

TEORÍA DE LA INTERPRETACIÓN I

Trabajo de investigación

OBERTURA PARA UN FESTIVAL ACADÉMICO

Johannes Brahms

Marta Carretón Salvador

**OBERTURA PARA UN FESTIVAL
ACADÉMICO**
Johannes Brahms (1831 – 1897)

Índice

Introducción

I – Circunstancias de composición de la obra

- 1) Contexto histórico
- 2) Situación personal del autor

II – Aspectos interpretativos personales

- 1) Análisis de parámetros interpretativos
 - a) Tempo
 - b) Dinámica
 - c) Articulación
- 2) Observaciones de conjunto

III – Conclusión y reflexiones generales

Para este último trabajo, hemos escogido describir nuestra interpretación personal de la *Obertura para un festival académico* Op. 80 de Johannes Brahms, que trabajamos recientemente en la clase de dirección de orquesta, y con la que incluso tuvimos la gran suerte de poder dirigir con la orquesta piloto de la escuela. Al margen de que siempre he admirado a su compositor, el motivo de la elección es que, si bien todas las obras trabajadas este curso han sido un gran descubrimiento, con ésta experimenté los momentos más agradables a la hora de dirigirla.

Para comenzar, describiremos las circunstancias que rodeaban a la composición de la obra y la situaremos en su tiempo y ambiente. Después explicaremos algunos aspectos interpretativos personales, tanto siguiendo parámetros específicos como observaciones de conjunto, intentando describir nuestra interpretación, para concluir con algunas reflexiones sobre la manera de afrontar una partitura nueva.

I – Circunstancias de composición de la obra

1) Contexto histórico

A finales del siglo XIX, en plena escisión del mundo musical europeo entre los partidarios de la música programática y los de la música pura, Brahms se revela como una de las grandes figuras defensoras de la segunda postura. Al otro lado de Wagner o Liszt, que defienden la “música del porvenir” basada en la ruptura con las formas tradicionales y la exploración de los límites de la tonalidad, Brahms continúa fiel a la forma clásica, ya que la cree perfectamente capaz de expresar cualquier sentimiento, aunque sea el de la nueva época que empieza.

2) Situación personal del autor

Cuando en 1879 la Universidad de Breslau (hoy Universidad de Wrocław, Polonia) nombró a Johannes Brahms Doctor Honoris Causa en Filosofía, dirigiéndose a él como “el más grande compositor de música seria en la Alemania actual”, el músico ya no tuvo la opción de negar su asistencia a la ceremonia por su terrible pánico a los viajes en barco, como había sucedido anteriormente en 1876, con la Universidad de Cambridge. Así, no le quedó más remedio que aceptar el título y, como claramente sugería la carta que se lo comunicaba, componer una obra para la ceremonia en agradecimiento. Brahms escribió esta obertura en el verano de 1880, mientras pasaba sus vacaciones en Bad Ischl (Austria), y poco caso hizo de su denominación como “músico serio”: la obra está construida a partir de canciones populares alemanas que solían cantar los estudiantes en las tabernas, algo inesperado sin duda por los catedráticos de Breslau. Tras una introducción, se presentan los temas *Wir haben gebauet ein stattliches Haus* (“Hemos construido una casa imponente”), en Do M en las trompetas, *Landesvater* (“Padre de la patria”), en Mi M en los violines segundos, y *Was kommt dort von der Höh?* (“¿Qué viene ahí de las alturas?”), en Sol M en los fagots, para acabar con el majestuoso *Gaudeamus igitur juvenes dum sumus* (“Alegrémonos mientras somos

jóvenes”), en Do M en *tutti*. A pesar de la procedencia de los temas, un tanto alejada del academicismo que predica el título de la obra, los motivos están escrupulosamente tratados, enlazados y desarrollados, demostrando una vez más su gran dominio de la técnica contrapuntística y de la orquestación.

Instrumentación

Flautín
2 Flautas
2 Oboes
2 Clarinetes en Si b
2 Fagots
Contrafagot

4 Trompas (I y II en Do, III y IV en Mi)
3 Trompetas en Do
3 Trombones
Tuba

3 Timbales en Sol, Do y Re
Triángulo
Platos
Bombo

Violines I
Violines II
Violas
Violoncellos
Contrabajos

II – Aspectos interpretativos personales

En este apartado trataremos de describir nuestra visión personal de la obra, primero siguiendo parámetros interpretativos fijos (tempo, dinámica y articulación), y finalmente realizando observaciones generales sobre posibles problemas técnicos de dirección o de coordinación de la orquesta.

1) Análisis de parámetros interpretativos

a) Tempo

La obertura comienza en Do m con un motivo bastante oscuro, misterioso. Tomaremos como tempo inicial la negra igual a 152 ppm aproximadamente: dada la escritura de Brahms para este principio, basada principalmente en notas cortas, sería fácil que se hiciera pesado si se llevara demasiado lento, y quizás habría demasiado espacio entre las notas.

Además, el hecho de escuchar valores cortos tocados *piano*, de una forma rítmica y exacta, y a un *tempo* ligero, provocará en el oyente una sensación de agitación implícita, de expectación, que será posteriormente muy interesante para mantener la tensión durante la obra.

Como posible problema en cuanto al *tempo*, deberemos tener en cuenta que éste suele frenarse en los pasajes más *legato*, y mucho más si el pulso se reduce a la mitad. Es el caso del pasaje que comienza en el compás 25: Brahms ya proporciona más reposo a la música escribiendo blancas en *legato*; si además bajamos el *tempo*, se produciría un doble efecto de ralentización, probablemente excesivo. Por otra parte, si esto llegase a ocurrir, tendríamos un serio problema de coherencia al regresar al tema inicial tan rítmico que se repite a lo largo de toda la obertura, y nos veríamos obligados a realizar algún tipo de modificación agógica para que estos pasajes sonasen al mismo *tempo* que el comienzo de la obra.

En el caso del paso del *Allegro* inicial al *Animato*, nos ayudaremos de la subdivisión del último compás de 4/4, dirigida sobre todo a los fagots, que llevarán el tema en esta nueva sección. Aunque este *Animato* será ligeramente más rápido que el *tempo* anterior, consideramos que esta indicación se refiere, más que al *tempo*, al carácter, que en este momento pasa a ser juguetón y burlesco.

Hay un cambio de *tempo* no escrito en el compás 241, cuando pasamos de este mismo tema que comenzaba en el *Animato* a los seisillos que aparecían en la introducción. Sí que está escrito el cambio de compás, de 2/4 a 4/4, pero es evidente que en este punto debemos realizar una equivalencia blanca igual a negra, para que ambos motivos sean reconocibles.

Finalmente, en el compás 379 nos encontramos con un cambio de compás y *tempo*: es el *Maestoso* "Gaudeamus Igitur". Inicialmente habíamos pensado realizar un pequeño *ritardando* – que afectase únicamente al último compás de 2/4 – para introducir este nuevo *tempo*. Sin embargo, consultándolo con el profesor, nos recordó que Brahms tenía los medios para escribir exactamente (o casi) lo que quería decir, y que no sería conveniente realizar un *ritardando* en este punto, puesto que lo que el autor indicó fue una equivalencia de tiempo exacta (corchea igual a blanca), y no una reducción progresiva del *tempo*. Aún así, consideramos que, aunque el *ritardando* pudiera quedar fuera de lugar, sí que quizás cabría una respiración un poco más larga que el silencio de corchea que figura escrito antes de caer en el 3/4. El *tempo* de este fragmento final sería aproximadamente de negra igual a 63 ppm, siempre vigilando para que la solemnidad y el cierto peso que necesita el tema no estén reñidos con el fraseo y las respiraciones de los instrumentos de viento.

b) Dinámica

Durante toda la obra son primordiales los contrastes de carácter y dinámica existentes entre los diferentes temas. En general, se tendrá que

prestar atención a la naturaleza de estos cambios de dinámica, y efectuarlos progresivos o directos y bruscos, según convenga.

En el comienzo, es de gran importancia el matiz *pianissimo sempre e sotto voce* marcado tanto para las cuerdas como para el viento. Como ya hemos comentado, esta manera de tocar contribuirá a dar a la música un carácter misterioso: el sonido de los vientos que contestan a las cuerdas (compases 8 a 13) deberá no destacar demasiado y fundirse con el *spiccato* de la cuerda.

En el pasaje *legato* que comienza en el compás 25, consideramos necesario advertir a las violas de su protagonismo, para que puedan sobresalir del resto de la cuerda, cediendo también el protagonismo a la línea de los bajos cuando la melodía está parada. Cuando creíamos que estaba establecido este carácter tranquilo, en el compás 41 vuelve el motivo rítmico del principio, esta vez con el soporte del viento y además desembocando en un tema de carácter triunfal en *forte* en mi menor. Continúan los contrastes tras la candencia, hasta llegar al primer tema popular, de las trompetas en la anacrusa del compás 64. Aquí debería crearse un clima de uniformidad, donde apenas sobresaliera la voz de la primera trompeta: es necesario, entonces, cuidar el equilibrio dinámico de las voces, para que cada entrada esté presente pero no altere el carácter del pasaje.

La presencia del pedal de dominante durante toda la presentación de este tema nos da a entender que no es éste el lugar donde Brahms quiere llegar, sino que aún nos está conduciendo a otro. Después, las figuras de valores más cortos vuelven a aparecer provocando un *acelerando* escrito hasta resurgir el primer tema de la introducción, esta vez sin nada de oscuridad ni misterio, sino triunfante. Por lo tanto, durante todo este pasaje, deberemos mantener la tensión y dejar clara la dirección de la música hacia esta reaparición del primer tema en el compás 88. También optamos por remarcar la línea de los cellos a partir del compás 100, para que pueda distinguirse a pesar de la gran octavación de la orquesta en este punto.

Se suceden los cambios de dinámica y carácter, y a partir del compás 113 nos dirigimos de un pasaje amable a uno mucho más contundente en el compás 123, aunque esta vez el cambio se efectúa de manera progresiva: es importante no animar el *crescendo* demasiado pronto para que se logre este efecto.

En el compás 127 entra el segundo tema popular, *Landesvater*, con los violines segundos como protagonistas. Mientras tanto, los violines primeros, que mantienen un mi 5 durante dos compases y medio, deberán usar muy poco arco para no tapar la melodía. Después, cuando ellos retomen el tema, será importante no pasar demasiado bruscamente de este mi 5 a la melodía: se deberá preparar con un pequeño *crescendo*.

En el compás 143 se nos presenta un problema clásico de la orquesta: un motivo que se repite pasando por diferentes instrumentos. Teniendo en cuenta que lo presenta por primera vez el clarinete, será necesario exigirle un sonido con más presencia – dentro del *piano dolce* –

para permitir al oboe, que produce un sonido de por sí penetrante, contestarle dentro de un mismo plano sonoro. La última contestación de este pequeño motivo corre a cargo de los violines primeros: hay que prestar especial atención a que no se inicie la frase ya con un cómodo *mezzoforte*, sino que la dinámica vaya creciendo poco a poco desde el *piano* hasta el compás 152, donde culmina la frase.

Un punto interesante es el pasaje del compás 283 al 289. Aquí, Brahms utiliza *sforzandi* en las trompas para cambiar la acentuación del compás, pasando de un 4/4 a un 3/4: cuidando que las trompas no mantengan la nota *forte*, sino que den mucha más importancia a su ataque que a la nota en sí, podremos pedir a los violines que, aunque no esté escrito, realicen también estos acentos para dar más fuerza y dinamismo a este cambio de compás virtual.

En cuanto al *Maestoso* final, proponemos un tratamiento de la orquesta, y sobre todo de la sección de viento, análogo al de un coro. Las respiraciones se efectuarán según las frases de este canto universitario, y se tendrá que conseguir un sonido noble, potente, pero en ningún caso desmesuradamente *forte*. Por lo tanto, deberemos prestar especial atención a los metales, que, normalmente, y sobre todo en las orquestas de estudiantes, suelen dejarse llevar demasiado por la grandiosidad de estos pasajes y excederse en la dinámica (por ejemplo, no deberían tapar a los violines en el compás 383, ya que se unen al tema principal).

c) Articulación

El comienzo de la obra es también muy rico en contrastes de articulación. Para que el primer motivo resulte muy rítmico, casi marcial, hemos optado por un golpe de arco bastante seco, *spiccato* y *piano*, mientras que para los pasajes *legato* será necesario tocar más a la cuerda. Además, este último tipo de pasajes merecen una mención especial si estamos estudiando una obra de Brahms: la cuerda debe en todo momento esforzarse por sacar del instrumento el sonido más dentro de la cuerda, el más profundo y vibrado posible, para cantar con mayor efectividad las largas melodías de este compositor.

Durante la presentación del primer tema popular (compás 64), la sección de viento tendrá que combinar muy bien el *legato* continuo con la repetición de notas (compás 72-73) que obligan a articular con un golpe de lengua. Este golpe deberá ser lo suficientemente suave como para que no queden huecos de sonido, pero también definido para que el pasaje no se convierta en una sucesión de notas tenidas sin dirección.

En el compás 157, con la entrada del tercer tema *Was kommt dort von der Höh?* en los fagots, es importante cuidar que la articulación sea lo más igualada posible con el oboe y, más tarde, con la sección de cuerda.

En la sección final, debido a la gran carga de instrumentación, las cuerdas deberán utilizar el *martelé*, con toda la superficie de arco posible y suficiente presión para que se distinga el tema en el compás 383.

2) Observaciones de conjunto

Hemos visto que la obertura combina motivos contrastantes en carácter, intensidad y articulación. Estos contrastes se han de reflejar en el gesto del director: por ello, queremos describir a continuación los principales aspectos técnicos de la dirección en lo que respecta a esta obra.

Comenzamos marcando el compás de 2/2 a cuatro, para dar a entender claramente el tempo exacto que se quiere seguir. Aquí se presenta el problema de la anacrusa que daremos al comenzar: ¿de blanca o de negra? En principio, no debería ser de blanca puesto que después batiremos a la negra hasta bien entrada la introducción. Sin embargo, si se realiza una anacrusa de negra a un tempo tan ligero, se podría correr el riesgo de que la orquesta no lo entendiera o, al menos, de que no lo viera demasiado claro. Ante esta disyuntiva, optamos por confiar en la concentración de la orquesta y realizar una anacrusa de negra, siempre y cuando avisemos de que marcaremos a cuatro, para que no haya confusiones y se entienda un *tempo* mucho más rápido del que deseamos.

En el compás 17, para ayudar al cambio de ambiente del clarinete, pasamos de batir a cuatro a batir a dos. Esto da más ligereza a los seisillos y refleja el contraste de la música, que resaltamos con la alternancia de compases a 4 y a 2 en todo el pasaje hasta el compás 25. Aquí se interrumpe esta lucha entre dos pulsos y Brahms parece que se decide por la pulsación a dos, con el tema plácido y dulce que llevan las violas.

En los compases 53 a 59 encontramos otro problema de coordinación de la orquesta: Brahms se sirve de cambios en el pulso y provoca confusiones en cuanto a la situación de los acentos. Durante el ensayo con la orquesta hubo problemas en este punto, ya que no todas las líneas instrumentales tienen la misma medida, y los músicos intentaban igualarla para caer juntos en el compás siguiente. Fue un tema de difícil solución, y el ritmo no acabó de quedar tan claro como me habría gustado. Quizá no debería haber insistido en cuadrar la medida, puesto que Brahms buscaba precisamente la confusión y la dilución de la barra del compás.

Después de este momento brillante, en el compás 106 vuelve el tema de la introducción con su carácter inicial. En el compás 112 creemos conveniente efectuar un cambio de pulso y llevar el compás a 2 para acompañar mejor a la melodía *legato* de los violines primeros que luego contestarán los vientos. Más tarde, en la anacrusa del compás 123 volveremos a marcar a 4 para que el gesto gane en peso y fuerza y propiciar el nuevo carácter.

A partir del compás 187, pasaremos a marcar el compás de 2/4 a uno, a pesar de que el tema rítmico de los fagots sigue apareciendo, esta vez en violas y cellos, con una clara pulsación a 2. Sin embargo, dado que este tema ya se ha presentado anteriormente en varios instrumentos, creemos más relevante reflejar con el gesto el ambiente sosegado de pequeñas "ráfagas" que se crea en este punto, y la melodía *legato* del oboe que comienza en el compás 192. En el compás 230, aprovecharemos el

acorde en el segundo tiempo del compás de las cuerdas para volver a marcar a 2 y así transmitir más fuerza para el *tutti*.

En el caso del cambio de acentuación de los compases 283 a 287 que hemos comentado anteriormente, sin duda ayudaremos a los *sforzandi* de las trompas con un gesto contundente, claro y bastante grande, dado que nos encontramos en la sección culminante de la obra.

III – Conclusión y reflexiones generales

En resumen, hemos trabajado una obra de gran riqueza y contrastes, con dificultades tanto para la orquesta como para el director. Nuestra percepción personal general es que el conjunto de la obra debe tener sobre todo frescura y energía. Si los temas son resaltados claramente (esto no es difícil gracias al dominio de la orquestación de Brahms), si la orquesta cambia de carácter tan pronto como sea necesario en la música, y las cuerdas se esfuerzan en tocar con un sonido vibrado y apasionado en los pasajes *legato*, el *Maestoso* quedará resonando en los oídos del público como un solemne coral, triunfal y brillante.

Nos queda la reflexión sobre la elección y definición de la interpretación propia. Durante toda la educación musical, se nos enseña a construir nuestra interpretación recogiendo previamente toda la información que sea posible sobre ella. Debemos escuchar diferentes versiones, analizarla a fondo, estudiar al compositor... Es decir, que "completamos", o al menos enriquecemos la versión que nosotros tenemos en mente la primera vez que abrimos esa partitura. Esto implica una visión de la interpretación bastante propia de la hermenéutica, en la que la obra de arte se comprende basándose en su entorno y contexto (histórico, cultural...). Sin embargo, al indagar sobre lo que otros interpretan, cabe pensar que seremos inevitablemente influidos por factores que al fin y al cabo son ajenos a nosotros y a nuestra interpretación "primaria" de la obra. Aquí, en estas comillas, se encuentra la pregunta que queremos dejar abierta: ¿existe realmente esta visión "primaria" de una obra? ¿Es posible, como propone la fenomenología, acercarse a una partitura sin tener en cuenta los elementos que la rodean y los que influyeron en su creación? Probablemente, aunque tuviésemos delante una obra cualquiera, totalmente desconocida, antes de tocarla deduciríamos algún aspecto que nos llevaría a crear algún prejuicio sobre ella.

Quizás la respuesta a la pregunta planteada se encuentre en algún punto entre la fenomenología y la hermenéutica y, esperando encontrarlo, continuaremos sin duda indagando sobre la manera de hallar nuestra interpretación, y de que ésta acabe siendo tan personal como sólida.

BIBLIOGRAFÍA

- PLANTINGA, León, La música romántica. AKAL
- GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V., Historia de la música occidental, 1. Alianza Música
- CELIBIDACHE, Sergiu, Über musikalische Phänomenologie. Triptychon
- BARICCO, Alejandro, El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Siruela