

---

---

## TRADICIONES INTERPRETATIVAS EN LAS SINFONÍAS DE JOHANNES BRAHMS \*

Walter Frisch •

Como hemos apuntado en otros escritos, las Sinfonías de Brahms han tenido una presencia en las salas de concierto más o menos constante desde el siglo diecinueve. No obstante, no hay duda de que con el paso del tiempo la identidad sonora de estas obras ha cambiado en función de las distintas prácticas interpretativas. Buena parte de este aspecto de la historia de estas sinfonías no puede ya rastrearse o verificarse. Las sinfonías de Brahms vieron la luz con los inicios del sonido grabado, y sabemos que el propio Brahms se interesó vivamente -e incluso activamente-<sup>1</sup> por la tecnología de la grabación. Pero ni él ni ninguno de los directores de orquesta que realizaron las primeras interpretaciones de estas obras -Otto Dessoff, Hans Richter, o Hans von Bülow- dejaron grabaciones. Por tanto, la cuestión de cómo sonaron estas obras a los oídos del propio Brahms queda, por desgracia, fuera de nuestro alcance.

Sin embargo, sí ha llegado hasta nosotros bastante información que nos permite aproximarnos al mundo sonoro de Brahms. ¿Cuáles son las razones que han de impulsarnos a ello? Las preguntas que nos formulemos, así como sus posibles respuestas, nos acercan tanto al mundo de la práctica interpretativa como al de la interpretación histórica, terrenos ambos que han tendido, en

---

\* *Traditions of Performance*. Cap. 8 del libro *Brahms. The Four Symphonies*, publicado por Schirmer Books, Nueva York, 1996.

• El profesor Frisch ha sido profesor de los Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

1. En 1889 Brahms grabó un cilindro de cera para un ayudante de Thomas Edison, quien estaba recorriendo Europa para dar a conocer el nuevo invento. Para un examen de las circunstancias y el contenido de esta grabación, véase el artículo de George S. Bozarth "*Brahms on Record*", *American Brahms Society Newsletter* 5/ 1 (primavera de 1987), así como las referencias que allí se dan; págs. 5-9. Véase también el trabajo de Helmut Kowar "*Zum Fragment einers Walzers, gespielt von Johannes Brahms*". *Actas del Congreso Brahms* (Viena, 1983); ed. Susanne Antonicek y Otto Biba. Tutzing: Hans Schneider, 1988; págs. 281-90.

los últimos años, a abarcar repertorio tan tardío como la música de Brahms.<sup>2</sup> Investigando en este terreno podemos aprender mucho, pero no debemos caer en la tentación de pensar que nos acercamos a una verdad o “autenticidad” absoluta.<sup>3</sup> Hechas estas importantes advertencias, podemos embarcarnos en una breve exploración de las tradiciones interpretativas de las *Sinfonías* de Brahms en los últimos cien años.

### Dimensiones y disposición de la orquesta

Aunque, en general, las orquestas mostraron una tendencia a crecer a lo largo siglo XIX, las dimensiones de cada una de ellas variaban considerablemente de acuerdo con la función, ubicación y recursos de las mismas. Como observa Daniel Koury en su valioso trabajo, “no debe asumirse una uniformidad de la orquesta romántica en lo que a tamaño se refiere.”<sup>4</sup> Durante la segunda mitad del siglo, el extremo inferior de la escala viene dado, en Alemania y Austria, por pequeñas orquestas de principado, como la de Meiningen, que estrenó la *Cuarta Sinfonía* de Brahms. El extremo superior vendría representado por una orquesta urbana como la Filarmónica de Viena, que estrenó las *Sinfonías Segunda* y *Cuarta*. En 1884 Eduard Hanslick describía la orquesta de Meiningen, dirigida por Bülow, como una formación de 48 músicos, y la comparaba con la de Viena, de 90.<sup>5</sup> En 1885, año de la *Cuarta* de Brahms, Bülow se refería a la orquesta de Meiningen como a una orquesta de 49 ejecutantes, con tan sólo ocho violines primeros. Este magro mundo sonoro fue el que dio vida a la *Cuarta Sinfonía*. Parece que Brahms estaba bastante satisfecho; incluso refutó la sugerencia de reforzar la sección de cuerda con más músicos para obtener una sonoridad más rica.<sup>6</sup>

El tamaño más característico de las formaciones municipales fue tal vez el de la orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, que interpretó las cuatro sinfonías de Brahms en sus prime-

---

2. Sobre Brahms, véanse especialmente los siguientes trabajos: el cap. de George Bozarth “*Brahms's Pianos*”, perteneciente al libro *Brahms and his World*; ed. Walter Frisch (Princeton, Princeton University Press; 1990, págs. 49-64); Will Cruthfield, “*Brahms by Those Who Knew Him*”, publicado en *Opus* (agosto 1986; págs. 12-21, 60); Jon W. Finson, “*Performing Practice in the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms*”, *Music Quarterly* 70 (1984; págs. 457-75); Robert Pascall, “*Playing Brahms: A Study in 19th-Century Performance Practice*”, *Papers in Musicology* núm. 1 (Department of Music, University of Nottingham; 1991). Un estudio más general del siglo XIX se puede encontrar en *Performance Practice: Music after 1600*, ed. por Howard Mayer Brown y Stanley Sadie. Norton; Nueva York, 1990; págs. 323-458.

3. Véase la antología *Authenticity and Early Music*, ed. por Nicholas Kenyon (Oxford, Oxford University Press, 1988); también *Text and Act: Essays on Music and Performance*, de Richard Taruskin (Nueva York, Oxford University Press, 1995).

4. Daniel Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Centuries*. Ed. Anne Arbor/ UMI Research Press, 1986; pág. 148.

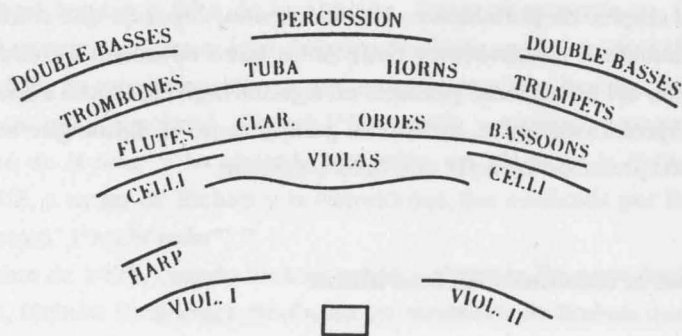
5. Citado por Koury; *ibidem*, pág. 141.

6. *Ibidem*, pág. 141.

ras temporadas. En 1881, un diagrama de la disposición de esta orquesta presentaba un total de 72 profesores, una suerte de término medio entre las orquestas de Meiningen y Viena, con la distribución siguiente:<sup>7</sup> 12 violines primeros, 10 segundos, 8 violas, 8 violonchelos, 6 contrabajos; 2 flautas, 1 flautín, 1 oboe, 1 corno inglés, 3 clarinetes, 1 clarinete bajo, 3 fagotes, 1 contrafagot; 5 trompas, 3 trompetas, 3 trombones; un arpa, timbales (1 ejecutante). Estas cifras, deducidas a partir de los diagramas, carecen de una validez absoluta. Aunque había tendencia al crecimiento progresivo en una orquesta como la de la Gewandhaus, también había fluctuaciones notables. Un esquema de disposición de 1890 parece apuntar a una cifra de 98 músicos; otro esquema de 1896 sugiere 86.

A lo largo del siglo XIX se adoptaron múltiples disposiciones orquestales.<sup>8</sup> Brahms expresó su predilección por la que probó su amigo George Henschel, el primer director de la Sinfónica de Boston (véase figura 1); de esta forma, los violines, violonchelos y contrabajos quedan divididos a ambos lados del escenario, y a distinta profundidad en el mismo, y las violas quedan agrupadas en el centro.<sup>9</sup>

Figura 1 Disposición orquestal de George Henschel



### Técnica orquestal

El sonido de muchos instrumentos -y, por ende, el de la orquesta- era muy diferente en los tiempos de Brahms de lo que es hoy. Las cuerdas superiores de los instrumentos de cuerda se hacían con tripa, en lugar del acero que se emplea en nuestros días; el resultado era

7. *Ibidem*, pág. 149.

8. *Ibidem*, cap. 12.

9. *Ibidem*, págs. 226-28.

un sonido más rico y vívido, en el que se escuchaban con mayor prominencia los armónicos.<sup>10</sup> La técnica instrumental también era diferente. Como han mostrado Jon Finson y Robert Philip, el empleo del vibrato de cuerda era mucho más restringido a finales del siglo XIX y comienzos del XX de lo que es en la actualidad. El portamento entre dos notas no adyacentes, en cambio, presenta la tendencia inversa: se empleaba con mayor frecuencia que ahora como recurso expresivo, tanto por los solistas como por secciones enteras de la orquesta.<sup>11</sup>

En las grabaciones realizadas en Europa en la primera mitad del siglo XX puede percibirse un uso del portamento mucho más acusado y extensivo que el actual. Un ejemplo notable es la grabación de la *Tercera Sinfonía* por Bruno Walter y la Filarmónica de Viena;<sup>12</sup> la mayor parte de las notas no adyacentes del *allegretto* son unidas por portamento: por ejemplo, los intervalos *mi b-sol* de los cc. 1-2, *mi b-si b* de los cc. 3-4, así como todos los saltos interválicos de los cc. 9-10. En la grabación de la *Cuarta Sinfonía* con Hermann Abendroth al frente de la Sinfónica de Londres (1927),<sup>13</sup> los violines primeros aplican un portamento muy acusado al primer tema del primer movimiento.

El famoso pasaje para violín solo al final del Andante de la *Primera Sinfonía*, en grabación de Klemperer con la Orquesta de la Ópera de Berlín (1928),<sup>14</sup> es un ejemplo especialmente claro en su empleo de portamento. En esta versión, el pasaje que comienza en el c. 91 está lleno de portamentos descendentes entre notas tanto adyacentes como no adyacentes. Aunque este empleo del portamento persistió en algunos lugares, tendió a hacerse más escaso después de 1930 aproximadamente, incluso en pasajes como el último que hemos citado, tan proclives a una interpretación como la que hemos descrito.<sup>15</sup>

### La interpretación: la dicotomía Richter-Bülow

No existe, por supuesto, una manera "auténtica" de ejecutar las sinfonías de Brahms. Como señala Christopher Dymont, "las aproximaciones interpretativas de los directores de comienzos de siglo eran tantas y tan radicalmente distintas que resulta imposible afirmar con

10. Véase la obra citada de Finson, pág. 463.

11. Finson, "Performing Practice"; Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950* (Cambridge, Cambridge University Press, 1992).

12. Koch 3-7120-HI.

13. Victor M31.

14. Koch 37053-HI.

15. Así, Furtwängler no utiliza de forma significativa el portamento descrito en el solo de violín de la *Primera*, ni en su grabación de 1947 con la Orquesta del Festival de Lucerna (Music & Arts CD-804) ni en la de 1952 con la Filarmónica de Berlín (Virtuoso 2699072).

certeza que alguna de ellas pudiera distinguirse como heredera de la tradición interpretativa brahmsiana.<sup>16</sup> No obstante, entre los directores que más se han vinculado a la figura y la música del compositor, cabe distinguir –a *grosso modo*– dos “escuelas” en los extremos del espectro: la estricta y la libre. Estos extremos vienen encarnados por las figuras de Richter y Bülow, quienes fueron, en palabras de Charles Villiers Stanford, “los arquetipos de los que se ha derivado la dirección de orquesta moderna.”<sup>17</sup>

Las interpretaciones de Richter nunca tenían excesos. Económico en sus gestos, generalmente estable en sus *tempi*, aspiraba a proyectar las dimensiones en gran escala de una obra antes que sus detalles menores. Ernest Newman, quien escuchó a Richter con frecuencia en Inglaterra, solía decir que en las interpretaciones de éste “lo más importante no era la vida interior de la línea sino la amplitud del pasaje.”<sup>18</sup> Un violinista que trabajó con Richter hacía este comentario en 1927:

La gran diferencia entre Richter y la mayoría de los directores de hoy (no todos) es que él es llana y sinceramente un músico, sin más florituras ni pretensiones; es simplemente un hombre que conoce su trabajo de la A a la Z.

Lo que unos admiraban en Richter como gran profesionalidad, otros –Brahms incluido– lo detestaban como insulso y falta de inspiración. Stanford recuerda en 1922 que cuando Richter dirigió el movimiento lento de la *Primera Sinfonía* en la Gesellschaft der Musikfreunde (no indica fecha), “la interpretación era tan metronómica que Brahms, que escuchaba con un amigo desde un palco, exclamó ‘¡Fuera!’ [“*Heraus!*”], y tomando a su amigo por el brazo salió súbitamente de la sala.”<sup>19</sup> La segunda ejecución en Viena de la *Primera Sinfonía* en diciembre de 1878, a cargo de Richter y la Filarmónica, fue calificada por Brahms de “verdadamente espantosa” [“*recht miserlich*”].<sup>20</sup>

En diciembre de 1895, cuando Richter volvió a dirigir la *Primera Sinfonía* con la Filarmónica de Viena, Richard Heuberger escribe en las memorias de Brahms que la obra “se tocó de forma infame, sin comprensión ni poesía.”<sup>21</sup> En su reseña del mismo concierto, publicada en el *Wiener Tagblatt* el 12 de diciembre, Heuberger fue sólo algo más diplomático: afirma que la *Sinfonía en do menor* de Brahms “es una de esas obras que parecen serle extrañas al señor Hans Richter. No se puede abordar la interpretación de esta obra maestra desde la pers-

16. Christopher Dymont, notas a la grabación de la *Primera Sinfonía* de Brahms de Oskar Fried y la Orquesta de la Ópera de Berlín (Past Masters PM-32 [LP]; originalmente DGG 66304-08 [1923]).

17. Cita de la obra *True Artist and True Friend: A Biography of Hans Richter*, de Christopher Fifield. Oxford, Clarendon Press (1993); pág. 468.

18. Véase la obra citada de Fifield *True Artist*; pág. 467.

19. Citado en la obra de Fifield *True Artist*; pág. 468.

20. *Johannes Brahms, Briefwechsel*; ed. revisada, X 100. Berlín, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1912-22. Reed. Tutzing, Hans Schneider, 1974. “*Mise*” es una variante del vocablo judío yídish “*mies*”.

21. Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms*. Tutzing, Hans Schneider (1971); pág. 88.

pectiva del color, y desde la perspectiva temática tal vez no ha sido todavía suficientemente estudiada.<sup>22</sup>

Parece ser que Brahms se temía una interpretación de este tipo, y prefirió evitar el concierto dando un paseo. Cuando, más tarde, Heuberger le comentó en concierto, el compositor respondió:

¡Bueno, si mi sinfonía fuera en efecto tan insípida, gris y *mezzoforte* como Richter la toca hoy ante el público, entonces tendrían razón al hablar del 'Brahms taciturno' ["*grüblerisch*"]! ¡Así de mal se han entendido las cosas!<sup>23</sup>

Bülow, temperamental e imprevisible en el podio, era considerado la antítesis de Richter. Dirigía con la libertad de un solista al piano, según escribe Hanslick en 1884:

Bülow dirige la orquesta [de Meiningen] como si de un cascabel en su mano se tratara. La disciplina más admirable ha convertido a la orquesta en un instrumento que toca con total libertad, y del que extrae matices sólo posibles con una disciplina a la que orquestas más grandes normalmente no se someterían. Dada la seguridad con la que obtiene estos matices, no es extraño que los utilice en aquellos momentos en que los utilizaría si estuviera interpretando la misma pieza al piano. Sería injusto que llamara 'libertades' a estos cambios de *tempo*, ya que la meticulosa fidelidad a la partitura es para Bülow una regla primordial e inviolable.<sup>24</sup>

Hanslick prosigue con el comentario de ciertos aspectos de la interpretación de Bülow (en este caso referidas a la interpretación de Beethoven), utilizando términos como "poco justificado", "afectado", o "amanerado". Pero estas "peculiaridades interpretativas" no perturbaban el "espíritu de las composiciones".<sup>25</sup>

Brahms se mostró a favor de una considerable elasticidad en el *tempo*, así como una cierta libertad en el ritmo y el fraseo, y sabemos que en sus interpretaciones existía tal flexibilidad.<sup>26</sup> Sin embargo, parece que la idiosincrasia de Bülow le irritó algunas veces. En 1887,

22. Reseña resumida en "*Kritiken zu Zeitgenössischen Wiener Aufführungen der Ersten Symphonie von Johannes Brahms (Auswahl)*". Congreso Brahms. Viena, 1983; pág. 515.

23. Heuberger, *Erinnerungen*; pág. 88.

24. Eduard Hanslick, *Hanslick's Music Criticisms*. Trad. y ed. en inglés de Henry Pleasants (1950; reed. 1988). Nueva York, Dover; pág. 234.

25. Véase otro comentario, aún más crítico, de la forma de dirigir de Bülow, escrito a Brahms por Elisabeth von Herzogenberg, sobre las "afectadas pausas antes de cada nueva frase, incluso antes de un cambio armónico". *Johannes Brahms: the Herzogenberg Correspondence*, ed. por Max Kalbeck, trad. al inglés de Hannah Bryant (1909); reed. *Da Capo*, Nueva York (1987); pág. 126.

26. Entre las pruebas de las actitudes de Brahms hacia el *tempo*, el fraseo y el ritmo se cuentan sus comentarios a George Henschel (*Personal recollections of Johannes Brahms*. Boston, Badger [1907]; págs. 78-79) y los comentarios sobre sus clases de piano y su forma de tocar recogidos por Florence May (*The Life of Johannes Brahms*. Londres, Reeves [1948]; págs. 1-46), Eugenie Schumann (*Memoirs of Eugenie Schumann*, trad. de Marie Busch. Londres, Eulenburg [1985]; págs. 141-146), y Fanny Davies ("*Some Personal Recollections of Brahms as Pianist and Composer*", en *Cobbet's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, 2ª ed.. Londres, Oxford University Press [1963]; I, págs. 182-84).

después de un cierto deterioro de la relación entre ambos, hizo el siguiente comentario:

La forma de dirigir de Bülow es siempre calculada para el efecto. En cuanto empieza una nueva frase hace una pausa; también le gusta cambiar un poco el *tempo*. Esto es algo que yo me he negado deliberadamente en mis sinfonías. Si lo hubiese querido así, lo habría escrito.<sup>27</sup>

Este comentario, un poco acre, contrasta con lo que el propio Bülow cuenta que le dijo Brahms: "Bülow, puede Vd. interpretar mis obras como quiera".<sup>28</sup>

De hecho, en general Brahms tenía una buena opinión de Bülow como músico. Desde luego, lo prefería a Richter. El compositor compara a estos dos directores en 1892, cuando Heuberger le cuenta que la Filarmónica de Viena va a programar su *Cuarta Sinfonía*:

Sería espléndido que una obra como esta se pudiera ensayar de una forma metódica. Y esto lo tiene que hacer un *Kapellmeister* que conozca bien su oficio. El último movimiento de la *Cuarta* es una explosión si se ensaya con método. Pero se tocará otra vez mal. Nadie conoce bien su trabajo, y Richter menos que nadie. Y entonces oiremos los comentarios de siempre: no está bien orquestado, etc... En resumen, es cosa de Brahms. Pero, ¡cómo ensaya Bülow una obra como ésta!

La duración de las interpretaciones respectivas constituye algo de información adicional sobre Bülow y Richter como intérpretes de la música de Brahms. En octubre de 1884, antes de llevar su orquesta a Viena, Bülow entabló correspondencia con Albert Gutmann, el principal promotor de conciertos de la ciudad. Bülow propuso tocar las tres sinfonías de Brahms (la *Cuarta* no había sido escrita aún) en un mismo concierto y en el siguiente orden: *Tercera, Primera y Segunda*. "El orden ha sido cuidadosamente pensado" -hizo notar, sugiriendo que la *Segunda* sería el clímax final-. Gutmann rechazó esta propuesta, arguyendo tal vez -la carta no se ha conservado- que el concierto resultaría demasiado largo. Bülow trató más tarde de persuadirle:

¡No sabe Vd. que en su renuncia a programar esta trilogía está también renunciando al goce más elevado! Hice el experimento recientemente: la *Primera* dura treinta y siete minutos; la *Segunda* treinta y ocho, y la *Tercera* treinta y cuatro (por supuesto, no hago la repetición de la exposición en la *Primera* y en la *Segunda*, algo que además el maestro ha autorizado).<sup>29</sup>

27. Citado el libro de Pascall mencionado más arriba, *Playing Brahms*; pág. 16.

28. Marie von Bülow, *Hans von Bülow Leben, dargestellt aus seinen Briefen*, 2ª ed.. Leipzig, Breitkopf & Härtel (1921); pág. 460.

29. Hans von Bülow, *Briefe und Schiften*, ed. Marie Bülow (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1895-1908); págs. 303, 305. En una carta de noviembre de 1887 al promotor de conciertos Hermann Wolff, Bülow da una duración de la *Tercera Sinfonía* que difiere algo de la anterior: treinta y cinco minutos (Briefe, VIII; pág. 154).

Es interesante destacar que en las sinfonías más “antiguas”, la *Primera* y la *Segunda*, Bülow omite la repetición de la exposición del primer movimiento, algo que no hace en el caso de la *Tercera*.

Las duraciones del estreno de la *Segunda* por Richter en 1877 (tabla 1) fueron detalladas por C. F. Pohl, amigo de Brahms y archivero de la Gesellschaft der Musikfreunde, en una carta a Simrock, el editor del compositor.<sup>30</sup> Si se modifican estas duraciones compensando la omisión de la repetición en el primer movimiento –lo que hemos hecho basándonos en las proporciones de las grabaciones modernas–, la duración del primer movimiento en Richter quedaría en unos catorce minutos. Este ajuste dejaría la duración total de la *Segunda* de Richter, sin repetición, en treinta y ocho minutos –la misma duración que el en caso de Bülow–. Por supuesto, tendremos en cuenta que la medición de las duraciones se hizo en un tiempo en que no se disponía del cronómetro digital. Además, en el caso de Bülow, hay un elemento polémico: quería demostrar que las tres primeras sinfonías podían ejecutarse en una tarde. Sin embargo, no deja de sorprender la coincidencia en las duraciones de Bülow y Richter.

En la tabla 1 presentamos estas duraciones junto con otras, tanto las primeras versiones grabadas de las sinfonías como de las versiones de la segunda mitad del siglo XX. En el caso de la *Segunda Sinfonía*, observamos que las versiones de Bülow y de Richter quedan como término medio entre otras, que se extienden entre la ágil versión de Felix Weingartner –treinta y tres minutos– a los parsimoniosos cuarenta y tres minutos de Leonard Bernstein (las duraciones han sido redondeadas hacia arriba o abajo en el sentido de la unidad de minuto más próxima).

30. Citada en la obra de Reinhold Brinkmann, *Late Idyll: the Second Symphony of Johannes Brahms*. Trad. de Peter Palmer; Cambridge (Mass.), Harvard university Press (1995); pág. 16.



Tabla 1

Comparación de duraciones en distintas versiones

SINFONÍA NÚM. 1

Director, orquesta y fecha	Movimiento					total
	I	II	III	IV		
Dessoff, orq. de Karlsruhe, 1876 <sup>1</sup>	14:00 * 11:30 †	9:00	4:00	16:00	† 40:30	
Bülow, orq. de Meiningen, 1884 <sup>2</sup>					37:00	
Fried, orq. de la Ópera de Berlín, 1923 (DGG 66304-08)	12:13	9:06	4:27	14:40	40:26	
Weingartner, orq. London Symphony, 1923-24 (Columbia M9 [69042-6D])	11:41	7:07	3:52	14:32	37:12	
Stokowski, orq. de Philadelphia, 25-27 abril 1927 (Biddulph WHL 017-18)	12:36	8:25	4:17	15:14	40:32	
Klemperer, orq. de la Ópera de Berlín, feb. 1928 (Koch 3-7053-2 HI)	12:58	9:46	4:12	14:48	41:44	
Weingartner, orq. London Symphony, 18 feb. 1939 (EMI CHS 7 64256 2)	11:35	8:57	4:17	14:29	39:18	
Toscanini, orq. NBC Symphony, marzo/ mayo/ dic. 1941 (RCA 60277-2-RG)	12:03	8:35	4:21	16:24	41:13	
Furtwängler, orq. Festival Lucerna, 27 ag. 1947 (Music & Arts CD-804)	14:56	10:25	5:08	16:59	47:28	
Walter, orq. Columbia Symphony, 1960 (Columbia M4S 615)	14:00	8:23	4:41	17:20	44:24	
Karajan, orq. Filarmónica de Berlín, 1964 (DGG 2740 242)	13:38	9:04	4:50	17:45	45:17	
Böhm, orq. Filarmónica de Viena, 1976 (DGG 2563 587)	13:54	10:34	4:54	17:49	47:11	
Solti, orq. Chicago Symphony, en.1979 (London D 225335)	16:40* 13:28†	9:45	4:38	17:28	†45:19	
Bernstein, orq. Filarmónica de Viena, 1982 (DGG 410 081-2)	17:29* 14:06†	10:52	5:34	17:54	†48:26	
Norrington, London Classical Players, nov. 1990 (EMI CDC 7 54286 2)	14:32* 11:52†	7:53	4:20	15:15	†39:20	

SINFONÍA NÚM. 2

Director, orquesta y fecha	Movimiento				total
	I	II	III	IV	
Richter, orq. Filarmónica de Viena, dic. 1877 <sup>3</sup>	19:00* 14:00†	11:00	5:00	8:00	†38:00
Bülow, orq. de Meiningen, 1884 <sup>4</sup>					38:00
Stokowski, orq. de Philadelphia, 29-30 abril 1929 (Biddulph WHL 017-18)	14:34	10:30	6:10	9:54	41:08
Fiedler, orq. Filarmónica de Berlín, 1931 (Biddulph WHL 003-4)	14:54	9:25	5:05	8:58	38:22
Weingartner, orq. London Symphony, 26 febrero 1940 (EMI CHS 7 64256 2)	13:49	8:15	5:02	7:48	32:54
Furtwängler, orq. Filarmónica de Viena, 28 enero 1945 (Music & Arts CD-804)	14:14	10:09	5:47	8:28	38:38
Toscanini, orq. NBC Symphony, 11 febrero 1952 (RCA 60258-2-RG)	14:33	8:27	5:23	8:53	37:16
Karajan, orq. Filarmónica de Berlín, 1964 (DGG 2740 242)	15:18	10:42	5:11	8:53	40:04
Böhm, orq. Filarmónica de Viena, 1976 (DGG 2563 588)	15:31	11:44	5:35	9:51	42:41
Solti, orq. Chicago Symphony, enero 1979 (London D 225335)	20:38* 15:11†	10:28	5:25	8:40	†39:44
Bernstein, orq. Filarmónica de Viena, 1982 (DGG 410 081-2)	20:40* 15:22†	11:57	5:31	10:05	†42:55
Norrington, London Classical Players, septiembre 1992 (EMI CDC 7 54875 2)	19:28* 14:28†	8:40	4:45	8:34	†36:27

SINFONÍA NÚM. 3

Director, orquesta y fecha	Movimiento					total
	I	II	III	IV		
Bülow, orq. de Meiningen, 1884 <sup>s</sup>						34:00* 31:00†
Stokowski, orq. de Philadelphia, 25-26 septiembre 1928 (Biddulph WHL 017-18)	9:43	10:24	5:49	9:18		34:14
Walter, orq. Filarmónica de Viena, 18-19 mayo 1936 (Koch 3-7120-2H1)	8:42	7:23	5:31	7:50		29:26
Weingartner, orq. London Philharmonic, 6 octubre 1938 (EMI CHS 7 64256 2)	8:38	7:29	5:38	7:57		29:42
Furtwängler, orq. Filarmónica de Berlín, 18 diciembre 1949 (Virtuoso 2699072)	13:12* 10:06†	9:32	6:20	9:12		†35:10
Toscanini, orq. NBC Symphony, 4 noviembre 1952 (RCA 60259-2-RG)	13:38* 10:24†	9:32	6:52	8:51		†35:39
Karajan, orq. Filarmónica de Berlín, 1964 (DGG 2740 242)	9:35	7:31	6:45	8:45		32:36
Böhm, orq. Filarmónica de Viena, 1976 (DGG 2563 589)	10:54	10:22	6:34	8:40		36:30
Solti, orq. Chicago Symphony, mayo 1978(London D 225335)	13:45* 10:25†	9:20	6:23	8:43		†34:51
Bernstein, orq. Filarmónica de Viena, 1982 (DGG 410 083-2)	15:33* 11:55†	9:41	7:04	9:33		†37:43

SINFONÍA NÚM. 4

Director, orquesta y fecha	Movimiento				
	I	II	III	IV	total
Fiedler, orq. de la Ópera de Berlín, 1930 (Biddulph WHL 003-4)	12:29	11:59	6:16	10:55	41:39
Stokowski, orq. de Philadelphia, 4 marzo y 29 abril 1933 (Biddulph WHL 017-18)	11:16	11:33	5:59	9:27	38:15
Walter, orq. sinf. de la BBC, 18-19 mayo 1933 (Koch 3-7120-2H1)	11:46	11:58	5:29	9:58	39:11
Weingartner, orq. London Symphony, 14 febrero 1938 (EMI CHS 7 64256 2)	11:23	9:24	6:34	9:40	37:01
Furtwängler, orq. Filarmónica de Berlín, 15 diciembre 1943 (Music and Arts CD-804)	12:02	12:15	6:13	9:12	39:42
Toscanini, orq. NBC Symphony, 3 diciembre 1951 (RCA 60260-2-RG)	10:51	10:15	6:04	9:00	36:10
Karajan, orq. Filarmónica de Berlín, 1964 (DGG 2740 242)	13:04	11:38	6:10	10:15	41:07
Böhm, orq. Filarmónica de Viena, 1976 (DGG 2563 590)	13:07	11:56	6:36	10:09	41:48
Solti, orq. Chicago Symphony, mayo 1978 (London D 225335)	12:30	12:48	6:09	10:13	41:40
Bernstein, orq. Filarmónica de Viena, 1982 (DGG 410 084-2)	13:18	12:42	6:12	11:36	43:48

Las grabaciones que figuran en la tabla se refieren a discos compactos, salvo que no existan más que en formato LP o disco de 78 rv.

\*. Ejecución con repetición de la exposición

†. Restando el tiempo de la repetición de la primera parte, y la primera vez de la segunda parte, con el fin de facilitar la comparación

1. Según Richard Pohl, en *Musikalisches Wochenblatt* 7 (1876); pág. 658

2. Hans von Bülow, *Briefe und Schiften*, ed. Marie Bülow (Leipzig, Breitkopf und Härtel [1908]); vol. 7, pág. 305

3. Según C. F. Pohl, en *Johannes Brahms Briefwechsel*. Berlín, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1912-22); X, pág. 66

4. Hans von Bülow, *Briefe und Schiften*, ed. Marie Bülow (Leipzig, Breitkopf und Härtel [1908]); vol. 7, pág. 305

5. Hans von Bülow, *Briefe und Schiften*, ed. Marie Bülow (Leipzig, Breitkopf und Härtel [1908]); vol. 7, pág. 305

La tabla 1 confirma que, en términos generales, el *tempo* en la interpretación de las sinfonías se ha ralentizado desde finales del s. XIX y comienzos del XX. También constatamos que, cuando directores tan distintos por su temperamento como Bülow y Richter registran duraciones análogas, poco podemos aprender sobre las tradiciones interpretativas que sea verdaderamente significativo.

Algunos aspectos de la interpretación de Bülow –o, al menos, de lo que Walter Blume denomina la “auténtica tradición de Meiningen”– pueden entreverse en las anotaciones que hizo Fritz Steinbach en las partituras de las sinfonías de Brahms. Steinbach (1855-1916) sucedió a Bülow en Meiningen en 1886, el año después del estreno por esta orquesta de la *Cuarta*. Kalbeck afirma que Steinbach tomó al propio Brahms como “modelo” para la dirección de orquesta, y que sus interpretaciones eran muy favorablemente valoradas por el compositor.<sup>31</sup>

En 1933 Blume, que había sido alumno de Steinbach en 1914 y 1915, transcribió y publicó las anotaciones de las partituras de éste.<sup>32</sup> Blume afirmaba que durante los años treinta las interpretaciones del repertorio clásico-romántico se habían hecho más rápidas, con un motor rítmico más marcado y menos matices, algo –en su opinión– que en parte era debido a la influencia del jazz en la música culta (sus ataques a la “degeneración cultural” no son precisamente muy contenidos).

En la tradición de Meiningen, según Blume, la precisión rítmica se aliaba con una flexible y frecuente modificación del tempo. En general, las anotaciones de Steinbach transcritas por Blume dan testimonio de esto. Consideremos, por ejemplo, el poderoso clímax de la coda del primer movimiento de la *Primera Sinfonía* (cc. 470-474) y la posterior caída (cc. 475 y ss.). Brahms no indica aquí modificación de *tempo* alguna. Pero, según Blume, la partitura de Steinbach indica lo siguiente:

Unos cinco compases antes de P [letra de ensayo, cc. 470] [...] el tempo es arrastrado con bastante fuerza hasta P. El *pizzicato* ha de llegar en el tempo original [del *allegro*], de forma que se produzca un contraste brusco. Para lograr de forma efectiva este contraste y un preciso *pizzicato*, es necesario marcar las tres corcheas anteriores a P en el *tempo* subsecuente.<sup>33</sup>

Resultaría muy estimulante escuchar una ejecución así. No obstante, si bien la tradición interpretativa de Meiningen hoy se ha perdido, perduran otros estilos en las antiguas grabaciones.

31. Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, rev. eds. Berlín, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1912-21; vol. IV, págs. 81, 224.

32. *Brahms in der Meininger Tradition: Seine Symphonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach*, ed. Walter Blume. “Als Manuskript gedruckt”, Stuttgart, Ernst Surkamp (1933).

33. *Brahms in der Meininger Tradition*; pág. 19.

[...]

### Weingartner y Brahms

Entre las grabaciones tempranas o históricas de las *Sinfonías*, las de Weingartner tienen una relevancia especial, en parte por su vínculo directo con el compositor. Weingartner (1863-1942), que dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín por vez primera en 1891 y cuyas interpretaciones conociera Brahms al final de su vida, se veía a sí mismo más en la línea de Richter que en la de Bülow. En sus escritos, especialmente en su conocido texto de 1895 “*Über das Dirigieren*” (“Sobre la dirección de orquesta”), se mostró muy crítico con lo que consideraba una excesiva libertad de interpretación, la “manía por el matiz”, y las exageraciones del estilo de Bülow. El propio Weingartner insistía en la fidelidad a la partitura, al mismo tiempo deplorando a “los desdichados literalistas”.

Weingartner mostraba ambivalencia hacia la música de Brahms. En su librito *La sinfonía desde Beethoven*, publicado en alemán en 1898, caracteriza las sinfonías de Brahms, especialmente la *Tercera* y la *Cuarta*, como música frecuentemente desprovista de vida y expresividad, algo así como “música científica”.<sup>34</sup> Pero, sin lugar a dudas, abordaba la música de Brahms con una actitud tan profesional como la que tenía con otras partituras con las que se asoció su larga carrera artística.

Y su actitud fue meritoria de la más alta aprobación de Brahms. En abril de 1895, la Filarmónica de Berlín viajó a Viena para una serie de tres conciertos, dirigidos respectivamente por Richard Strauss, Weingartner, y Felix Mottl. Brahms asistió, según parece, a los tres conciertos, y quedó especialmente impresionado por el joven Weingartner, quien dirigió la *Segunda Sinfonía*. Esto es lo que escribió a Simrock, su editor:

Con mucho, el concierto mejor y más gratificante fue el segundo, dirigido por Weingartner, cuya personalidad fresca, saludable e inteligente resulta poco común. Comenzó con mi sinfonía, que dirigió espléndidamente de memoria. Después del primer movimiento, la orquesta entera tuvo que saludar ante la entusiasta respuesta del público. Hubo que repetir el tercer movimiento. La interpretación fue verdaderamente fantástica.<sup>35</sup>

34. Weingartner, *The Symphony since Beethoven*; trad. al inglés de Maude Dutton. Boston, Ditson (1904); pág. 44. En esta edición, publicada seis años después de la primera edición, Weingartner atempera un poco sus opiniones en una nota al pie (pág. 37).

35. *Brahms, Briefwechsel*; XII, pág. 169. En su *Buffets and Rewards: a Musician's Reminiscences* (Londres, Hutchinson [1937]), Weingartner da detalles sobre su estancia en Viena en 1895, y habla sobre su contacto personal con Brahms y de la favorable reacción del compositor a su ejecución.

Más tarde, ese mismo año, Weingartner volvió a dirigir la *Segunda* con la Filarmónica de Berlín, esta vez en Hamburgo. Un crítico local, Rudolf Philipp, describió el concierto –que también incluía la *Octava Sinfonía* de Beethoven y la *Obertura “Leonora” tercera*– en términos que inducen a corroborar la impresión que recibió Brahms de Weingartner. Philipp elogió el modo en que éste contenía el elemento “de bravura” en aras de que “la belleza clásica de estas obras maestras no perdiera nada de su nobleza”. La ejecución de todas las obras se distinguió por “su poderoso movimiento interior, ardiente entusiasmo, e inspirada presentación que nunca fragmentaba el todo, así como la más clara dicción”.<sup>36</sup>

El hecho de que Brahms pudiera a un mismo tiempo aprobar la interpretación de Weingartner y mostrar respeto por el estilo de Bülow, más lleno de matices –difícilmente podría haberse referido el compositor a una interpretación de la *Segunda Sinfonía* por Bülow en términos tales como “fresca” o “saludable”– parece sugerir que no tenía una imagen rígida o cerrada de cómo su música debía sonar. Como la mayoría de los compositores, estaba abierto a interpretaciones interesantes, aunque éstas fueran bien diferentes entre sí.

Weingartner grabó la *Segunda Sinfonía* con la London Symphony Orchestra en 1940.<sup>37</sup> Esto fue casi medio siglo después de las interpretaciones con la Filarmónica de Berlín que hemos descrito más arriba. Weingartner era casi octogenario y estaba cerca del final de su vida. Además, grabó en un estudio, con todas las restricciones que esto conlleva, incluida la necesidad de detener la música cada cuatro minutos aproximadamente con el fin de que los técnicos cambiaran el disco. Sin embargo, casi todos los comentaristas coinciden en afirmar que las interpretaciones de Weingartner cambiaron bastante poco a lo largo de su carrera, y en su grabación de la *Segunda*, como en las de las demás sinfonías, todavía podemos admirar algo de esa claridad y ese espíritu “saludable” al que se referían Brahms y los críticos contemporáneos.

La *Segunda* de Weingartner, con una duración total de 32:54, es la grabación más breve de las que se ofrecen en el listado de la tabla 1, y probablemente la más breve que se conoce. La duración queda muy por debajo de la duración de treinta y ocho minutos de Bülow o Richter –incluso por debajo de la ágil versión de Norrington, de orientación historicista–. Sin embargo, con la posible excepción del último movimiento, no resulta nunca apresurada o falta de respiración musical. Lo que muestra Weingartner de forma más patente es su capacidad de proyectar una trayectoria rítmica a lo largo de todo un movimiento. Este aspek-

36. Cita procedente de la obra de Peter Muck *Einbundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Tutzing, Hans Schneider* (1982); vol. I, pág. 220.

37. Para más detalles sobre las grabaciones de Weingartner, véase el estudio de Christopher Dymnt *Felix Weingartner: Recollections and Recordings*. Rickmansworth, Trial Press (1976). Antes de grabar el ciclo completo de las *Sinfonías* en 1938-40, Weingartner había grabado dos veces la *Primera*, en 1923-24 y en 1928.

to del estilo de Weingartner a sido certeramente descrito por Peter Rabinowitz:

Lo más importante del ritmo en las ejecuciones de Weingartner [...] no es la regularidad o la sutileza, sino su función retórica [...]. Para Weingartner, el ritmo es más una fuente de movimiento que un medio para crear énfasis, una manera de unir detalles más que de subrayarlos. Dicho de otro modo, el ritmo (que para Weingartner tenía tanto que ver con la articulación y el fraseo como con el *tempo*) es la clave de la estructura formal, la clave de la relación entre las partes y el todo.<sup>38</sup>

Nada de lo antedicho implica que la grabación de Weingartner de la *Segunda* sea pobre en matices. De hecho, cualquiera que intente calibrar su interpretación con un metrónomo sentirá mucha frustración. Dentro de un movimiento, Weingartner utiliza una restringida paleta de *tempi*. En el primer movimiento de la *Segunda*, nunca está por debajo de  $\text{♩} = 88$  o por encima de  $\text{♩} = 126$ , un margen más estrecho que el de muchos directores del pasado y el presente. Pero, dentro de estos límites, Weingartner se mueve con flexibilidad, dando impresión de elegancia sin manierismo.

[...]

### El Brahms de Norrington

Entre las grabaciones más intrigantes de las sinfonías de Brahms en los últimos años se cuentan los registros de la *Primera* y la *Segunda* a cargo de Roger Norrington y la agrupación London Classical Players.<sup>39</sup> Es la primera grabación actual basada en criterios historicistas. Las características más significativas de las grabaciones de Norrington son las siguientes:

Una orquesta de unos sesenta ejecutantes, en la que se procura un equilibrio entre secciones (cuerda, viento-madera y viento-metal) mayor que el de las orquestas modernas. Norrington trata de igualar jerárquicamente los distintos "coros" del efectivo instrumental, en su convicción de que es esto lo que tenían en mente Brahms y sus contemporáneos, con una media de nueve ejecutantes en cada uno de los grupos de cuerda, nueve instrumentos de viento-madera, y nueve instrumentos de viento-metal.<sup>40</sup>

38. Notas a la grabación de Weingartner de las *Sinfonías* de Brahms (Centaur CRC 2124); pág. 5.

39. Sobre la grabación de Norrington de la música de Brahms, véase el artículo "A Review of Norrington's *Brahms*", de Raymond Knapp, publicado en la *American Brahms Society Newsletter* 11/1 (primavera de 1993); págs. 4-7.

40. La orquesta London Classical Players, tal como aparece en el listado de la grabación, cuenta con un total de cuarenta ejecutantes de cuerda: diez violines primeros, diez segundos, ocho violas, seis cellos, y seis contrabajos. Con un total de veinte violines en la orquesta, resulta un poco confuso argüir que hay nueve instrumentistas por "voz", dado que la aritmética de Norrington parece sugerir hay cuatro "voces" ( $9 \times 4 = 36$ ). Realmente hay que considerar los primeros y segundos violines como dos voces, lo cual hace un total de cinco voces en la cuerda. Con cuarenta ejecutantes y cinco voces, como en la grabación de Norrington, el promedio de ejecutantes por "voz" puede situarse, con más precisión, en ocho.



Una disposición de la orquesta en la que los primeros y segundos violines (y también, en este caso, las trompas y trompetas) están en lados opuestos del escenario, una práctica que fue común en el siglo XIX. Norrington también divide los contrabajos, como sugiere la disposición que Brahms aprobó (véase la figura 1).

Los instrumentos de cuerda, que tienen las cuerdas de tripa y de tripa enrollada, tocan casi siempre sin vibrato.

La afinación es de *la* = 435 ciclos por segundo.

Los *tempi* son más bien ligeros, y no fluctúan demasiado.

Las grabaciones de Norrington merecen escucha atenta y estudio detallado. Rara vez alcanzan el poder expresivo de Furtwängler, la poesía de Walter, o la continuidad rítmica de Weingartner, pero su sonoridad es atrayente, luminosa, distinta. Aunque los *tempi* son más bien rápidos, no son en absoluto uniformes o poco variados; de hecho, como confirma la tabla 1, la agógica que emplea para el primer movimiento de la *Segunda Sinfonía* se aproxima a los extremos de Fiedler.

Lo que más llama la atención de las grabaciones de Norrington es el igualitario equilibrio entre cuerda, madera y metal. En la introducción lenta del último movimiento de la *Primera Sinfonía*, por ejemplo, los solos de trompa y flauta (cc. 30 y 38, y nuevamente en el c.114) se escuchan con plena nitidez sin que el intérprete tenga que realizar un esfuerzo especial o soplar con mucha fuerza. Como acompañamiento al canon que se despliega en el segundo grupo temático del primer movimiento de la *Segunda Sinfonía* (cc. 134 y ss.), las síncopas de trompa y clarinete suenan maravillosamente firmes y nítidas. Otro refrescante detalle es el empleo de baquetas forradas de cuero en el timbal, que contribuye a conferir definición y presencia a las usualmente borrosas notas pedales del comienzo de la *Primera Sinfonía* y a los redobles del último movimiento de la *Primera* y del comienzo de la *Segunda Sinfonía*. Además, las cuerdas de tripa, tocadas sin vibrato, crean una sonoridad a un tiempo cálida y aterciopelada, expresiva y contenida. El lírico tema en fa sostenido menor del primer movimiento de la *Segunda Sinfonía* (c. 82) se articula con una gran limpieza, y emerge como una graciosa danza –y no como el tema vibrante y apasionado que nos presentan tantas versiones–. Tocado de esta manera, el tema hace la función de transición a los temas que siguen, que tan dirigidos están hacia la región de la dominante.

Hay otros momentos como éste, en los que la gran claridad de textura y fraseo en las grabaciones de Norrington muestran, sea o no deliberadamente, aspectos estructurales de la música que no se escuchan en interpretaciones de otros directores. En el c. 186 del último movimiento de la *Primera Sinfonía*, por ejemplo, cuando el tema principal del *Allegro* retorna para dar comienzo a la sección del desarrollo, aparece puntuado en las partes débiles de compás por acordes en la madera y el metal. La particular sonoridad de estos acordes y su fuerte presencia en la grabación de Norrington ponen de manifiesto la diferencia entre este momento y la primera aparición del tema en el c. 62.

Algunos comentaristas han apuntado que la reaparición del tema en el c. 186 sugiere la forma sonata o la forma rondó. Tovey señala que cuando esta “gran melodía” reaparece, es “como si el movimiento, a pesar de su elaboración, fuera un rondó”.<sup>41</sup> Pero para la orquesta de Norrington, el tema aquí suena fundamentalmente distinto de su aparición al principio del *Allegro*, y no se puede confundir con un retorno temático de tipo rondó. La puntuación del tema que realizan la madera y el metal evoca, por su textura, el mundo de la serenata, bastante más ligero que la seria enunciación de cuerda y trompas, a modo de coral, del c. 61. El tema, tal como se presenta en el c. 186, crea una trayectoria bien distinta para la sección de desarrollo, que se torna cada vez más grave y solemne hasta llegar a la presentación del tema “*Alphorn*”, o de “trompa alpina”, sobre un acorde de séptima dismuida en el c. 285.

Los breves intercambios entre los primeros y segundos violines en los cc. 24-25 de la lenta introducción al último movimiento emergen con especial claridad en la versión de Norrington. Tanto en las grabaciones modernas como en las históricas, los violines primeros y segundos se sitúan en el mismo lado de la orquesta, y las escalas descendentes de los cc. 24-25 suenan como algo continuo. La disposición que utiliza Norrington, en la que los primeros violines y los segundos están opuestos entre sí, permite que se escuche este efecto intencional de Brahms.

Hay otro efecto importante: el motivo descendente de tres notas (*mi b-re-do* y sus transposiciones) que emerge de los primeros violines, cuando se separan de los segundos, se precipita hacia un intenso clímax en los cc. 27-28 para constituir unos momentos después, transformado al modo mayor, el comienzo del tema de “trompa alpina” (c. 30). Sólo cuando este motivo se aísla en las escalas de los violines de los cc. 24-25, como ocurre en el caso de la interpretación de Norrington, se hace clara esta evolución. El motivo no surge como algo nuevo en el c. 27, como sugieren tantas versiones de la obra: ha sido preparado ya en los cc. 25-26.

En la grabación de Norrington de la *Primera Sinfonía*, es la disposición de la orquesta la que permite percibir un importante aspecto de la estructura. En las grabaciones de Furtwängler, es el fraseo, la dinámica y la atención a la sonoridad y la claridad en la distinción de las voces; en las de Weingartner, es el flujo rítmico y la organización estructural; en las de Abendroth, son los cambios del *tempo* a gran escala. En cada caso, la relación entre la música tal como se interpreta y la música tal como se escucha y se entiende es muy estrecha –en realidad, inseparable–. Cualquiera que admire las sinfonías de Brahms sabrá que, por muy fami-

41. Donald F. Tovey, *Essays in Musical Analysis*: Vol. I, Symphonies. Londres, Oxford University Press (1935); pág. 94.

liares que estas obras resulten al oyente, una interpretación puede -y debe- revelar nuevos detalles analíticos y críticos. Tal como hemos tratado de mostrar en el presente artículo, la naturaleza de la interpretación y, consecuentemente, la naturaleza de nuestra comprensión de estas obras ha estado en continua evolución durante más de cien años, y seguirá evolucionando. Con obras tan perdurables como las sinfonías de Brahms, las tradiciones de interpretación y de comprensión musical nunca son estáticas: con cada generación, vuelven a definir la música. ■

Traducción: **Ramón Silles**