

Beethoven y Liszt

ALVARO MARÍAS

(1) *Beethoven: 9 Sinfonías. Oberturas de Coriolano, Leonora III, Fidelio y Prometeo*. Filarmónica de Berlín. Janet Perry (soprano), Agnes Baltsa (mezzo), Inonson Colé (tenor), José María Dam (bajo). Dir: Herbert von Karajan. DGG. 15 066-2. 6 CD. (Se puede obtener en microsurco y cassette.)

(2) L. van Beethoven/ Franz Liszt: Sinfonías completas. Idil Biret (piano). MI 27 0479 3. 6 LPs.

(3) *Beethoven/Liszt: Sinfonías 1 y 2*, J. L. Hagueiauer (piano); *Sinfonía 3*, J. Pludermacher (piano); *Sinfonías 4 y 8*, A. Planes (piano); *Sinfonía 5*, P. Balura-Skoda (piano); *Sinfonía 6*, M. Dalberto, (piano); *Sinfonía 7*, J.-C. Penletier (piano); *Sinfonía 9*, Vi. Argerich y M. Berolf (pianos). Harmonía Mundi France. 6 LPs 1192 a 1999. 6 CD 9001192 001999.

U.

UNA vez más, las *Sinfonías* de Beethoven vuelven a ser actualidad, y en esta ocasión con doble motivo: casi simultáneamente han aparecido —están apareciendo— tres ediciones discográficas dedicadas a la célebre serie beethoveniana. Por un lado, Herbert von Karajan, al frente de la Filarmónica de Berlín, ha llevado a cabo su cuarto y presumiblemente último registro de las nueve sinfonías (1). Si una nueva integral Beethoven/Karajan es un hecho cuya importancia no puede ser en modo alguno desdeñada, en

esta ocasión hemos de sumar el interés técnico de ser la primera grabación digital editada en *Compact Disc* (CD) por Karajan de este ciclo.

En segundo lugar, dos ediciones diferentes nos presentan las *Sinfonías* beethovenianas bajo una nueva perspectiva, casi desconocida hasta la fecha para el melómano. Se trata de la grabación del ciclo completo en la transcripción pianística de Liszt. Una de ellas, ya aparecida, ha sido llevada a cabo, en inaudita proeza, por la pianista francesa de origen turco Idil Biret (2), mientras que la firma Harmonía Mundi anuncia a su vez otra edición encomendada a ocho pianistas diferentes (3). Lo que teóricamente no parecía

sobrepasar la anécdota, la mera curiosidad musical, ha resultado de un inesperado y extraordinario interés, hasta el punto de convertirse sin duda en una de las grandes aportaciones del centenario de la muerte de Franz Liszt, celebrado como es sabido durante el año 1986.

Si tuviera que citar tres grandes directores como intérpretes de las *Sinfonías* de Beethoven escogería los de Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer y Herbert von Karajan. Después, muy cerca, vendría una larga serie de grandes directores, encabezada por músicos de primerísima fila tales como Bruno Walter, Rudolph Kempe, Karl Böhm, Ansermet, Eugen Jo-chum, Rafael Kubelik, Carlo María Giulini, Georg Szell... Cada uno ha aportado su propia y personal visión, pero el triángulo formado por Furtwängler-Klemperer-Karajan representa tal vez la culminación de tres visiones perfectamente definidas, que se contraponen nítidamente a la vez que se complementan.

La visión de Furtwängler estaba dominada por la inspiración, y por lo tanto era única, inimitable, irrepetible. Sus registros han quedado ahí, como algo aislado, como una cima inalcanzable, como un inapreciable testimonio de una manera de hacer música que hoy ha desaparecido. Su Beethoven partía de una concepción absolutamente romántica y personalista de hacer música: Furtwängler tenía el valor, el talento y la técnica para llevar la música a sus últimas consecuencias, para pisar con firmeza ese peligroso terreno en el que la música, a punto de derrumbarse, de no

sostenerse en pie, alcanza una milagrosa humanidad, un grado de emotividad ciertamente inconcebible. Es célebre la inaudita lentitud de algunos de los *tempi* beethovenianos, aparentemente indefendibles, inalcanzables' para ningún director, pero que en sus manos daban como, insospechado resultado una solidez y claridad formal fuera de serie. Tal es el caso, por citar algún ejemplo, del *adagio* de la *Novena*, o del *Allegro ma non troppo* de la *Pastoral*, sin lugar a dudas una de las realizaciones más geniales de todos los tiempos.

Es característico del arte de Furtwängler —y de los directores de su generación— la extremada libertad a la hora de abordar una partitura: los cambios de *tempo* y la flexibilidad rítmica, casi unánimemente rechazados por los intérpretes actuales, no tenían en Furtwängler nada de caprichoso ni de arbitrario, sino que eran fruto del análisis y de la más profunda comprensión. Es fácil imaginar que el personalísimo arte de Furtwängler había de tener muy pocos seguidores. Creo que el director que más lo recuerda al tocar a Beethoven es Karl Bohm, cuya concepción de la *Pastoral* tanto se le asemeja. Paradójicamente, un músico tan distinto como Sergiu Celebidache, parece también seguir el modelo de Furtwängler en su planificación de la *Sexta Sinfonía*.

Tal vez si tuviera que escoger una integral beethoveniana me inclinaría hacia la registrada por Otto Klemperer junto a la Orquesta Philharmonia. En la medida en que su versión *aparenta* ser menos personal es más fielmente beethoveniana. Klemperer es uno de esos músicos

que saben «desaparecer», pasar desapercibidos, dejar que la música surja, pase a través de ellos, sin que se note la intrusa presencia de ese intermediario que es el intérprete. En este sentido hemos de reconocer a Daniel Barenboim como uno de sus más fieles seguidores, y no es en modo alguno casual el entusiasmo de Klemperer por el entonces jóvencí simo pianista argentino. Klemperer es más realista que Furtwängler y sus versiones menos extremadas, más equilibradas, más intelectuales en su concepción. Sus cambios de *tempo* son casi imperceptibles y sus velocidades no llegan a los extremos de lentitud de Furtwängler, pero su humanismo, su profundidad, su energía siempre contenida, siempre manifestada desde una actitud de introversión, no están muy lejos de la del mítico director berlinés.

Karajan —ya se ha dicho— acaba de grabar por cuarta vez las *Sinfonías* de Beethoven. La primera vez (1952/53) el registro fue realizado para EMI junto a la Orquesta Philharmonia de Londres. Las tres restantes en 1962/63, en 1977 y en 1982/84 para DGG junto a la Orquesta Filarmónica de Berlín. Digamos de entrada que entre los cuatro registros las variaciones son con frecuencia mínimas, ya que no es Karajan músico particularmente dado a los cambios de criterio. Naturalmente, entre las cuatro grabaciones existen opiniones para todos los gustos. No son pocos los defensores del registro de 1952/53, lo que conduciría a la triste conclusión, difícilmente defendible, de que Karajan ha evolucionado constantemente hacia atrás, como el cangrejo.

Más numeroso es el grupo de los eternos defensores de la penúltima versión y muy pocos los que se apuntan al registro más reciente. Lo que se puede decir a grandes rasgos es que a lo largo de este amplio recorrido se han ido definiendo algunas características como definitorias de la visión del salzburgués con respecto a la música de Beethoven. Digamos para empezar que Karajan mantiene una postura antipódica —y seguramente más o menos reactiva— con respecto a Furtwängler —su predecesor en el podio de los filarmónicos berlineses. Su tendencia general es hacia los tiempos muy veloces — con excepciones— y él mismo ha confesado su creciente repulsa hacia el menor cambio de *tempo*. Esta actitud supone en cierto modo una postura menos comprometida, menos audaz, de la que sin duda es causa y efecto al mismo tiempo la creciente calidad técnica de las orquestas modernas. Karajan hace uso de los *tempi* muy veloces con dos finalidades fundamentales: una unificada y otra que persigue por este camino la fuerza, la energía incontenible de la música del sordo de Bonn. Efectivamente, los tiempos rápidos permiten estructurar más claramente el conjunto, hacer más fácilmente perceptible la forma musical, del mismo modo que el espectador que se aleja del cuadro pierde parte del detalle pero está en mejor situación para captar la obra de arte en su conjunto. Pero la velocidad es también un arma para transmitir la fuerza, la energía, aunque tal vez la fuerza y la energía de la música se pueden expresar de manera más profunda y

4) El lector curioso puede encontrar todos los *trattos* originales de *Sinfonías* de Beethoven en el excelente y clásico idio de George Grove: *Beethoven y las 9 Sinfonías*, traducido en español con un siglo de retraso en una malísima traducción —mal que aqueja a todos los libros de música españoles— por J. Altalena, Madrid 1982.

compleja que las que provienen de la velocidad y de las dinámicas fuertes, que pare en ser casi las únicas existentes para los directores de hoy en día. Quizá es la velocidad extrema la responsable de los momentos menos afortunados del nuevo registro de Karajan: el *andante con moto* de la *Quinta*, que Karajan toca ciertamente con mucho *moto*; el *Allegro ma non troppo* y el *Andante molto mosso* de la *Sexta* y el *Allegretto* de la *Séptima*. Claro está que no es difícil encontrar una justificación a estos *tempi*, porque, salvo en el caso del *Andante molto mosso* de la *Pastoral*, en todos los demás citados —y en muchos otros más— el velocísimo Karajan está por debajo de los metrónomos señalados por Beethoven (4), lo que, aun sabiendo las limitaciones del dato metronómico, no deja de ser un detalle de importancia. Claro es que quizá justificar a un músico como Karajan en virtud de la fidelidad a la partitura sea excesiva benevolencia, habida cuenta del poco respeto que ha sentido por ella a la hora de interpretar la música de Bach y de otros compositores dieciochescos.

Con todo, el nuevo registro de Karajan, el Karajan IV, como es conocido en la jerga especializada, contiene muchos y grandes aciertos. Por un lado, la tendencia de Karajan en los últimos

años hacia una sonoridad orquestal más blanda, más dúctil y sutil, en abierto contraste con las sonoridades recias, voluntariamente un poco duras, de la Filarmónica berlinesa de los años sesenta, alcanza aquí su más alto grado. Es sin duda un gran placer escuchar a esta espléndida orquesta

tocando de este modo. Se diría que *ei* tiempo que Karajan ha vuelto a dirigir la Filarmónica de Viena, y tal vez su creciente interés por el repertorio impresionista le han llevado a una revisión, a nuestro juicio muy positiva, de su concepto del sonido orquestal.

Digamos, sin ánimo de entrar en detalle, que la grabación de las «sinfonías menores» de Beethoven (*Primera, Segunda, Cuarta, Octava*) son de una calidad absolutamente excepcional, quizá nunca igualada por el propio Karajan. Destaquemos también una espléndida *Novena*, con una concepción extraordinariamente moderada de la «Oda a la alegría», sin los excesos ni las vulgaridades con que suele ser interpretada, aunque con un cuarteto inferior al espléndidamente encabezado por Gundula Janowitz en 1962/63; destaquemos también una espléndida *Heroica* (aunque inferior a nuestro juicio a la formidable de 1962/63); y unas *Quinta, Sexta y Séptima* de gran categoría pero hartamente personales y discutibles, particularmente a causa de la extremada velocidad de algunos *tempi*. En fin, una nueva versión que sin añadir nada fundamental a las anteriores es absolutamente digna de la mítica y formidable trayectoria de Karajan.

Bien sabido es que Franz Liszt, en su infatigable necesidad de escribir música, llevó a cabo un número inaudito de transcripciones de obras de todos los géneros imaginables: transcripciones para orquesta, para piano, para dos pianos, para piano a cuatro manos, para órgano, para voces... Los compositores escogidos para

las transcripciones no pueden ser más variados: Arcadelt, Lassus, Allegri, Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Weber, Chopin, Wagner, Rossini, Meyerbeer, Gounod, Glinka, Bellini, Auber, Donizetti, Mercadante, Paganini, Raff, Tchaikovsky, Verdi, Bülow, Hummel, Cui, Rubinstein, Saint-Saens, Field, son tan solo algunos de los nombres de la ingente lista que se encuentra en las transcripciones del pianista húngaro, lista en la que resulta especialmente sorprendente la constante aparición de músicos mucho más jóvenes que el propio Liszt.

A través de la transcripción Liszt cumplía una importante función social: la de poner al alcance de los amantes de la música una larga serie de obras cuya audición directa estaba reservada a una minora en una época en que el único vehículo posible era el concierto público. (Recordemos, por ejemplo, que la *Novena sinfonía* de Beethoven no se escuchó en España hasta 1882). Pero sobre todo Liszt actuaba movido por la necesidad de ampliar las posibilidades del piano, de tratarlo como una auténtica orquesta, de demostrarse a sí mismo y al mundo las inagotables posibilidades de su instrumento. Es fácil, desde nuestra perspectiva, desdeñar aquello con lo que ya nos hemos encontrado, olvidando o menospreciando su valor y su extremada dificultad. El mismo Liszt en el prefacio a la edición de su transcripción de las Sinfonías de Beethoven expresa aquello que ha querido poner de manifiesto: «En el espacio de sus siete octavas, con rarísimas excepciones, pue-

de producir todos los perfiles, todas las combinaciones, todas las figuras de la composición más elaborada, sin dejar a la orquesta otras superioridades que las de la diversidad de los timbres y de los efectos de masas.» Cuando Liszt emprendió la ardua tarea de llevar al teclado las sinfonías de Beethoven poseía ya la experiencia de haber transcrito la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, a pesar de lo cual hubo de vencer muchas dificultades, hasta desistir incluso en su propósito de transcribir el cuarto tiempo de la *Novena*, que sólo sería llevado a cabo años más tarde. En cualquier caso, su punto de partida fue el de la más absoluta fidelidad al texto original: «Me he esforzado concienzudamente —escribe— como si de la restitución de un texto sagrado se tratara, de transferir al piano no sólo la armazón musical, sino también todos los efectos de detalle, así como las numerosas combinaciones armónicas y rítmicas. La dificultad no me ha hecho retroceder.»

Cierto es que para el oyente actual, que gracias a los medios de comunicación y a la música grabada no necesita para nada de la transcripción, la audición de las *Sinfonías* beethovenianas al piano provoca una desconfianza no exenta de repeluzno. No es cosa de hoy. Michael Stegemann recoge la confidencia de Berlioz —tan entusiasta de puertas afuera— cuando escribe a su hermana: «No puedo estar más contento de que [Liszt] no haya tocado mis obras. Odio todos esos arreglos, que no son, a fin de cuentas, otra cosa que "desarreglos" y que no devuelven más

que una caricatura de los fragmentos que los pianistas han escogido interpretar (quede esto, naturalmente, *entre nosotros*).» Y, sin embargo, la audición al piano de las *Sinfonías* de Beethoven que acaba de registrar en increíble proeza Idil Biret sobrepasa con creces la curiosidad, la mera exhibición circense. No, la experiencia es mucho más rica de lo que cabría imaginar, y sin duda ello gracias en buena medida a la exquisita sensibilidad, al talento musical y a la prodigiosa técnica de la pianista turco-francesa Idil Biret, una intérprete de insigne historial que merecería ser mucho más conocida del gran público. El melómano tiene la inapreciable posibilidad de volver a escuchar, desde un nuevo ángulo, las sinfonías de Beethoven, de redescubrirlas en una interpretación que posee algo impensable en las versiones orquestales: la frescura, la espontaneidad, la originalidad, la libertad de una primera interpretación. La Biret sabe muy bien —ella misma lo declara— el peligro de tocar las transcripciones orquestales abusando *del forte* y del pedal, lo que da lugar indefectiblemente a resultados difícilmente soportables. Su interpretación pretende con exactitud dar la impresión de que las sinfonías de Beethoven han sido concebidas para el piano —lo que en cierto modo no está tan lejos de la realidad— y efectivamente el oyente se olvida de la orquesta desde el primer momento de la audición. La Biret nos introduce inmediatamente en el universo del piano, al que no traiciona jamás. Es tan estúpido tocar estas transcripciones imitando a la orquesta como tocar

la música de Bach al piano imitando al clave. Lejos de dejarse arrastrar por la brillantez técnica, por los fuegos artificiales de que el piano es capaz, la Biret se limita a hacer música, a tocar excelentemente la música de Beethoven sin tener demasiado en cuenta la adoptiva paternidad lisztiana, salvo cuando, como en un guiño, algún detalle *all'ungarese* no puede ser pasado por alto. Para ello no vacila en adaptar los *tempi* a las posibilidades reales del piano, sin que por ello la música pierda su sentido. Inmediatamente el oyente se siente bien cerca del mundo de las sonatas para piano beethovenianas: tanto valdría pensar en lo pianístico que son las sinfonías, como en lo orquestales que son las sonatas. Sólo Liszt podía haber llevado al piano el sinfonismo del maestro de Bonn con tal genialidad. Recordemos las palabras de Antón Rubins-tein —que aborrecía al Liszt compositor— al referirse a él como pianista: «las palabras son demasiado pálidas para expresar lo que era su forma de tocar; era la perfección misma, alcanzando los últimos límites de la ejecución. ¡Qué lamentable es que el fonógrafo no haya existido en esta época, de modo que transmitiera a las generaciones futuras, que no pueden tener idea alguna, lo que era entonces una verdadera ejecución pianística! ¡Los que no han oído a Chopin, Liszt, Thal-berg y Henselt no saben lo que se puede lograr de un piano!» El mismo Berlioz, al que tan escéptico hemos visto con respecto a los «arreglos» lisztianos escribía: «Puedes, modificando la sentencia de Luis XIV, decir con confianza: «¡La orquesta,

soy yo! ¡el coro, soy yo!, ¡el director, soy también yo! Mi piano canta, sueña, resplandece, resuena; desafía el vuelo de los arcos más hábiles; tiene como la orquesta sus armonías metálicas...» Sin duda hay algo de esta magia deslumbrante en la interpretación de Idil Biret. No es fácil que los ocho célebres pianistas que se han repartido el trabajo en la edición de Harmonía Mundi consigan unos resultados tan altos, y menos probable aún es que un melómano de nuestro tiempo vuelva a tener una ocasión como esta de «reescuchar» las sinfonías de Beethoven.

Arthur Grumiaux

EL año 1986 se ha llevado consigo a un puñado de músicos de primera categoría. El gran pianista zaragozano Eduardo del Pueyo, afincado en Bruselas durante tantos años; An-txón Ayestarán, que había llevado al Orfeón Donostiarra a la etapa más gloriosa de su historia; el violonchelista Fierre Fournier, tan querido de nuestro público, o el prodigioso violinista belga Arthur Grumiaux. Reciente aún su fallecimiento, quizá no sea ocioso dedicar estas líneas a Grumiaux, puesto que su formidable carrera no se correspondía con su escasa popularidad. Grumiaux ha sido, ni más ni menos, uno de los más grandes violinistas de nuestro tiempo y como tal ha sido reconocido; como lo atestigua una larguísima serie de premios y galardones, y sin embargo, por razones nada fáciles de comprender, Grumiaux era un músico relativamente poco conocido cuyo prestigio rara vez salía del restringido círculo de

los profesionales y de los melómanos de pro. Casi totalmente ausente de nuestros escenarios —tan solo he logrado noticia de sus actuaciones en el Festival de Granada de 1960 y de su actuación en el Palau de Barcelona como solista del *Concierto* de Beethoven con la Orquesta Nacional y Frübeck el 6 de mayo de 1966— Grumiaux fue un artista muy poco conocido del público español. Sus numerosos registros disco-gráficos casi nunca llegaron a España o lo hicieron con inusitado retraso, pero en cualquier caso, aún fuera de nuestro país, la fama de Grumiaux fue siempre restringida, como si alguna razón lo hubiera mantenido un tanto al margen de los grandes circuitos comerciales.

Nacido en 1921 en Villers-Perwin (Bélgica), Grumiaux estudió con Alfred Dubois en el Conservatorio de Bruselas y con Georges Enesco en el Conservatorio parisino. Premiado nada más acabar sus estudios con los premios Veiuxtemps, François Prume y con el Prix de Virtuosité del Gobierno belga, comenzó una carrera de enorme regularidad, sin los altibajos típicos de los grandes instrumentistas de cuerda. Heredero, y tal vez último representante, de la espléndida tradición violinística belga —la encabezada por el genial Ysaye—, Grumiaux demostró una enorme versatilidad. Su virtuosismo de altos vuelos le permitió abordar el

repertorio más exigente de «bravura». Sus interpretaciones de Paganini, Lalo, Saint-Saëns, lo colocaron entre los violinistas de técnica más poderosa y refinada. Lejos de limitarse a este tipo de literatura, cultivó todo el repertorio violinístico,

) W. A. Mozart: *15 ides Sonatas para pia-violín*. Walter Klien 10) y Arthur Gru-ix (violín). Philips 412 1. 5 LPs.

desde el barroco —sus interpretaciones de las *Sonatas y Parti-tas* de Bach o de las *Fantasías* de Telemann son justamente célebres— hasta la música contemporánea —entre sus grandes creaciones figuran los conciertos de Alban Berg y de Stravinsky. Fue también Grumiaux uno de los más geniales intérpretes de Mozart de nuestra época. Su último registro, aparecido hace sólo unos meses (5) está dedicado a las grandes sonatas para violín y piano del salzburgués. Por si todo ello fuera poco, Grumiaux cultivó durante toda su carrera la música de cámara, no sólo formando dúo con piano —sus colaboraciones con Clara Has-kil y con Dinu Lipatti son ya míticas— sino también a través del Trío de cuerda Grumiaux y de otras formaciones de primera fila.

Dentro del panorama del violín de nuestro tiempo Grumiaux destacó por la asombrosa belleza de su sonido, por la prodigiosa nitidez, elegancia y poderío de su técnica y por su exquisita musicalidad. Fue sin duda uno de esos escasos virtuosos cuyo arte estaba presidido siempre por la inteligencia, el buen gusto y la comprensión profunda de la música que interpretaba.

Constantemente preocupado por la emotividad y capacidad de comunicación de sus interpretaciones, que valoraba por encima de la perfección técnica, la trayectoria artística de Grumiaux fue siempre de

una absoluta ética interpretativa, tal vez no siempre enteramente compatible con las exigencias de la comercialización musical propia de nuestro tiempo. Quizá esto explique el relativo eco de su trayectoria.