

El Beethoven de Jordi Savall y su falta de originalidad

FERNANDO PEREGRÍN GUTIÉRREZ (1948-2023)

Es de agradecer que el director de orquesta Jordi Savall haya tomado recado de escribir y haya explicado en el programa de mano de su concierto *Sólo Beethoven* del Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes que organiza la Universidad Autónoma de Madrid, su visión de las dos sinfonías de Beethoven que iba a ofrecer a los oyentes aquella tarde, con un título propio del idealismo germánico. Por costumbre y por razones de mi forma de entender la audición musical, no leí ese amplio texto hasta una vez finalizado el concierto, y lo hice detalladamente para intentar comprender si la idea de Savall de esas dos sinfonías coincide con el resultado de su interpretación.

En breve, creo que no mucho. Mas no por ello este polivalente músico catalán deja de recordarnos cosas de cierto interés en su texto. Su principal preocupación parece ser es el tamaño y composición de la orquesta que le parecen los más adecuados para interpretar, incluso hoy día, la *Eroica* y la *Quinta*. Tocante a la *Eroica*, detalla la composición de las orquestas del Theater an der Wien (donde tuvo lugar el estreno público de esa sinfonía en 1805), del Wiener Palais Lobkowitz (30 instrumentistas) y la Festsaal Wiener Universität (56 músicos). Sorprende que Savall informe sobre el número de músicos de esta dos últimas orquestas, pues no parece que haya quedado documentación alguna sobre este dato. Por otro lado, la composición y el tamaño que atribuye a la orquesta del Theater an der Wien en 1808 (12 violines, 4 violas, 3 violonchelos, 3 contrabajos, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagots, dos cornos, 2 trompetas y timbales, es decir, un total de 35 músicos) no coincide con la que proporcionan otras fuentes más fiables, como Clive Brown (*The Orchestra in Beethoven's Vienna*. Early Music, vol. 16, 1988). En dicha fuente se nos dice que la orquesta del Theater an der Wien en 1804 consistía en 6 primeros violines, 6 segundos, 2 violonchelos y 4 contrabajos, además de las correspondientes secciones de vientos, maderas y metales, lo que daba un total de 38 músicos (nada se dice en esa fuente sobre el número de violas, aunque sorprende que se recoja que había el doble de contrabajos que de violonchelos.)

Valgan estas disquisiciones eruditas para señalar que, ciertamente, el tamaño y la

Ludwig van
Beethoven
© 1815 by Louis
Letronne



**Madrid, sábado,
19 de octubre de
2019.** Auditorio
Nacional de
Música. Les
Concerts des Nations. Academia
Beethoven 250. Jordi Savall, director.
Ludwig van Beethoven, Sinfonías tercera,
"Heroica" y quinta. XLVII Ciclo de
Grandes Autores e Intérpretes de la Música
de la Universidad Autónoma de Madrid.
Asistencia: 95% del aforo de la sala.

composición de la orquesta Les Concert des Nations / Academia Beethoven 250 que presentó Savall en el escenario del Auditorio Nacional de Música de Madrid entra dentro de lo que era la norma general en la Viena de la época en que se compuso y estrenó la *Tercera sinfonía* de Beethoven, algo por otro lado, muy sabido por los aficionados habituales de ese auditorio desde que en el último tercio del siglo pasado se produjo el boom de las orquestas con instrumentos originales o de época. La opción elegida por Savall es, desde luego, válida; más no original ni la única y posiblemente, no la mejor.

A los puristas de las interpretaciones históricas se les escapa muchas veces que la orquesta moderna nació, entre otras razones, para lograr los mejores resultados sonoros posibles de las composiciones musicales de la época que se inicia con Beethoven y que se suele denominar romántica (hasta se ha escrito que la sordera de Beethoven—ya notable en los días que compuso la *Eroica*—le llevó a componer para una orquesta imaginada por él que, posiblemente, sonara más parecida a las actuales en volumen y en timbres). Y además, para que se pudiesen oír plenamente estas obras sinfónicas en las salas de conciertos que se construían para un público cada vez más numeroso (capacidades de hasta 2.000 espectadores; Gewandhaus Leipzig, de 1780; Musikverein de Viena, 1870; Concertgebouw de Amsterdam, 1888). Por tanto, y así lo demuestra la historia grabada de las interpretaciones de las *Sinfonías* de Beethoven, resulta muy difícil intentar que las versiones del tipo historicista que ofrecieron Savall y sus instrumentistas sean mejores o que haga más justicia a las ideas originales de Beethoven, por lo que son preferibles a las interpretaciones modernas.

Centrándonos en lo expuesto por Savall en el escenario, lo primero que se hizo notar con bastante evidencia es la falta de sentido estructural de muchos movimientos y del conjunto de las dos sinfonías. Savall apenas prestó atención a la forma total del primer movimiento de la *Eroica*, lo que resultó en una exposición deslavazada de temas (más que episodios temáticos, lo importante de este movimiento es el impulso que se va acumulando desde el primer hasta el último compás). Tampoco hubo una clara diferenciación de planos sonoros (Savall no es un colorista orquestal), y, pese a lo que escribe Savall en su disertación incluida en el programa de mano, no logró con la afinación “no temperada” el necesario contraste entre las tensiones y las relajaciones. Respecto del *tempo* elegido, fue bastante rápido, lo cual no impidió que a veces le faltara el pulso conveniente en el discurrir de este primer tiempo, lo que se tradujo en que algunos pasajes resultaran planos y hasta aburridos.

La *Eroica* es una sinfonía de estilo francés. Eso puede explicar la situación de la marcha fúnebre como segundo movimiento, aunque muchos expertos que se han preocupado por encontrar explicación—incluyendo a Wagner—a la colocación de esta marcha fúnebre tradicionalmente juzgada “fuera de lugar”(se trata en realidad de una marcha lúgubre revolucionaria al modo de Gossec, por ejemplo). Savall expuso sin mucho acierto esta marcha fúnebre, que no es militar, pese a algunos compases y sonoridades que se identifican con lo marcial, sino civil y retóricamente revolucionaria y humanística—en la que no tiene cabida la imploración a la divinidad— al mencionado estilo francés, que atrajo por afinidad intelectual y emocional al Beethoven de aquellos años. Esa retórica propia de las marchas fúnebres de la época, requiere un *tempo* más lento y ceremonioso que el impuesto por el director catalán. Uno de los momentos más emocionantes de esta marcha es la gran fuga que interpretan las trompas en la mitad del movimiento, donde uno de los

músicos, el tercer trompa, produjo feos y desangelados sonidos entrecortados.

A pesar de lo que expone Savall por escrito, los dos jubilosos movimientos finales carecieron de la flexibilidad en los *tempi* a la que alude, y el *Scherzo* salió sonoramente emborronado, con fallos en el tercer trompa y escaso lirismo de vientos y maderas en el *trio*. Tampoco destacó el *Finale* donde el tema de la contradanza requiere de un sonido más denso y contundente de la cuerda baja (los tres contrabajos apenas pasaron de la simple *f*). Otro ejemplo de los descuidos de Savall en lograr el equilibrio dinámico entre las distintas secciones fue que los muy significativos y bellos arpeggios de la flauta en la quinta variación (este último movimiento dio origen al nombre de “Variaciones Eroica” que aparecen en otras obras de Beethoven). La conclusión no alcanzó ni la brillantez ni la eclosión exuberante de triunfo y grandiosidad que se obtiene con los modernos instrumentos. Savall pecó de precipitación, y optó por no matizar el clímax final mediante un uso sutil pero muy efectivo de *accelerandi* y *ritardandi*.

En general resultó bastante mejor la *Quinta*, aunque se pueden poner algunas objeciones. La más importante es que faltó una mínima dosis de adrenalina, por lo que en ciertos momentos, pese al *tempo* también bastante rápido elegido por Savall, se cayó en la poquedad. Como es bastante habitual, el director omitió la repetición que pide la partitura en el *Andante*. Pero tal vez la mayor pega venga del uso de cuerdas de tripa y arcos de la época (anteriores al modelo Tourte, como informa Savall en sus notas en el programa de mano). Sin entrar en disquisiciones técnicas, pues carezco de la información necesaria sobre la madera con la que se han construido los arcos—de palo serpiente (barroco), más flexible, o de Pernambuco (post-Tourte)—y sobre todo la grasa usada, el sonido no resultó el que teóricamente buscaba el director: más cálido en medio y graves y penetrantes y agresivos en los agudos. No se pudo apreciar este resultado, pues las cuerdas sonaron entre apagadas y un tanto chillonas, según se desarrollaba la sinfonía. Adicionalmente, y en la sección de los primeros violines, el sonido estaba muy focalizado en los dos primeros atriles, con la consiguiente falta de espacialidad y potencia de la sección. De nuevo, se echó en falta un mayor peso sonoro de la cuerda grave. En cambio, salvo en el algo atropellado y *Allegro* final, mejoró la concertación de los planos sonoros, con lo que se pudo apreciar la gran calidad de vientos y maderas—esta vez, sí fue sobresaliente en sonido y virtuosismo la flauta de madera—y las dos trompas restantes, una vez desaparecido el instrumentista que tan poco acertado estuvo en la *Eroica*.

Pese a ello, tengo para mí que esa sinfonía alcanza toda su gloria y esplendor con los modernos instrumentos, especialmente en el caso de los metales. Esto también reza para los timbales, pues los que se escucharon toda la velada en el escenario del Auditorio, con membranas de piel y baquetas de madera dura, tocados con buena afinación mas con excesivo entusiasmo y fuerza, llegaron a tener un protagonismo excesivo.