas de cualquier autor cambian, para aplicar lo estilístico en una orquestación debe identificarse primero el contexto específico del momento creativo materializado en una obra en particular.

La orquestación estilística se define entonces como el proceso artístico de orquestar una obra dada ciñéndose al estilo orquestal del compositor, a la luz de una o varias de sus obras sinfónicas, seleccionada(s) como modelo(s) de referencia en virtud de su cercanía con el carácter musical. En este contexto, el carácter se refiere al mensaje artístico y la intención expresiva de la obra, basada en todos los elementos explícitos e implícitos que la integran. El trabajo de orquestación estilística es equiparable entonces a traducir un texto (Sans, 2002, p. 15) porque implica apropiarse del espíritu de la obra y de la perspectiva del compositor para “volver a decir lo dicho” (p. 16) usando el lenguaje orquestal del autor. En todo caso, cabe aclarar que este proceso está mediado por la sensibilidad interpretativa del orquestador. Aunque el foco no sea –ni ha de ser– volcar la propia individualidad en la orquestación, dado que el trabajo ha de centrarse en el estilo del compositor original, de todos modos las capacidades creativas e interpretativas del arreglista necesariamente estarán involucradas, tanto en su proceso de relacionamiento con la obra y el compositor, como en el trabajo creativo propiamente dicho.

He construido esta definición de orquestación estilística porque, a la fecha, no he encontrado ninguna referencia que mencione esta idea. Esto puede deberse a que la

mayoría de las fuentes abordan el tema desde una perspectiva académica y no artística. Por su parte, en el campo de la creación, aun cuando algunos de los trabajos de orquestación existentes estén acompañados de un acervo teórico, dichas obras rara vez guardan una documentada rigurosidad estilística. En síntesis, los musicólogos han seguido una línea exclusivamente académica al hablar del estilo orquestal, mientras que a los orquestadores les ha ocupado más la labor artística sin ceñirse del todo a un estilo particular.

4. Preparación del material de referencia

En cualquier trabajo de adaptación, el primer paso implica un relacionamiento con la obra original, mediado por el hecho de que, en el ámbito musical, la pieza “original” puede existir en múltiples versiones: una partitura en distintas ediciones, una ejecución en vivo, un fonograma, etcétera. De aquí surge un interesante debate sobre qué es realmente una obra musical, que dejo abierto para otro espacio de investigación.

Para estudiar la *Rapsodia Op. 79 No. 1* comparé distintas ediciones existentes de la partitura para piano. Dado que una orquestación estilística busca un alto grado de fidelidad a la intención artística del compositor, este proceso era necesario para fundamentar mi trabajo en una versión que se acercara al máximo a dicha intención original, teniendo en cuenta que cualquier minucia en términos de dinámica, articulación, etcétera, podría tener grandes consecuencias interpretativas en la versión orquestal. Este proceso dio como resultado la partitura sobre la cual basé la orquestación (véase Anexo 2), y que unifica aspectos observados en las cuatro ediciones existentes de la partitura: N. Simrock (Brahms, 1880), Breitkopf & Härtel (Brahms, 1927), C. F. Peters (Brahms, 1910) y G. Henle Verlag (Brahms, 2015).

La Henle Verlag es una edición crítica basada en tres fuentes: la partitura del copista, utilizada para elaborar la primera edición; la primera edición propiamente dicha (la Simrock de 1880); y la copia del compositor de esta primera edición, con anotaciones manuscritas de Brahms (Eich, 2015, en Brahms, 2015, p. 20). Esta edición es la versión más confiable de la partitura, y me basé en ella en lo que atañe a las notas musicales propiamente dichas; en las demás ediciones observé la dinámica, la articulación y el *tempo*. La Henle Verlag aclara que “el texto musical [de la *Rapsodia*] permaneció inalterado durante la vida del compositor” (Eich, 2015, en Brahms, 2015, p. 21), indicando que la primera edición de la obra es bastante fiable. Con este precedente, decidí no incluir la Simrock en el cotejo editorial, pero es necesario mencionarla por ser la base de las demás.

Estudiando la Henle Verlag, encontré que la obra original no llevaba el título de “Rapsodia”; Brahms la había titulado “*Capriccio*” (Eich, 2015, en Brahms, 2015, p. v). En correspondencia con Elizabeth von Herzogenberg, a quien está dedicada la pieza, Brahms, habiendo concluido la composición, habla de la idea de titular su obra “*Dos rapsodias para el pianoforte*” (refiriéndose a las dos piezas de su Opus 79). Herzogenberg contesta que “la forma cerrada de las dos piezas parece contradecir el concepto de lo rapsódico”, pero ya que el término “había perdido su distintivo debido al uso”, podía ser perfectamente aceptable el “título neblinoso” de “Rapsodia” (citado por Eich, 2015, en Brahms, 2015, p. v). Por tanto, la palabra “rapsodia”, que no fue tomada en cuenta durante la composición, no tuvo relevancia en mi trabajo de orquestación.

El examen editorial produjo importantes reflexiones sobre el *tempo* de la *Rapsodia*, con significativas consecuencias creativas. Si bien en todas las ediciones el *tempo* es “*Agitato*”, inicialmente Brahms había escrito “*Presto agitato*” (Eich, 2015, en Brahms, 2015, p. 20). También había indicado un *tempo* diferente para la sección de desarrollo (cc. 94-128; véase Anexo 3), concebido como un “Trío” (Eich, 2015, en Brahms, 2015, p. 20), por tradición más sosegado. En este punto, la partitura del copista tiene anotaciones a lápiz de Brahms con las palabras tachadas “*Meno presto*” y “*Poco meno presto*” (Eich, 2015, en Brahms, 2015, p. 20). Este matiz fue omitido en todas las ediciones, salvo en la Peters, que consigna: “*Meno agitato*”.

En Brahms, las indicaciones de *tempo* solían incluir “medidas de protección” para atenuar los excesos interpretativos en una época de virtuosos que podían estropear la intención expresiva de una obra con tal de lucir sus destrezas (Swarowsky, 1988, p. 75). Quizás el compositor eliminó la palabra “*Presto*” de la partitura para evitar que los pianistas de su tiempo la entendieran como “tocar tan rápido como sea posible”, considerando que la publicación estaba destinada también a intérpretes aficionados que podrían desatender el sentido expresivo de ese *tempo*. Porque Brahms se acogía al pensamiento clásico según el cual “*Presto*” no indicaba necesariamente “velocidad” de las notas, sino “ausencia de partes fuertes en la ejecución” (Swarowsky, 1988, p. 74).

Basado en lo anterior, procuré recuperar el *tempo* original en mi versión orquestal de la *Rapsodia*, escribiendo: “*Agitato, ma non troppo presto*”. En lugar del “*Presto agitato*” inicial, quise conservar el énfasis en la palabra “*Agitato*”, tal como aparece en todas las versiones publicadas de la partitura; por su parte, el “*ma non troppo*” se fundamenta en la reserva brahmsiana frente a los excesos de los intérpretes. También conservé la indicación original de “*Poco meno presto*” para la sección de desarrollo, y añadí la indicación “*In Tempo I*” para la recapitulación. Incluí además algunas alteraciones de *tempo* (“*poco rit.*”, “*calando*”, etcétera) desde mi interpretación de la *Rapsodia*. Tal es

el caso del “*Poco più tranquillo*” para la *coda* de la obra, añadido para acentuar esa intención expresiva de ligereza y calma luego del gran clímax de la recapitulación, en analogía con el *tempo* de la sección de desarrollo.

En cuanto a la dinámica y la articulación, la mayoría de las diferencias editoriales consistieron en asuntos puntuales, tales como la presencia, ausencia o ubicación de ciertos elementos. En la mayoría de los casos, la versión Henle Verlag prevaleció sobre la Peters o la Breitkopf, pero en algunas ocasiones incorporé información de estas dos ediciones, basándome fundamentalmente en mi interpretación de la partitura.

Ahora bien, de acuerdo con nuestra definición de orquestación estilística, el material de referencia debía incluir una obra sinfónica que sirviera como modelo. Esta debía reunir tres requisitos: aproximarse al carácter de la *Rapsodia*, tener proporciones formales similares y ofrecer suficientes recursos orquestales para nutrir el trabajo creativo. Para identificar esta obra, inicialmente indagué sobre cómo había abordado Brahms el género rapsódico en la escritura orquestal, antes de hallar el dato sobre la irrelevancia de este concepto. Su única obra sinfónica de este género es la *Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta, Op. 53*; sin embargo, su estilo sinfónico-coral difiere del lenguaje orquestal puramente instrumental, y su carácter dista mucho del de la *Rapsodia en Si menor*.

También ponderé el *Concierto para violín Op. 102* o el *Concierto para piano No. 1, Op. 15*, siendo que estas obras tienen “carácter rapsódico” en algunos pasajes: la introducción del *Concierto para violín*, el tratamiento de los temas de su primer movimiento, y la melodía del segundo tema del *Concierto para piano* (Cross y Ewen, 1953, p. 131). Era alentador que, “más que música para exhibir el virtuosismo del solista”, estas obras tuvieran un carácter sinfónico (Cross y Ewen, 1953, p. 130). Sin embargo, ambas fueron descartadas, porque mi orquestación no sería una pieza concertante.

Pensando en composiciones de mediana envergadura, consideré las *Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56a*. Sin embargo, no todas las variaciones ofrecían suficiente cercanía en términos de carácter musical con la obra a orquestar. Además, cada variación tenía una concepción formal corta, alejada de la forma sonata de la *Rapsodia*, por lo que descarté esta posibilidad. Por otro lado, en su momento la *Obertura Trágica, Op. 81* inicialmente me resultó muchísimo más idónea como modelo de referencia, por su carácter dramático e impetuoso semejante al de la *Rapsodia*, y porque tiene una extensión y estructura formal similares. Sin embargo, no eran tan variados sus recursos orquestales, necesarios para enriquecer mis ideas de orquestación.

El concepto de *riqueza orquestal* me llevó a explorar las cuatro sinfonías. La *Tercera* y la *Cuarta* tienen un carácter disímil al de la *Rapsodia*, de un Brahms muy distinto, y la *Segunda*, con su atmósfera pastoril, tampoco ofrecía suficiente cercanía de carácter, a pesar de su proximidad cronológica con el *Opus 79*. Elegí entonces la *Primera Sinfonía* como mi obra de referencia, sobre todo su primer movimiento, de proporciones similares a la *Rapsodia*; de todos modos, los otros movimientos de la *Sinfonía* también nutrieron mi trabajo creativo.

Hallé sólidas razones para esta decisión. La *Primera Sinfonía* conserva las formas antiguas, siguiendo el legado del Clasicismo beethoveniano, un rasgo estilístico típico de Brahms. Mientras sus contemporáneos se apartaban de la tradición, el compositor alemán seguía adherido a la forma antigua de escribir música (A. Posada, comunicación personal, 23 de septiembre de 2020). Por otro lado, esta *Sinfonía* compendia una abundante cantidad de recursos orquestales característicos del estilo brahmsiano. Además, su primer movimiento se acerca mucho a la *Rapsodia* en términos de carácter: la intención expresiva de ambas piezas es asombrosamente similar, en aspectos como la intensidad dinámica, el cromatismo armónico, la saturación textural en todo el registro sonoro e, incluso, la configuración rítmico-melódica de su material temático. La *Primera Sinfonía* cumplía entonces con todos los parámetros para ser el modelo de referencia de mi orquestación.

5. Perfilación del estilo orquestal de Brahms

Para orquestar la *Rapsodia en Si menor* era preciso definir qué instrumentos usar y qué afinaciones asignar a algunos de ellos, de acuerdo con una perfilación estilística de la orquestación brahmsiana, basada en un estudio documental y en un análisis orquestal de la obra sinfónica de referencia (véase Anexo 4), a la luz de una comprensión de la forma de dicha obra.³ Condensando la información recopilada en ambos procesos, he reunido los principales rasgos de dicho estilo, clasificándolos por características generales y por las de cada sección instrumental.

5.1. Rasgos generales

Lo más característico del estilo orquestal de Brahms es su tradicionalismo en el tratamiento del timbre, en conexión con otros parámetros –forma, armonía, contrapunto, material temático y desarrollo motivico, entre otros–. A diferencia de sus contemporáneos,

³ El Anexo 3 incluye el análisis formal y temático del primer movimiento de la *Primera Sinfonía*, así como una explicación del procedimiento analítico llevado a cabo.

se ciñe a las formas antiguas, particularmente en la manera de plasmar sus ideas mediante una orquestación propia del Clasicismo.

Brahms desdeñaba el efectismo colorista de su época, tan común en Wagner y Liszt (Carse, 1925, p. 295), y perseguía una continuación de la manera tradicional de hacer música. Para él, la orquestación no era un fin en sí mismo, sino un medio para plasmar la idea musical pura, por lo que ningún gesto orquestal era un “efecto” superfluo. Al contrario, cada detalle de su música sinfónica –expresión, dinámica, fraseo, articulación, etcétera– comunica su pensamiento musical puro; de allí la exigencia interpretativa de sus obras. Su música no se sirve de argucias orquestales para emocionarnos, sino del contenido musical mismo, el cual es siempre protagonista, tal y como ocurría con las obras del siglo XVIII. La orquesta brahmsiana conserva el estilo íntimo del Clasicismo, en contraposición a la ampulosidad de la orquesta wagneriana.

Existen dos líneas de desarrollo de la orquestación romántica: una “sinfónica” polifónica, y una “dramática” homofónica; Brahms pertenece a la primera, derivada de “la escritura fugal para órgano de Bach”, encarnada en Haydn, Mozart y Beethoven (Cecchi, 2012, p. 45), quienes “sondearon todas las posibilidades polifónicas del cuarteto de cuerdas”, y cuyas composiciones sinfónicas se conciben como “cuartetos de cuerda con maderas obligadas y refuerzo del *tutti* orquestal con instrumentos de relleno (cornos, trompetas y timbal)” (Strauss, 1905, en Cecchi, 2012, p. 45). Brahms heredó este pensamiento clásico, en el que la orquestación servía para clarificar la forma, las líneas melódicas/contrapuntísticas, y el momento rítmico (Cecchi, 2012, p. 47). Es decir, Brahms subordinaba el timbre a la sustancia musical abstracta.

El sello personal de Brahms, ceñido a las formas antiguas y al contrapunto, se caracterizaba entonces por un sincero respeto a la tradición y una enorme libertad expresiva. Beethoven marca especialmente su estilo en ese ideal del arte puro y objetivo (Cross y Ewen, 1953, p. 124). El influjo de este compositor en la orquestación de Brahms es manifiesto en su tratamiento de la escritura antifonal, su predilección por duplicaciones clásicas –en particular un *semitutti* de maderas, cornos y cuerdas–, las proporciones de su planta instrumental, y su derivación del material motívico-temático para erigir su orquestación con base en la forma. Esa relación beethoveniana entre forma y orquestación se observa, por ejemplo, en sus recapitulaciones, en las que Brahms conserva el mismo concepto tímbrico de la exposición, variando su fuerza, brillo e intensidad; de hecho, algunas secciones de recapitulación son exactamente iguales en orquestación a su homólogo de la exposición.

Por otro lado, como evidencia Schönberg en su orquestación del *Cuarteto para piano No. 1*, las ideas de transparencia y plasticidad son esenciales para comprender el estilo orquestal de Brahms (DeThorne, 2014). La plasticidad se refiere a una instrumentación que explota las particularidades tímbricas distintivas de los instrumentos –ante todo de los vientos–, presentándolos en sus colores puros, sin duplicaciones, en pasajes solistas (2014, pp. 121-122), algo muy característico del impresionismo francés, mas no del lenguaje de Brahms. Por su parte, la transparencia indica una “ecualización del sonido” que neutraliza todo efecto colorista mediante duplicaciones para presentar la idea musical pura en sus ritmos, melodías y armonías (p. 141). Brahms se apartaba del colorismo impresionista y de la pomposidad wagneriana, prefiriendo nivelar los timbres mediante una orquestación transparente que emulaba el sonido homogéneo de un cuarteto de cuerdas, para que la música hablara por sí misma. Eventualmente explotaba particularidades distintivas “plásticas” de algunos instrumentos, pero solo para clarificar la idea musical.

Otro de los sellos distintivos de Brahms es su pensamiento polifónico, en el cual la disposición vertical de sus armonías, acompañamientos y configuraciones instrumentales es consecuencia de una lógica horizontal contrapuntística. Para dar relieve a una actividad polifónica basada en la textura del cuarteto clásico, y dado que para Brahms la orquestación debía clarificar la idea musical pura, permitiendo al oído identificar todas las capas que la componen, a menudo buscaba una instrumentación transparente, homogénea y ecualizada, que concebía la orquesta como un todo, y no como una sumatoria de individualidades. Como los clásicos, fundamentaba su orquestación en las cuerdas, neutralizando a los vientos mediante calculadas duplicaciones basadas en la conducción de voces subyacente. Los contrastes expresivos a menudo se apoyaban en transformaciones generales de *brillo y oscuridad*, más que de color instrumental. Estos cambios de luz podían ser súbitos, aunque usualmente Brahms conservaba sus ideas tímbricas por secciones algo extensas, variando su intensidad con base en los demás parámetros –armonía, dinámica, registro, polifonía, ritmo, melodía, etcétera– y ejerciendo un control constante sobre el timbre orquestal en su conjunto, a la luz de la forma, de las regiones tonales/armónicas, de la intención expresiva global y de todos los demás elementos constitutivos de la idea musical.

Muchos autores califican a Brahms como un “mal orquestador”, acusándolo de un sonido pesado, denso, turbio, difícil de afinar y “demasiado conservador” (Read, 1979, p. 89). También le endilgan falta de efectividad, brillo y color en sus gestos tímbricos, y poca consciencia de las limitaciones técnicas de los instrumentos. Pero otros autores, como Weingartner (1994 [1905]), rebaten estas críticas, defendiendo la genialidad de Brahms como orquestador. Evidentemente, a la luz de sus obras orquestales y de los

principios que rigen su estilo, la densidad de su orquestación procedía de la complejidad de su aparato expresivo y de su pensamiento contrapuntístico. Además, como vimos, el efectismo de su época era la última de sus preocupaciones, centrándose más en la idea musical pura y no en artimañas coloristas. Finalmente, a Brahms le interesaba más su concepto artístico que escribir música fácil de tocar (Cross y Ewen, 1953, p. 130). Las exigencias de ejecución se fundamentaban en su intención artística, y no en un desconocimiento de las posibilidades técnicas de sus instrumentos.

Rasgos como los saltos abruptos de registro, que acompañan acentos agógicos y cambios de dinámica y carácter, y una despreocupación por respetar las dinámicas “naturales” de los instrumentos, contribuyen a esa dificultad de ejecución en Brahms, quien, con una concepción transparente, exigía mucho control dinámico en todo el registro de todos los instrumentos. Esto es manifiesto, por ejemplo, en pasajes en los que unos instrumentos tocan “*p*” y otros “*f*”, como se muestra en la imagen 1.

Imagen 1
Estratificación dinámica en la *Primera Sinfonía*,
cuarto movimiento, cc. 168-189 (reducción)

Fuente: Elaboración propia con base en Brahms (1926).

Las dinámicas en Brahms también son retadoras para el orquestador, porque deben dramatizarse con la instrumentación, como se muestra en la imagen 2. Aquí, el *diminuendo* está acompañado por un movimiento descendente en el registro orquestal, un timbre progresivamente más oscuro, y una paulatina disminución de la densidad instrumental:

Imagen 2
Orquestación de la dinámica en la *Primera Sinfonía*,
primer movimiento, cc. 273-293 (reducción)

The musical score is presented in three systems, each with a double bar line and a repeat sign at the beginning. The first system (measures 273-279) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Bassoon (Fg.), Trombone (Timb.), Violins I and II (Vln. I-II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). Dynamics are marked as *p dolce*, *pp*, and *p dolce sempre*. The second system (measures 280-286) includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), and Viola (Va.). Dynamics are marked as *dim.* and *più p*. The third system (measures 287-293) includes parts for Violins I and II (Vln. I-II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). Dynamics are marked as *sempre più p* and *pp*.

Fuente: Elaboración propia con base en Brahms (1926).

Brahms incluye abundante información expresiva, especialmente los tres grados del Clasicismo: *dolce*, *espressivo* y *cantabile* (Swarowsky, 1988, p. 52), lo cual supone un grado adicional de dificultad para la correcta interpretación de su música. Este elemento

también representa un reto para el orquestador estilístico pues, para Brahms, la orquestación debe estar al servicio de la expresión de la obra.

Finalmente, en Brahms la principal función de la orquestación era clarificar la idea musical y su forma (DeThorne, 2014, p. 124), entendida como “la estructura, el esquema o el principio organizativo de la música [relacionado] con la disposición de los elementos de una composición musical que hacen de esta una pieza [discursivamente] coherente” (Sadie, 2000, p. 353). Por tanto, el estudio de su estilo orquestal tuvo en cuenta un detallado análisis formal, tonal y temático de la *Rapsodia*, como se consigna en el Anexo 3.

5.2. Maderas

Brahms organizaba sus vientos por parejas, siendo el piccolo y el contrafagot los únicos instrumentos de extensión. La indicación “a 2” no buscaba incrementar el volumen, sino engrosar el color en medio de la textura. Por lo general, conservaba una jerarquía en sus parejas de vientos, situando el I° por encima del II°, aunque este orden podía invertirse si ello respondía a alguna lógica polifónica.

El color predilecto de Brahms en las maderas era el oboe, al que asignaba sendos pasajes solistas; en mi orquestación de la *Rapsodia*, este instrumento es bastante protagonista. También escribió varios solos de clarinete y de corno, siendo menos frecuentes los de fagot y flauta. Otro color propio de su estilo es el contrafagot, que ofrecía robustez al registro extremo grave de la orquesta, aportando un sonido enérgico, pesado y oscuro. Brahms lo utilizaba para fortalecer las líneas del contrabajo, así como los fagotes apoyaban a las violas y los violonchelos.

Como dijimos, Brahms neutralizaba los distintivos coloristas de los vientos mediante duplicaciones, concibiendo la madera como un único cuerpo ecualizado, equiparable a las cuerdas en potencia sonora, si bien el uso de las maderas como grupo independiente era menos frecuente (Carse, 1925, p. 296). Brahms concebía una intercambiabilidad entre ambas secciones, habitualmente mediada por los cornos, que a menudo pertenecían más a las maderas que a los metales. También era recurrente el unísono orquestal en la madera para elementos texturales de primer plano, y en pasajes polifónicos Brahms involucraba colores distintos en cada voz contrapuntística para lograr un sonido transparente, como lo muestra la imagen 3:

Imagen 3

Escritura polifónica en las maderas en la *Primera Sinfonía*,
primer movimiento, cc. 241-242 (reducción)

The image shows a musical score reduction for measures 241-242 of the first movement of Brahms' First Symphony. It consists of two systems of staves. The first system includes three vocal staves: Soprano, Contralto, and Bajo. The Soprano staff has a melodic line with a fermata over measures 241 and 242, marked with *ff*. The Contralto staff has a similar melodic line, also marked with *ff*. The Bajo staff has a bass line, marked with *ff*. Above the Soprano staff, the instruments are listed as Fl. I-II, Ob. II, Cl. I, Cor. III-IV. Above the Contralto staff, the instruments are listed as Ob. I, Cl. II. Above the Bajo staff, the instruments are listed as Fg. I-II, Cfg. The second system is labeled 'ossia' and shows woodwind parts. The upper staff is marked with *241* and has a melodic line with a fermata, marked with *ff*. The lower staff has a bass line, marked with *ff*. Above the upper staff, the instruments are listed as Fl., Ob., Cl., Cor. Above the lower staff, the instruments are listed as Ob., Cl., Cor. and Fg., Cfg.

Fuente: Elaboración propia con base en Brahms (1926).

La transparencia brahmsiana conllevaba una uniformidad del control dinámico en todo el registro orquestal de la madera, yendo a veces en contra de la naturalidad de cada instrumento. Brahms utilizaba los rangos que se muestran en la imagen 4, donde las cabezas de nota negras indican los límites extremos del registro, a los que llegaba ocasionalmente:

Imagen 4
Registros de las maderas en Brahms

The image displays six musical staves, each representing an instrument. Each staff is divided into two parts: 'Sonido escrito' (written sound) and 'Sonido real' (real sound). Arrows point from the written notes to the real notes, showing the pitch shift. The instruments and their real sound markings are: Flauta (no shift), Piccolo (8va -1), Oboe (no shift), Clarinete (no shift), Fagot (no shift), and Contrafagot (8vb).

Fuente: Elaboración propia con base en las partes de la *Primera Sinfonía* (Brahms, s. f.) y en la parte de piccolo de la *Obertura Trágica* (Brahms, s. f.).

Brahms explotaba el registro grave en clarinetes, fagotes, contrafagot y cornos. También, escribía cambios súbitos de registro en todas las maderas, sobre todo en fagotes, los cuales, por su registro flexible y versátil, a veces tenían saltos bruscos de casi dos octavas. La madera brahmsiana era considerablemente ágil, a juzgar por las exigencias de articulación y fraseo, frecuentes octavaciones y arpegiaciones en todo el registro –sobre todo en flautas y clarinetes– y su uso de ligaduras de fraseo para indicar respiraciones, que podían abarcar notas separadas por silencios emitidas en un solo *fiatto*. También incluía indicaciones como “*legato*” para enfatizar la manera de articular un determinado pasaje.

En mi orquestación de la *Rapsodia*, dispuse las maderas “a dos”. Utilicé clarinetes en La, teniendo en cuenta la tonalidad axial y la armadura resultante (Re menor), de un color relativamente oscuro, más idóneo para el carácter de la obra que la armadura que habría conllevado una afinación en Si bemol (Do sostenido menor), demasiado brillante. Incluí piccolo y contrafagot por ser los únicos instrumentos que podían llegar a las notas extremas de la *Rapsodia* (Fa 7 y Si bemol 0, respectivamente); además, como vimos, el contrafagot aportaría un color muy característico de la orquestación brahmsiana. Para el

estudio del piccolo me basé en la *Obertura Trágica*, puesto que la *Primera Sinfonía* no lo incluye.

5.3. Metales y percusión

En este punto hablaremos de cornos y trompetas. A los trombones los omití por varias razones: (1) le daban un peso a la orquesta poco afín al carácter de la *Rapsodia*; (2) no hallé oportunidad de usarlos para realzar líneas polifónicas como lo hacía Brahms; (3) aunque la *Primera Sinfonía* incluye trombones, sus intervenciones son escasas, limitadas a momentos específicos del último movimiento, y (4) en general, su presencia es poco común en el catálogo de Brahms. Excluyendo a los trombones, la tuba tampoco tenía cabida. Y en el caso de la percusión, únicamente me referiré al timbal, siendo cualquier otro instrumento de dicha familia sumamente raro en el catálogo orquestal brahmsiano.

En Brahms, como en el Clasicismo, los metales y el timbal tenían una función de refuerzo rítmico y armónico. Aunque en su época ya existían instrumentos cromáticos, que ofrecían mayor flexibilidad e independencia melódicas, Brahms seguía utilizando instrumentos naturales, sin pistones, siguiendo una lógica de apoyo tonal. Por ello, tuve que definir las afinaciones de metales y timbales (véase Anexo 5) imitando la manera en la que Brahms disponía a estos instrumentos en conexión con la construcción tonal, la dinámica, los puntos climáticos, el “peso” del sonido en ciertos pasajes, lo temático y la forma (véase Anexo 3).

Brahms usaba cornos naturales basados en los parciales armónicos de una nota pedal, a la usanza antigua. Su escritura incluía cromatismos de dichos parciales, producidos con una técnica de tapado de mano (“*gestopft*”), que daban cierta libertad armónica. Estos cromatismos cambiaban la coloración del instrumento, y tenían la misma potencia dinámica de las notas abiertas, si bien en el registro grave solían estar en “*p*” o “*pp*”. Este recurso aparecía, sobre todo, en secciones de inestabilidad armónica, mientras los pasajes más estables se escribían con sonidos naturales. Este era el registro escrito del corno en Brahms (imagen 5):

Imagen 5

Registro del corno en Brahms: Parciales 2-16 con cromatismos, y transposiciones en Re y en Si-basso

The image displays two systems of musical notation for the horn part in Brahms' Rhapsody. Each system consists of three staves: 'Escrito' (written), 'En Re' (in D), and 'En Si-basso' (in B-flat). The notation includes various note heads (white and black) and accidentals (sharps and flats) to indicate natural notes and chromatic alterations. Vertical dashed lines connect corresponding notes across the three staves in each system, illustrating the transposition and chromaticism. A double bar line with repeat dots is visible between the two systems.

Fuente: Elaboración propia con base en las partes de la *Primera Sinfonía* (Brahms, s. f.).

En la imagen 5 (que incluye las afinaciones usadas en la *Rapsodia*), las cabezas de nota blancas indican parciales naturales, y las cabezas negras sus respectivos cromatismos. Dependiendo de la afinación, Brahms eventualmente escribía algunos pasajes en clave de Fa con notación antigua para indicar notas pedales, las más graves del instrumento, muy distintivas en su orquestación por su color oscuro, opaco y pesado.

Los cornos brahmsianos se disponían en dos parejas estratégicamente afinadas para abarcar el espectro tonal de la obra. El pensamiento seguía siendo “a dos” y no “a cuatro”, puesto que estos duplos funcionan como unidades armónicamente complementarias. En obras en tono menor, por lo general una pareja estaba afinada en la tonalidad axial y la otra en su relativa mayor, aunque esto dependía también de las otras tonalidades por las que transitara la pieza, teniendo en cuenta que no era usual que los cornos mutaran su afinación al interior del mismo movimiento (véase Anexo 5). La segunda pareja se usaba para completar líneas de la primera en pasajes de alta fluctuación armónica, o bien para que el color del corno estuviera presente en dos elementos texturales diferentes, como en los compases iniciales de la *Primera Sinfonía*. Siguiendo este principio de complementariedad, dispuso los cornos de la *Rapsodia* así: la primera pareja en Re, y la segunda en Si-basso.

El corno daba un soporte tonal relativamente transparente, amalgamándose muy bien con todas las secciones instrumentales de la orquesta. De hecho, es uno de los instrumentos más versátiles en Brahms, con un amplio control dinámico en todo el registro, aunque las

notas agudas, más brillantes, solían estar en “*f*”. También tenían una versatilidad melódica de la que derivaba una predilección brahmsiana por los solos de corno, con gestos beethovenianos que podían incorporar amplios saltos y cambios abruptos de registro, de hasta dos octavas o más.

Las trompetas tenían menos flexibilidad cromática que los cornos, pues solo variaban el parcial del Mi escrito (bemol o natural), y eran muchísimo menos ágiles. Servían exclusivamente como instrumentos de refuerzo armónico, a menudo en compañía del timbal. La imagen 6 muestra su registro:

Imagen 6
Registro de la trompeta en Brahms: Parciales 3-12, y transposición en Re

Fuente: Elaboración propia con base en las partes de la *Primera Sinfonía* (Brahms, s. f.).

Mi orquestación de la *Rapsodia* emplea trompetas afinadas en Re, cuyos parciales armónicos naturales se relacionan con la mayoría de las tonalidades de la obra, sobre todo las de secciones climáticas.

Por su parte, el timbal en Brahms, además de apoyar a las trompetas, reforzaba y enfatizaba la idea rítmica de determinados pasajes, a menudo apoyándose en los principales motivos temáticos. Servía para construir relaciones de *tempo* en secciones de transición, como por ejemplo en las modulaciones rítmicas del movimiento final de la *Primera Sinfonía*, erigidas sobre figuraciones del timbal (Swarowsky, 1988, p. 70). Para estudiar sus afinaciones observé las partes de este instrumento en todas las obras orquestales de Brahms (véase Anexo 5), lo que me permitió construir el siguiente registro (imagen 7):

Imagen 7
Registro del timbal en Brahms

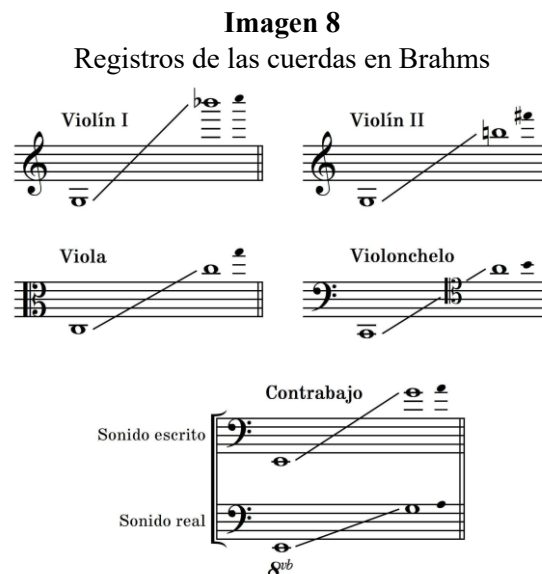
Fuente: Elaboración propia con base en las partes de timbal del catálogo orquestal completo de Brahms (véase Anexo 5).

Casi siempre, Brahms establecía afinaciones fijas para sus timbales, usualmente dispuestos por parejas afinadas por intervalos de cuartas o, en su defecto, quintas, para

reforzar la relación tónica-dominante, como en el Clasicismo; menos frecuentemente los afinaba por sextas o terceras. En ocasiones utilizaba tres timbales en el mismo movimiento, también en general afinados por cuartas, pero esto solo ocurría en obras de gran envergadura. Teniendo en cuenta lo anterior, en mi orquestación de la *Rapsodia* utilicé dos timbales afinados a intervalo de cuarta en la tónica y la dominante de la obra (Si y Fa sostenido, respectivamente).

5.4. Cuerdas

La cuerda⁴ es el centro del lenguaje orquestal de Brahms, como ocurría con los compositores clásicos, siendo la sección instrumental más versátil, con los instrumentos más ágiles de toda la orquesta, que abarcaban registros bastante amplios (imagen 8):



Fuente: Elaboración propia con base en las partes de la *Primera Sinfonía* (Brahms, s. f.).

Brahms abarcaba todo el registro con gestos virtuosos, saltos abruptos de hasta dos octavas o más, intervalos melódicos difíciles, acordes incómodos, y cambios de posición bruscos y extremos. Muchos autores describen su escritura para cuerdas como tortuosa y difícil técnicamente, poco idiomática (Read, 1979, p. 91). Sin embargo, esta dificultad no procedía del desconocimiento, ya que Brahms tocaba violín y violonchelo, sino de su depurado aparato expresivo. Las cuerdas tenían abundantes indicaciones de carácter, y presentaban una gran homogeneidad y control dinámicos a lo largo de todo su registro, aunque el registro extremo agudo de cada instrumento solía estar en una dinámica “*f*” o “*ff*”, usualmente en secciones climáticas, tensas y dramáticas. Por su parte, en el registro

⁴ Aquí nos referimos específicamente a las cuerdas frotadas. El arpa o cualquier otro instrumento de cuerda pulsada era extremadamente poco usual en el catálogo orquestal de Brahms.

medio abundaban “múltiples cuerdas, partes subdivididas o polifonía densamente figurada” (Carse, 1925, p. 295).

Como vimos, el centro del pensamiento musical de Brahms era una lógica polifónica centrada en la cuerda, siguiendo la tradición contrapuntística clásica. Muchas figuraciones de cuerdas que aparentan ser simples “acompañamientos” son en realidad líneas contrapuntísticas. Por otro lado, Brahms utilizaba *divisi* con cierta frecuencia, sobre todo en las violas, por su función de conectar en el registro medio los registros agudo y grave, siendo menos frecuente el *divisi* en los violines y en los violonchelos, y prácticamente inexistente en los contrabajos. Como regla general, Brahms prefería las cuerdas múltiples, y escribía “*div.*” en puntos de extrema necesidad.

Brahms empleaba con frecuencia el recurso de las cuerdas múltiples, ante todo para enfatizar, reforzar y robustecer puntos de acentuación agógica. Abundan las dobles cuerdas en el acompañamiento en el registro medio, siendo menos frecuentes las triples cuerdas, y más escasas las cuádruples, que solo aparecen en los violines. Las violas utilizan mucho dobles cuerdas y en ocasiones triples cuerdas, mientras los chelos rara vez usan cuerdas múltiples, a excepción de algunas dobles cuerdas; los contrabajos, en cambio, no utilizan esta técnica en absoluto. Las cuerdas múltiples aparecen casi exclusivamente con arco, y a menudo son figuras cortas con algún tipo de articulación *staccato*, sobre todo en el caso de las triples y cuádruples. A veces el sonido se prolongaba en gestos acompañados de acentos o “*sf*”, en los que el ataque se sostenía con la nota superior o las dos notas superiores. Por otro lado, las triples y cuádruples cuerdas únicamente aparecen en pasajes de dinámica “*fff*”, en secciones dramáticas, pesadas, tensas y expresivas, mientras que las dobles cuerdas podían aparecer en secciones suaves y ligeras, a menudo en acompañamientos de violines II y violas.

La articulación en las cuerdas brahmsianas era muy depurada. Por ejemplo, había tres tipos de trémolo: sobre una cuerda, con arco –para engrandecer el sonido en secciones climáticas– o con dedo; y sobre cuerdas adyacentes, como en los cc. 31-60 del cuarto movimiento de su *Primera Sinfonía*. Brahms también discernía entre el punto de *staccato* y la raya (“*keile*”) de *staccatissimo*: el primero indicaba una nota corta y separada, mientras la segunda correspondía a una nota corta y afilada con una ligera acentuación “*alla corda*”, pero distinto al “acento con *staccato*”, que indicaba una acentuación separada más pesada. El peso, el carácter y la dinámica influían en la manera de articular los gestos de la cuerda.

Las ligaduras de fraseo tenían dos acepciones: algunas indicaban fraseo musical propiamente dicho, mientras que otras marcaban cambios de dirección del arco. A veces coincidían ambos tipos de ligaduras, como en el inicio de la *Primera Sinfonía* (imagen 9a), donde los cambios de arco han de ser imperceptibles. Esto mismo lo apliqué en los compases iniciales de mi orquestación de la *Rapsodia* (imagen 9b):

Imagen 9a

Cambios de arco en violines en la *Primera Sinfonía*,
primer movimiento, cc. 1-6 (arcos añadidos)

Un poco sostenuto
Vln. I-II
f espr. e legato

Fuente: Elaboración propia con base en Brahms (1926).

Imagen 9b

Cambios de arco en violines en la *Rapsodia en Si menor*,
versión orquestal, cc. 1-3

Agitato, ma non troppo presto
Vln. I-II
f

Fuente: Elaboración propia.

Por otro lado, Brahms utilizaba el *pizzicato* en secciones de dinámica suave, aunque no exclusivamente. Los cambios de arco a *pizzicato* y viceversa podían ser rápidos, y el mismo *pizzicato* era bastante ágil. Este efecto era frecuente en violonchelos y contrabajos.

Los violines exhibían la mayor agilidad de toda la cuerda, sobre todo la primera fila, que por lo general abarcaba el registro medio-agudo con material de primer plano, mientras los segundos violines ocupaban el registro medio-grave, usualmente con contramelodías, octavaciones de los violines I, y motivos de acompañamiento. Como en los vientos, esta jerarquía podía invertirse polifónicamente. En adición, el único instrumento solista de cuerdas era el primer violín. Su uso era relativamente ocasional, en secciones suaves, dulces e íntimas, pero como un color más en todo el aparato orquestal, no tanto como un “solista” en sentido estricto. Este recurso lo utilicé en la *coda* de mi orquestación de la *Rapsodia*.

Por su parte, las violas eran extremadamente intrincadas, por su función de conectar los dos registros de la cuerda y de mediar entre materiales de primero y segundo plano orquestal. Más que en los demás instrumentos, en ellas abundan los *pizzicati*, todos los tipos de trémolo, los *divisi*, y las cuerdas múltiples (sobre todo dobles). Aunque solían

asumir el acompañamiento, también podían tener el primer plano orquestal, a menudo reforzadas por violines, violonchelos o vientos (fagotes o cornos).

El violonchelo brahmsiano era uno de los instrumentos más versátiles y expresivos, presentando en su registro agudo algunas de las melodías más inspiradas del compositor, muchas veces octavando a los violines. Como en los fagotes, abundan los pasajes que abarcaban todo el registro con ágiles saltos. También solían tener material armónico arpegiado.

Finalmente, el contrabajo, bastante independizado del violonchelo, era el instrumento menos ágil de toda la cuerda brahmsiana, destacando más bien por su robustez, peso, y color oscuro y “sucio”. Brahms escribía para instrumentos de cuatro cuerdas, y no les asignaba cuerdas múltiples, *divisi*, ni ningún tipo de trémolo, pero sí abundantes *pizzicati* y sendos pedales. Este instrumento solía asumir la línea polifónica del bajo.

6. Orquestación estilística de la *Rapsodia Op. 79 No. 1*

Dispuse la siguiente instrumentación para mi adaptación de la *Rapsodia en Si menor*: piccolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en La, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos (I y II en Re, III y IV en Si-basso), 2 trompetas en Re, timbal en Si-Fa# y cuerdas (violines I-II, violas, violonchelos y contrabajos). En esta sección he recopilado las principales decisiones creativas que tomé durante la adaptación orquestal de la obra, fundamentadas en lo estilístico y lo interpretativo, teniendo en cuenta que orquestar implica “rehacer la composición” a un nivel profundo (Sans, 2002, p. 1).

6.1. Reorquestación

La versión original de la *Rapsodia* repite muchas ideas exactamente igual. Incluso, la recapitulación es una transcripción literal de la exposición, con una única diferencia entre los compases 66 y 194. Dado que Brahms rara vez orquestaba el mismo pasaje de la misma manera –por ejemplo, en la *Primera Sinfonía* el primer tema cambia su orquestación en la recapitulación (cc. 339-351) respecto de la exposición (cc. 38-50)–, aproveché la ocasión para reorquestar varios pasajes de la *Rapsodia*.

Los primeros compases aparecen cuatro veces: dos en la exposición (cc. 1-4, 67-70) y dos en la recapitulación (cc. 129-132, 195-198), es decir, las presentaciones del tema y sus versiones no modulantes. Orquesté igual las dos presentaciones, con una ligera diferencia finalizando la frase. La orquestación de las otras dos apariciones partió de una interpretación de la dinámica. En mi exposición, la versión no modulante del tema inicia en “*p*”, para realzar la intención de *crescendo* hasta el “*sf*” del compás 81. En cambio,

la última presentación del tema es “*f*”, por ser el punto climático de toda la obra. Esto deriva del compás precedente, que contiene la única diferencia entre exposición y recapitulación en la versión original. La octavación en c. 194 produce una orquestación más sonora de esa última aparición del tema, lo que da como resultado una expansión del registro orquestal con consecuencias incluso en el *tempo*.⁵

En la recapitulación, las variaciones orquestales respecto a la exposición consistieron en cambios de densidad general, brillo, transparencia y plasticidad. Por ejemplo, mientras que la presentación del segundo tema en la exposición se basaba en solos “plásticos” de oboe y clarinete, el pasaje homólogo en la recapitulación tiene una orquestación más “transparente”, con énfasis melódico en la cuerda y calculadas duplicaciones de vientos en el acompañamiento. Aquí también utilicé el recurso brahmsiano de invertir los papeles: si antes el acompañamiento estaba en cuerdas y la melodía en vientos solistas, ahora la línea melódica estaba en los violines y el acompañamiento en las maderas.

Procuré que la orquestación de la recapitulación fuera en general más grandilocuente respecto a la exposición. Exageré los gestos expresivos, sacándole más sonido y robustez a la orquesta, y acentué la disposición textural, sobre todo en pasajes antifonales. Esto deriva de que la orquestación, lejos de una esquemática transcripción nota a nota, está mediada por la sensibilidad interpretativa del arreglista.

También reorquesté los compases 62-66 y 190-194 de la versión original, consistentes en escalas de Fa mayor y Sol bemol. En la exposición, la instrumentación es sobria y menos enérgica que en la recapitulación, cuyo final es brillante e incisivo. Además, tuve que intervenir la notación del pasaje, demasiado pianística (imagen 10a): en la versión orquestal (imagen 10b), mostré los pulsos de negra de cada compás; escribí “*Pochissimo meno presto*”, teniendo en cuenta la agilidad orquestal natural; añadí un calderón para el cambio de tempo; en la redonda escribí “*ten.*” para indicar que el sonido se “sostiene” sin prolongarse; y enarmonicé la escala de Sol bemol por Fa sostenido, dominante de la tonalidad axial, más idiomática para la cuerda y adecuada al carácter brillante del pasaje:

⁵ En este punto, indiqué “*subito in Tempo I*” para liberar en el clímax toda la energía acumulada.

Imagen 10a

Rapsodia Op. 79 No. 1, cc. 62-66, versión original

The image shows a piano score for measures 62-66. It features a complex, dense texture with multiple voices in both the right and left hands. The dynamics are marked as *f*, *ff*, and *fz*. The tempo is indicated as *Pochissimo meno presto*.

Fuente: Elaboración propia con base en Brahms (2015).

Imagen 10b

Rapsodia Op. 79 No. 1, cc. 62-66, versión orquestal (reducción)

The image shows an orchestral score for measures 62-66, divided into three parts: Maderas (Woodwinds), Metales y Timbal (Brass and Percussion), and Cuerdas (Strings). The tempo is *Pochissimo meno presto* and the marking is *ritenuto non troppo*. Dynamics include *f*, *mf*, *ff*, and *fz*. The score includes various instruments such as Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, and String sections.

Fuente: Elaboración propia.

En el desarrollo (cc. 94-128) eliminé las barras de repetición originales y orquesté dos veces cada sección, acudiendo a los mencionados principios orquestales brahmsianos. Por ejemplo, en la primera repetición utilicé el oboe solista, imitando el color del segundo tema en la exposición, y basé la repetición en las cuerdas para lograr mayor transparencia, con vientos acompañando las líneas polifónicas simplificadas. Obtuve así dos sonoridades distintas para la misma música.

Los conceptos de transparencia y plasticidad también sirvieron para distinguir orquestalmente los temas de la *Rapsodia*. El primer tema (c. 1) es transparente, denso y pesado, basado en la cuerda y con vientos ecualizados, mientras el segundo tema (c. 30) es plástico, de colores puros y más ligero, con un solo de oboe inspirado en los de la *Primera Sinfonía*.

6.2. Trabajo motivico

En el lenguaje compositivo de Brahms, como en los clásicos, es central la derivación de lo temático a partir de motivos primitivos (Swarowsky, 1988, p. 19), un principio beethoveniano de segmentación melódica según una lógica de subdivisión del tema en partes motivicas progresivamente más pequeñas para su ulterior desarrollo (Cecchi, 2012, p. 56). Este procedimiento atraviesa muchas decisiones de orquestación de la *Rapsodia*, estructurada formalmente por ideas temáticas (véase Anexo 3). Para orquestar cada una, decanté el material en sus elementos constitutivos, algunos bastante explícitos, como la melodía principal, y otros mimetizados en la textura musical.

En cc. 3-4, la melodía de la mano derecha del piano insinúa un motivo temático sincopado oculto, asignado a violas y cornos, el cual se desarrolla más adelante, por ejemplo, en la primera idea temática (cc. 16-21; corno y *pizzicato* de violas), en pasajes antifonales como la letra “B”, o en el acompañamiento del desarrollo. En este último caso, como en cc. 3-4, el motivo no es explícito, sino que se oculta en el acompañamiento, consistente en dos elementos texturales: la contramelodía en los tiempos fuertes (violonchelos, violas y fagot) y la síncopa en los tiempos débiles (violines II).

El trabajo motivico sirvió para añadir gestos de acompañamiento que no estaban en la versión original, pero que se derivan del material temático. Por ejemplo, en c. 5 combiné en los metales los acordes de la mano derecha de la versión original con el motivo atresillado del primer tema. El resultado es un gesto que hace “eco” rítmico al tema (fagotes y cuerdas graves), y que afianza los acordes de maderas y violines, manteniendo la intención discursiva original inalterada. De manera similar, en cc. 82-84 acompañé la conducción de las voces con ese gesto atresillado en las trompetas, enlazando este pasaje con el primer tema sin obstruir el fraseo.

También incluí algunas líneas polifónicas nuevas, basadas en lo temático. Por ejemplo, en los compases 110-114 de la versión orquestal incluí contramelodías construidas por aumentación de la cabeza del segundo tema, primero en una versión sincopada en clarinetes y violonchelos, y luego en ritmo de blancas en maderas, respetando la armonía y la conducción de voces del pasaje para acompañar contrapuntísticamente la melodía principal. Estas líneas, que aportan cohesión horizontal, no son un capricho compositivo, pues se fundamentan en el pensamiento polifónico de Brahms, quien a menudo acudía a este recurso en sus desarrollos. Por ejemplo, en los compases 395 a 402 de su *Obertura Trágica*, presenta en los vientos una aumentación por duplicación del tema principal de la obra, el cual aparece en su duración original en los compases 394 con anacrusa y 395 (imagen 11). Esto es también frecuente en su *Primera Sinfonía*.

Imagen 11

Aumentación rítmica en la *Obertura Trágica*, cc. 394-401 (reducción)

Fuente: Elaboración propia con base en Brahms (s. f.).

Lo temático fue relevante en las transiciones entre exposición, desarrollo y recapitulación. Inspirado en las modulaciones métricas del cuarto movimiento de la *Primera Sinfonía*, reescribí la redonda con calderón que antecede al desarrollo como dos redondas ligadas, y añadí un solo de timbal basado en una aumentación rítmica del motivo temático principal para conectar la exposición con el desarrollo mediante un *ritardando* escrito que prepara el nuevo tempo. Por tanto, el motivo del timbal aparece en la conexión hacia la recapitulación, en una versión más sucinta, como un eco.

6.3. Estratificación musical

En alineación con el polifonismo brahmsiano, la *Rapsodia* presenta un tratamiento de estratificación rítmica del material melódico (Brent, 2008, p. 273). En consecuencia, para orquestar algunas frases tuve que separarlas por capas polifónicas, con base en el principio de trabajo motivico-temático. Por ejemplo, la imagen 12 muestra una sección del desarrollo separada por melodía, contramelodía, y acompañamientos armónicos:

Imagen 12
Rapsodia Op. 79 No. 1, versión orquestal:
 Líneas polifónicas en los cc. 150-154 (reducción)

Fuente: Elaboración propia.

La polifonía brahmsiana tenía una orquestación transparente que permitía percibir las líneas contrapuntísticas de la idea musical pura. Por ello, pasajes como el anterior a menudo se basaron en las cuerdas, emulando un sonido uniforme y cuartetístico.

La separación de la textura en sus elementos constitutivos, basada en los análisis de Piston (1969; véase Anexo 4), fue útil en pasajes menos contrapuntísticos, como cc. 22-29, donde, más que líneas polifónicas, hay planos jerarquizados: una melodía con engrosamientos armónicos, un material de acompañamiento sincopado, y dos líneas de contrapunto en el bajo (imagen 13):

Imagen 13
Rapsodia Op. 79 No. 1, planos texturales en cc. 22-29

Fuente: Elaboración propia con base en Brahms (2015).

La estratificación facilitó también la orquestación de algunos acompañamientos, como el de la *codetta* del desarrollo, distribuido en violas, violonchelos y contrabajos:

Imagen 14

Rapsodia Op. 79 No. 1, acompañamiento del final del Desarrollo:
comparación entre versión original (cc. 121-126) y versión orquestal (cc. 150-155)

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'Versión original para piano', shows measures 121-126 for piano (Pno.) in a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff, labeled 'Versión orquestal', shows measures 150-155 for viola (Vla.), cello (Vc.), and double bass (Cb.) in the same key signature and clef. The orchestral version distributes the piano accompaniment across three instruments.

Fuente: Elaboración propia con base en Brahms (2015).

Esta “descomposición textual” fue además muy útil para orquestar pasajes complejos, como los cc. 171-177 (imagen 15), que presentan un intrincado tejido antifonal:

Imagen 15

Rapsodia Op. 79 No. 1, cc. 171-177, versión original

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, measures 171-174, is marked 'p mezza voce' and features a complex texture with four independent choirs (Reo.). The second system, measures 175-177, is marked 'cresc.' and 'f', showing a dynamic increase and further development of the antiphonal texture.

Fuente: Elaboración propia con base en Brahms (2015).

Normalmente, un pasaje antifonal alterna dos grupos instrumentales o “coros”. Pero aquí Brahms dispone cuatro coros independientes, cohesionados por un *ostinato* rítmico sincopado, en dos antífonas simultáneas (imagen 16):

Imagen 16
Rapsodia Op. 79 No. 1, capas antifonales en cc. 171-177

The image displays a musical score for two antiphonal sections, Antifona I and Antifona II, each consisting of four instrumental choruses (CORO 1-4). The score is written in a grand staff format with treble and bass clefs. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first section, starting at measure 171, features a *p mezza voce* dynamic. The second section, starting at measure 175, features a *cresc.* dynamic leading to a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Fuente: Elaboración propia con base en Brahms (2015).

Procuré afianzar esta doble antífona mediante la orquestación, estableciendo cuatro coros instrumentales, cada uno con un timbre distintivo, como lo muestra la imagen 17:

Imagen 17

Rapsodia Op. 79 No. 1, capas antifonales en los cc. 200-206
de la versión orquestal (*ossia* cc. 171-177 originales)

200

Tpt., Vln. I-II

Coro 1 *p mezza voce*

Vc., Cb.

Va.

+Fg., Vc.

Vc.

Va.

+Fg., Vln. II, Vc.

Coro 2 *p mezza voce*

Fl., Ob., Cl., Cor.

200

Coro 3 *p mezza voce*

Cl., Cor., Cb.

Cor.

Cfg., Timb., Cb.

Coro 4 *p mezza voce*

204

+Ob., Va.

+Fl.

Coro 1 *cresc.* *f*

Vln. I-II

Va.

+Fg., Vln. II, Vc.

Va.

+Fg., Vc.

Coro 2 *cresc.* *f*

204

Cl., Cor.

Coro 3 *cresc.* *f*

Cor.

Coro 4 *cresc.* *f*

Cfg., Cb.

Fuente: Elaboración propia.

En pasajes como cc. 87-88, el efecto antifonal se consiguió mediante una sencilla alternancia entre vientos y cuerdas, como vemos en la imagen 18:

Imagen 18

Rapsodia Op. 79 No. 1, versión orquestal, cc. 87-88:
Flautas, oboes, clarinetes, violines y violas (reducción)

Fl., Ob., Cl.
Vln. I-II, Va.

Fuente: Elaboración propia.

A veces, el cambio entre familias instrumentales se articulaba con otros elementos del discurso. Por ejemplo, en los cc. 38-40 (imagen 19) la dinámica a “*forte subito*” se dramatiza con un cambio abrupto del color orquestal, que pasa de una suave textura de vientos acompañados por violas y violonchelos a una enérgica orquestación para cuerdas con toques de fagot y contrafagot para exagerar el retorno intempestivo del primer tema, en repentina modulación a Si bemol mayor:

Imagen 19

Rapsodia Op. 79 No. 1, versión orquestal, cc. 38-40 (reducción)

Maderas
Corno I
Cuerdas

Fuente: Elaboración propia.

Estos ejemplos muestran que mi orquestación trascendía la simple selección de instrumentos, e implicó un trabajo de ingeniería en el que cada nota tenía una función definida al interior de la textura.

7. Discusión y conclusiones

Con el presente trabajo he querido mostrar el alcance de un estudio estilístico en un contexto creativo. Brahms, muy interesado por cierto en estudiar las músicas del pasado para integrarlas en su propia producción, nos enseña que, en orquestación, aprehender lo estilístico no consiste en imitar ciertos “efectos” coloristas, sino en identificar y aplicar los principios rectores de las decisiones de instrumentación de un compositor dado, para fundamentar el proceso creativo en un sincero entendimiento de la obra original.

La orquestación estilística es entonces un proceso de interpretación artística mediante la escritura musical, por cuanto “orquestar implica [...] rehacer la composición [...], honrando los propósitos comunicativos del compositor” (Sans, 2022, p. 1) para “volver a decir lo dicho” (p. 16) en un medio diferente. La interpretación musical, usualmente entendida como una mediación entre la “notación” que conserva la obra en el tiempo y una “ejecución” que renueva su experiencia vivencial (Sadie, 2000, p. 472), relaciona aquí una notación original y una nueva notación. Esto representa la modalidad interpretativa más pura, donde, dado que el compositor interpreta su propia obra mediante la escritura, la pieza no necesita “una exégesis mediada por la individualidad del intérprete” sino una “ejecución [...] que saque a la luz la vida interior que le es inherente” (Swarowsky, 1988, pp. 82-83), en manos de un intérprete que actúa “como si él mismo fuera el compositor” (Mozart, 1778, en Swarowsky, 1988, p. 87).

En mi orquestación estilística de la *Rapsodia en Si menor* no quise involucrar mi individualidad, sino apropiarme del mensaje artístico de la obra para transmitirlo en el estilo orquestal de Brahms. Aunque el resultado final no ha sido escuchado anteriormente, y si bien muchas decisiones provinieron de mi sensibilidad artística, procuré conservar intacta la *intentio auctoris* de la pieza. Los antecedentes encontrados hasta la fecha se alejan de esta idea de interpretación por medio de la escritura. Los estudios académicos encontrados carecen de un componente creativo. Y los trabajos de orquestación observados, siendo de todos modos procesos interpretativos, carecen de rigor estilístico musicológico, quizás con la reservada excepción del *Cuarteto para piano No. 1* orquestado por Schönberg.

Ahora bien, la fidelidad estilística de un trabajo de orquestación puede tener aplicaciones prácticas en el medio musical actual. Las orquestas modernas tienen predilección por la música del pasado, en particular por compositores del “canon” como Brahms. En este sentido, presentar trabajos de orquestación de dichos compositores en versiones estilísticamente fieles puede jugar a favor de que las orquestas incluyan estas adaptaciones en sus temporadas sinfónicas, con lo cual, además, el orquestador puede construir una reputación que facilite su incursión en la música de concierto, un campo muy retador para los nuevos creadores. Si la adaptación es acogida por las orquestas, ello puede resultar en dividendos para el arreglista por concepto de regalías por derechos de ejecución, grabación, venta de partituras, difusión, etcétera, sobre todo si la obra original es de dominio público, en cuyo caso no mediarían pagos de derecho de autor para explotar económicamente la obra derivada. Incluso Brahms trabajó como arreglista para obtener ingresos con sus obras.

Cuando me embarqué en este proyecto, inicialmente pretendía orquestar también la segunda *Rapsodia* del Opus 79 de Brahms, pero la orquestación de la primera arrojó material más que suficiente para el presente artículo. No sería descartable orquestar la *Rapsodia en Sol menor* más adelante. Mis indagaciones sobre estos asuntos proceden de mi fascinación personal por el arte de la orquestación, por lo que espero seguir avanzando por esta senda en el futuro. En todo caso, he querido dejar una contribución para la comunidad artística y la academia. La idea de “orquestación estilística” abre un campo de estudio para aplicar los hallazgos musicológicos en la creación de repertorio. Esto podría ser un precedente para una interesante línea de trabajo creativo-interpretativo. Podrían explorarse aplicaciones más específicas del proceso de orquestación estilística, como, por ejemplo, un estudio menos canónico sobre algún compositor latinoamericano poco conocido. Las posibilidades son infinitas.

9. Referencias

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Idea Books.
- Brahms, J. (1880). *Zwei Rhapsodien für das Pianoforte von Johannes Brahms, Op. 79*. N. Simrock.
- Brahms, J. (1910). Zwei Rhapsodien. En *Klavierwerke, Band II* (pp. 31-47). C. F. Peters.
- Brahms, J. (1926). *Complete Symphonies in Full Score*. Dover Publications.
- Brahms, J. (1927). Rhapsody in B Minor, Op. 79, No. 1. En *Sämtliche Werke, Band 14*. Breitkopf & Härtel.
- Brahms, J. (2015). *Zwei Rhapsodien Opus 79*. G. Henle Verlag.
- Brahms, J. (s. f.). Tragische Ouverture für Orchester, Op. 81. En *Sämtliche Werke, Band 3: Ouvertüren und Variationen für Orchester*. Breitkopf und Härtel.
- Brahms, J. (s. f.). [*Sinfonía No. 1 en Do menor, Op. 68: Partes completas*]. Breitkopf und Härtel.
- Brent, A. (2008). Tiered Polyphony and its Determinative Role in the Piano Music of Johannes Brahms. *Journal of Music Theory*, 52(2), 273-320. <https://doi.org/10.1215/00222909-2009-018>
- Carse, A. (1925). *The History of Orchestration*. Dover Publications.
- Cecchi, A. (2012). Verso una teoría della strumentazione romantica: il rapporto tra forma e timbro in Ernst Kurth. *Il Saggiatore Musicale*, 18(1), 41-73. <https://www.jstor.org/stable/43030109>
- Chon, S. H., Huron, D., & DeVlieger, D. (2018). An Exploratory Study of Western Orchestration: Patterns through History. *Empirical Musicology Review* 12(3-4), 116-159. <https://emusicology.org/article/view/5773/4964>
- Cross, M., & Ewen, D. (1953). *Encyclopedia of the Great Composers and Their Music*. Doubleday & Company.
- Daniel Gil (2018, Agosto 14). *Johannes Brahms Rhapsody in b minor op. 79 Orchestrated for Symphony Orchestra* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ZNruht_sLU

- DeThorne, J. (2014). Colorful Plasticity and Equalized Transparency: Schoenberg's Orchestrations of Bach and Brahms. *Music Theory Spectrum*, 36(1), 121-145. <https://doi.org/10.1093/mts/mtu003>
- Goertzen, V. W. (2019). As Arranger. En *Brahms in Context* (pp. 98-113). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316681374.011>
- Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación – Minciencias (2020). *La Investigación + Creación: Definiciones y Reflexiones* [Anexo 3]. Dirección de Generación de Conocimiento. <https://bit.ly/3sxXULJ>
- Piston, W. (1969). *Orchestration*. Victor Gollancz.
- Read, G. (1979). *Style and Orchestration*. Schirmer Books.
- Sadie, S. (Ed.). (2000). *Diccionario Akal/Grove de la música*. Akal.
- Sans, J. F. (2002). *La traducción de la música* [Artículo no publicado]. https://www.academia.edu/2562379/La_traducci%C3%B3n_de_la_m%C3%BAsica
- Swarowsky, H. (1988). *Defensa de la obra* (M. Gómez-Martínez, Trad). Real Musical.
- Weingartner, F. (1994 [1905]). Brahms: A Master of Instrumentation (G. S. Bozarth, Trad.). *The American Brahms Society Newsletter*, 12(1), 6-10. <http://brahms.unh.edu/newsletter/12-1.pdf>