



1808, EL DESPERTAR DEL ESPÍRITU

BICENTENARIO DE LA *QUINTA SINFONÍA* DE BEETHOVEN

“El espíritu sólo conquista su verdad cuando es capaz de verse a sí mismo en el absoluto desgarrar. El espíritu no es esto positivo que se separa de lo negativo [...], sino que sólo es él mismo cuando mira cara a cara lo negativo y permanece frente a ello. Esta permanencia es la fuerza mágica que hace que lo negativo vuelva a ser”.

G.W. F. Hegel (1770 - 1831) – *Fenomenología del Espíritu*, Prólogo II. 3

Textos: Rafael Fernández de Larrinoa

Estrenada el 22 de diciembre de 1808, la *Sinfonía nº 5* en Do menor, op. 67 de Ludwig van Beethoven constituye, a punto de cumplir los 200 años de edad, uno de los iconos sonoros más característicos y poderosos de la música occidental. Ensombrecida por la saturación y trivialidad de la que son objeto las obras de su fama, es fácil perder de vista su originalidad y su enorme influencia en la historia de la música. La *Quinta* de Beethoven fue estrenada en un concierto de más de cuatro horas de duración celebrado en el Teatro An der Wien de Viena. Compartían cartel, entre otros, los estrenos de la *Sinfonía nº 6* “Pastoral”, el *Concierto para piano nº 4* en Sol mayor y la *Fantasia coral*, op. 80, del compositor de Bonn. La escasa preparación del concierto (se efectuó un único ensayo), el frío invernal que reinaba en la sala y el cansancio de público y músicos por la larga duración del programa fueron responsables de una mediocre ejecución y de la distante acogida que el público tributó a la sinfonía, según nos relata Johann Friedrich Reichart, *Kapellmeister* del príncipe Lobkowitz y compañero de palco de éste durante aquella velada. A pesar del poco prometedor debut, sucesivas (y mejor planificadas) presentaciones de la

obra cimentaron la fama de la misma en tierras germanas, como paso previo a su difusión internacional, más intensa tras la muerte del compositor. Relegada a un segundo puesto en el favor del público en una primera etapa por la *Tercera* y la *Séptima*, pronto se convertiría en la sinfonía beethoveniana más frecuentada en las salas de concierto y una de las más populares de todos los tiempos, circunstancias que se vieron acrecentadas aún más durante la II Guerra Mundial, entre otras razones por el nuevo sentido que le encontró el bando aliado al ritmo del famoso motivo inicial de cuatro notas: los tres valores cortos más el largo significaban en el código Morse la “v” de “victoria” (••• –).

TROMBONES, FLAUTINES Y CONTRAFAGOTES

La *Quinta* es una sinfonía innovadora en muchos sentidos. La unidad temática de la misma en torno al “motivo v”, magnificada hasta el absurdo por varias generaciones de teóricos, no parece haber sido excesivamente premeditada por el compositor. Es posible que el mito en torno a este asunto se iniciara a partir de la teoría ideada por su alumno Ferdinand



Sello de 10 peniques, diseñado por Schillinger, perteneciente a la colección puesta en curso el 29 de marzo de 1970 con motivo del 200º aniversario del nacimiento del compositor.



PROGRAMA DEL ESTRENO DEL CONCIERTO DE LA QUINTA

- Sinfonía nº 6 en Fa mayor, op. 68 (presentada como “Quinta”)
- Aria “Ah, perfido!”, op. 65
- Gloria, de la Misa en Do mayor, op. 86
- Concierto para piano y orquesta nº 4 en Sol mayor, op. 58, interpretado al piano por el compositor

INTERMEDIO

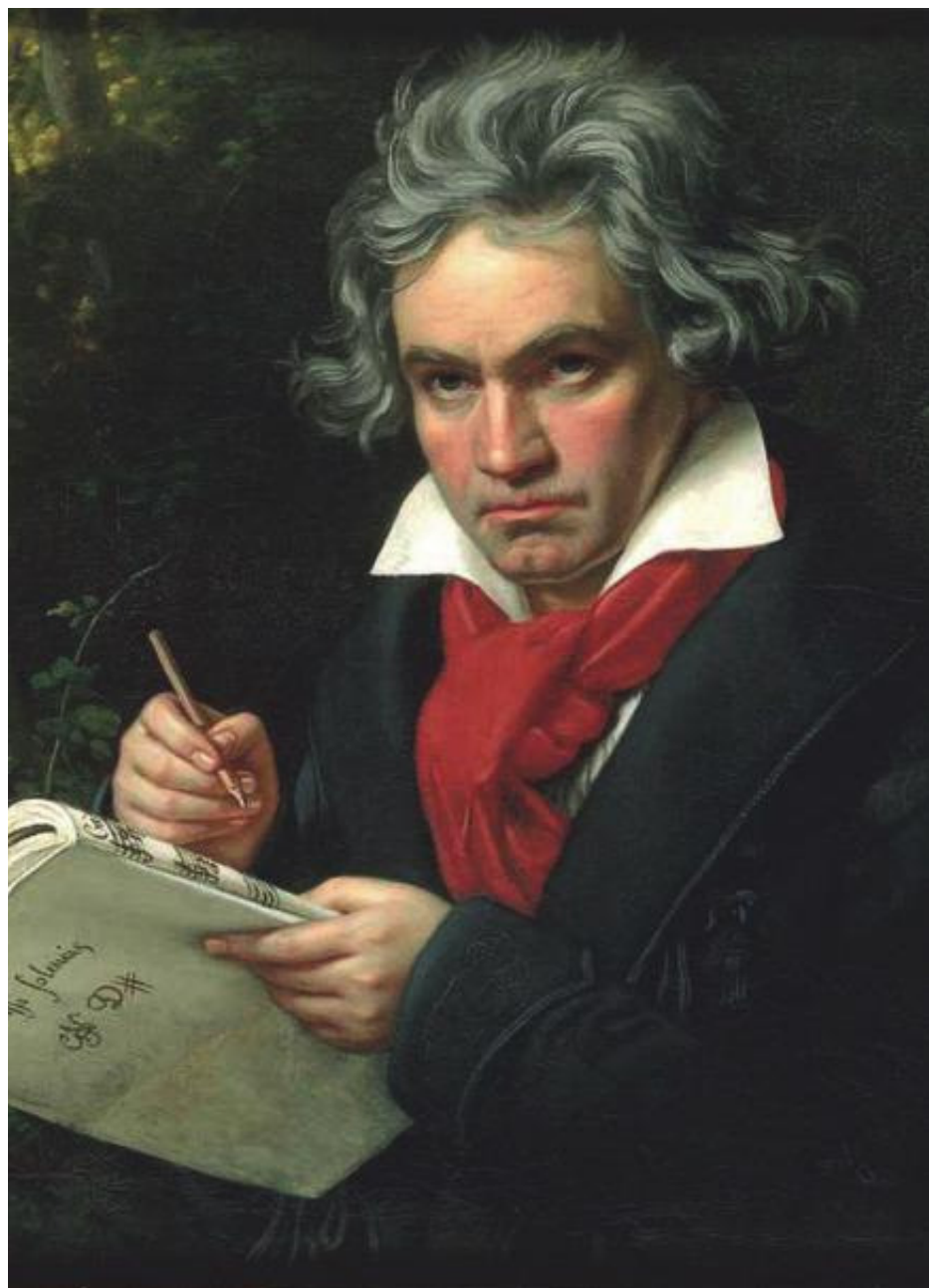
- Sinfonía nº 5 en Do menor, op. 67 (presentada como “Sexta”)
- Sanctus y Benedictus de la Misa en Do mayor, op. 86
- Fantasía Coral para piano, coro y orquesta en Do menor, op. 80

FERDINAND RIES IDEÓ UNA
TEORÍA SEGÚN LA CUAL
EL MOTIVO INICIAL DE LA
QUINTA EXPRESARÍA LA
“LLAMADA DEL DESTINO A
LA PUERTA”

Ries (y que sería recibida con sarcasmo por el maestro), según la cual dicho motivo expresaría la “llamada del destino a la puerta”. Por el contrario, una de las novedades más celebradas en su tiempo fue el hecho de que los movimientos tercero y cuarto estuvieran unidos entre sí tanto formal (mediante una transición en *crescendo* sobre pedal en Sol con un importante papel del timbal) como temáticamente (los materiales principales del tercer movimiento reaparecen a mitad del cuarto). La cita de un tema de un movimiento en otro no constituía algo enteramente novedoso, pues

ya en la *Sinfonía nº 46* de Haydn se daba este caso de un modo muy semejante, aunque lo más probable es que Beethoven no conociera esta obra de 1772. Sin embargo en la *Quinta* se da el hecho añadido de que los motivos principales de los movimientos impares (entre ellos, uno de los que reaparece en el cuarto) puedan reconocerse mutuamente como variantes de un único patrón “v”. La presencia casi constante de este patrón rítmico a lo largo de la sinfonía confirió a la *Quinta* beethoveniana la fama de ser la primera sinfonía “cíclica” de la historia, anterior incluso a la más audaz *Novena* (en

cuyo movimiento final reaparecen materiales de cada uno de los tres movimientos previos). La *Quinta* se situaría, de este modo, como punto de partida de una tradición que contaría con importantes contribuciones a lo largo del siglo, especialmente entre los compositores más vanguardistas, y entre las que destacaríamos las de Berlioz (*Sinfonía Fantástica*, 1830), Schumann (*Sinfonía nº 4*, 1841/1851), Liszt (*Sinfonía Fausto*, 1857), Rimsky-Korsakov (*Sinfonía nº 2*, “Antar” 1868/1875), Bruckner (*Sinfonía nº 5*, 1878) y César Franck (*Sinfonía en Re menor*, 1888).



La *Quinta* tiene además el honor de ser la primera sinfonía en sumar a la plantilla regular de la orquesta un refuerzo compuesto por tres trombones, flautín (o *piccolo*) y contrafagot, aunque únicamente en el movimiento final. Este mérito no es completamente cierto si tomamos los instrumentos por separado. En el caso del flautín, porque ya habían contado con él algunas sinfonías dieciochescas para dotarlas de color “militar” o “turco”. Tampoco lo es en el caso de los trombones. Estos instrumentos, tan ligados durante siglos a la música de iglesia, habían sido ya utilizados por Mozart en obras con resonancias religiosas, místicas o ultraterrenas, aunque nunca en sinfonías: es el caso de la *Gran Misa* en Do menor (1783),

la escena en el cementerio del *Don Giovanni* (1787), la masónica *La Flauta mágica* (1791) o el *Requiem* (1791). Sin embargo, y aunque el primer compositor en emplear los trombones en una sinfonía fue el sueco Joachim Nicholas Eggert (*Sinfonía nº 3* en Mi bemol mayor, estrenada en 1807), parece que el modelo orquestal que Beethoven tuvo más presente para su *Quinta*, fueron los oratorios tardíos de Haydn, *La Creación* (1798) y *Las Estaciones* (1801), los cuales incluyen también el contrafagot en su plantilla. En cualquier caso, fue la introducción de los instrumentos citados en la *Quinta* la que abriría el camino más firme para su afianzamiento dentro de la orquesta sinfónica.

E. T. A. HOFFMANN PUBLICÓ EN JULIO DE 1810 EN EL *ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG* UNA ENCENDIDA CRÍTICA DE LA OBRA

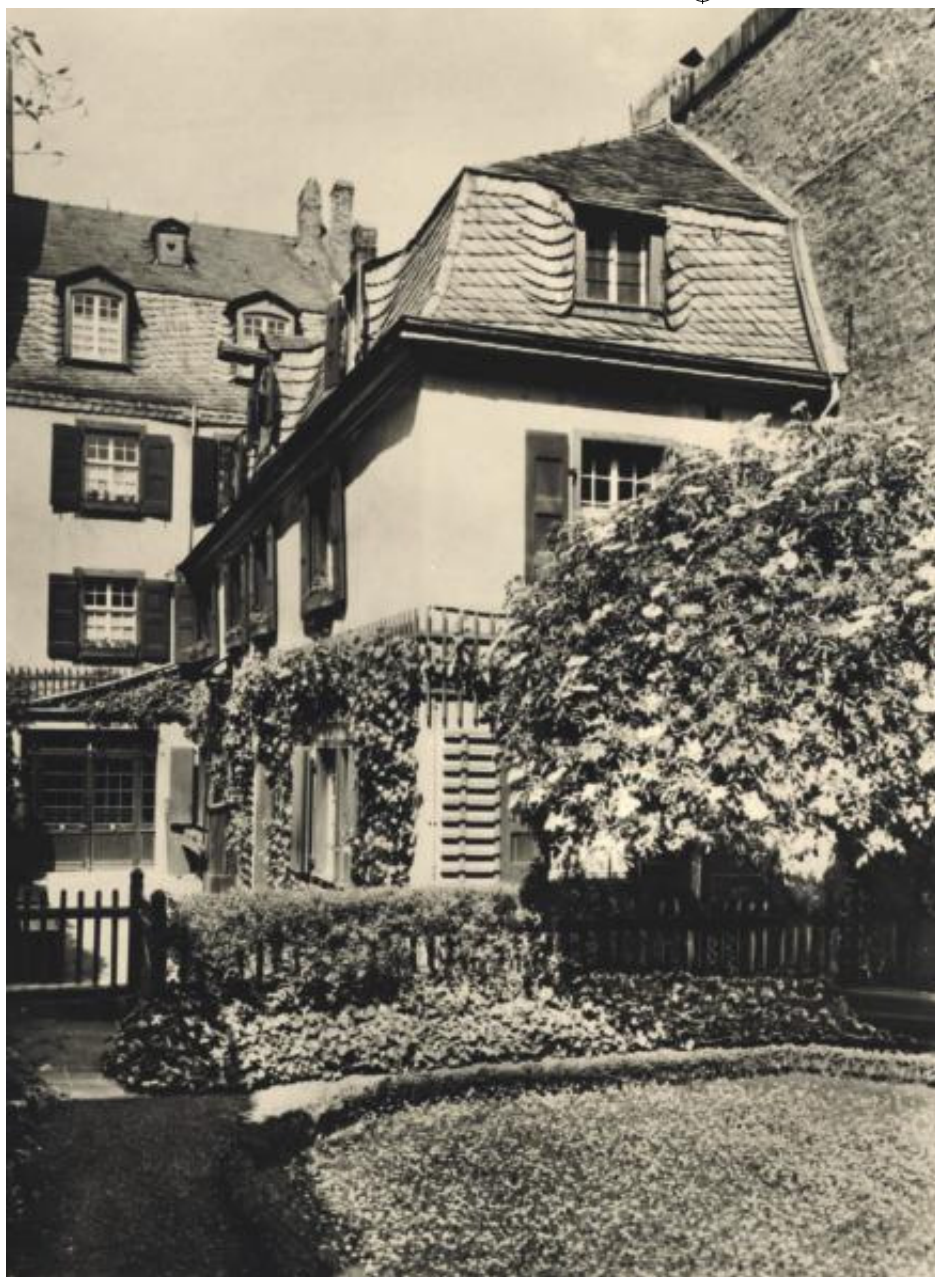


Izquierda: cuadro de Beethoven sosteniendo la partitura de la *Missa Solemnis*, pintado en 1820 por Joseph Karl Stieler.

Arriba: Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann en un cuadro de ca. 1822.

DEBATES IDEOLÓGICOS

La rotundidad conceptual, unida a la severa claridad formal (rayana en el esquematismo) de la *Quinta*, ha convertido a ésta en una obra única en cuanto a su poder para inspirar debates en relación con su significado. Este hecho resulta aún más extraordinario si tenemos en cuenta que en su concepción y alumbramiento no concurrieron elementos literarios ni unas circunstancias biográficas, sociales o políticas a los que imputar dicha singularidad (de hecho, y como hemos visto, la “Pastoral” y el *Concierto para piano nº 4* compartieron idénticas circunstancias y no han dado lugar a ríos de tinta similares). El debate arrancó, en cualquier caso, de la pluma de E. T. A. Hoffmann (1776 – 1822), quien publicó en julio de 1810 en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* una encendida crítica de la obra que constituye en sí misma un manifiesto fundamental de la estética musical del romanticismo. En ella sitúa a la música como la más elevada entre las artes románticas, y a la música instrumental como la más alta entre todas las músicas, ~



Arriba: imagen del Theater an der Wien de Jakob Alt, siglo XIX (1815).
Izquierda: casa natal del compositor en Bonn.
Abajo izquierda: página autógrafa de la *Quinta*.



porque “desprecia cualquier tipo de ayuda, cualquier mezcla con otro tipo de arte”. Hoffmann ensalzó con inflamada vena literaria la intensidad emocional de la sinfonía, pero (y esto es lo que resulta verdaderamente novedoso) atribuye esta capacidad expresiva al genial empleo de la armonía y a la coherencia y sobriedad de su estructura interna.

A partir de este momento, serán muchos los comentaristas (entre ellos Berlioz, Liszt y Wagner) que abundan en la teoría de la alianza entre poder comunicativo y autosuficiencia formal en la *Quinta*, aunque habrá que esperar al siglo XX para que T. W. Adorno (1903-1969) plantee la que podría ser la clave más certera acerca de la misteriosa razón que convirtió esta sinfonía en la quintaesencia del romanticismo: la filosofía hegeliana. Desde este punto de vista, la *Quinta* constituye una perfecta transposición musical de algunos de los símbolos fundamentales del romanticismo, tal como quedaron establecidos en monumentos fundacionales del pensamiento romántico alemán como el *Fausto* de Goethe o la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel. La enorme coincidencia de que tanto Beethoven como Hegel, dos titanes de la cultura alemana, nacieran en el mismo año (1770) y dieran a conocer sus obras más idiosincráticas en el mismo año (1808 es también el año de publicación de la *Fenomenología*), no hace sino alimentar la magia que rodea este tipo de coincidencias históricas.

UNA RACIÓN DE HEGEL

La *Fenomenología del Espíritu*, obra oscura y de difícil lectura, y que acabaría relativamente arrinconada por la producción hegeliana posterior, más clara y sistemática (pero también más autocomplaciente), se caracteriza por un acusado dualismo estructural. Inauguró con

ello una característica esencial del romanticismo filosófico que permanecería en autores como Schopenhauer (dualismo psicológico precientífico, como escisión de la conciencia como voluntad y representación), Kierkegaard (dualismo existencialista, como elección vital entre la vida estética y la vida ética) o Marx (dualismo científico como fundamento del progreso histórico en la contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones de propiedad). Hegel reemplazó la noción tradicional de “verdad filosófica”, matematicista, estática y tautológica, por un nuevo concepto de raíz psicológica y naturaleza dialéctica, cuya realidad se manifiesta, no mediante esencias, sino a través de un proceso temporal o histórico. Para aclarar algo esta idea, podríamos decir que, mientras para toda la filosofía anterior, desde los presocráticos hasta Kant, la verdad era algo enunciable y deducible del tipo “dios es omnisciente y omnipotente, por lo tanto tal y cual cosa”, para Hegel expresiones como la anterior deja de tener un sentido verdaderamente filosófico; la realidad de Dios residiría en sus distintas materializaciones históricas,

LA QUINTA CONSTITUYE UNA PERFECTA TRANSPOSICIÓN MUSICAL DE ALGUNOS DE LOS SÍMBOLOS FUNDAMENTALES DEL ROMANTICISMO

en las representaciones que de él ha hecho la espiritualidad humana a lo largo de sus distintos estadios evolutivos.

Ahora bien, para Hegel el tránsito de un estadio espiritual a otro se produce siempre de forma dialéctica, mediante una sistemática contraposición y negación mutua de los principios ideal y real subyacentes en la cosa, conformando un proceso en todo semejante al de la maduración psicológica. De este modo, tanto la Historia, como la Religión o el Arte, así como cualquier otro medio de expresión de la espiritualidad humana, acaban por funcionar, tanto a pequeña como a gran escala, como seres vivos, capaces de crecer y evolucionar, pero sometidos también a una tortuosa sucesión de interminables crisis. En manos de Hegel la Filosofía dejó de ser la ciencia de lo eterno para convertirse en la ciencia de lo intrínsecamente histórico.

DISCOGRAFÍA ALTERNATIVA

La fascinación que ha ejercido la sinfonía beethoveniana ha rebasado las fronteras de las salas de concierto para instalarse en los escenarios más variados. Recreadores en un sentido más radical que cualquier agrupación clásica (las cuales, al fin y al cabo, se limitan a seguir la partitura) han trazado en medio de la incomprensión una tradición interpretativa paralela que comienza a llamar la atención de la moderna musicología.



EKSEPTION

The 5th

Rotation, 1998

Era necesario prescindir del álbum original (Ekseption, Philips/1968) para poder disfrutar de la portada que ofrece este recopilatorio/tributo de 1998. Los que podríamos considerar Los Relámpagos holandeses mezclaron en un fondo de rock progresivo de la época la *Quinta* con el *Claro de Luna* y la *Sonata para piano* en Fa menor del compositor de Bonn.



WALTER MURPHY

A Fifth of Beethoven

Private Stock, 1976

No es la *Quinta* lo que se dice un tema muyailable. Pues bien, Walter Murphy logró que no una, sino que millones de personas lo hicieran con este histórico arreglo *disco funk* que haría furor en las discotecas gracias a su inclusión en el film *Fiebre del sábado noche* (1977). No se pierdan la versión coral a cargo de la Rockapella.



THE GREAT KAT

Beethoven On Speed

Metal Mind Poland, 1990

Formada como virtuosa del violín en la Julliard School de New York, la guitarrista conocida como The Great Kat debió de acabar muy traumatizada. En este álbum recrea los más altos “niveles de horror, temor, asombro y dolor” beethovenianos con un *speed metal* abrasivo y una voz a la altura del descomunal reto.



VANESSA MAE & STARLITE ROCK ORCHESTRA

Classic Rock Violin

Madacy, 1996

Existe el violín barroco, el violín moderno y... el violín eléctrico. La Starlite Rock Orchestra se une a lo violinista *crossover* británica de origen chino Vanessa Mae. Aproximación *techno*-virtuosística que evoca más la fiebre del sábado noche de los programas de José Luis Moreno que el de la mítica discoteca Odissey travoltiana.



TRANS-SIBERIAN ORCHESTRA

Beethoven's Last Night

Lava, 2000

La banda de rock sinfónico más especializada en temas navideños del mundo (sic) incluyó en su álbum conceptual *Beethoven's Last Night*, bajo el título *Requiem (The Fifth)*, una extraña combinación del primer movimiento de la *Quinta* con el *Confutatis* del *Requiem* de Mozart. Resulta poco atrevido, la verdad, pero no desentonan al lado de los villancicos.



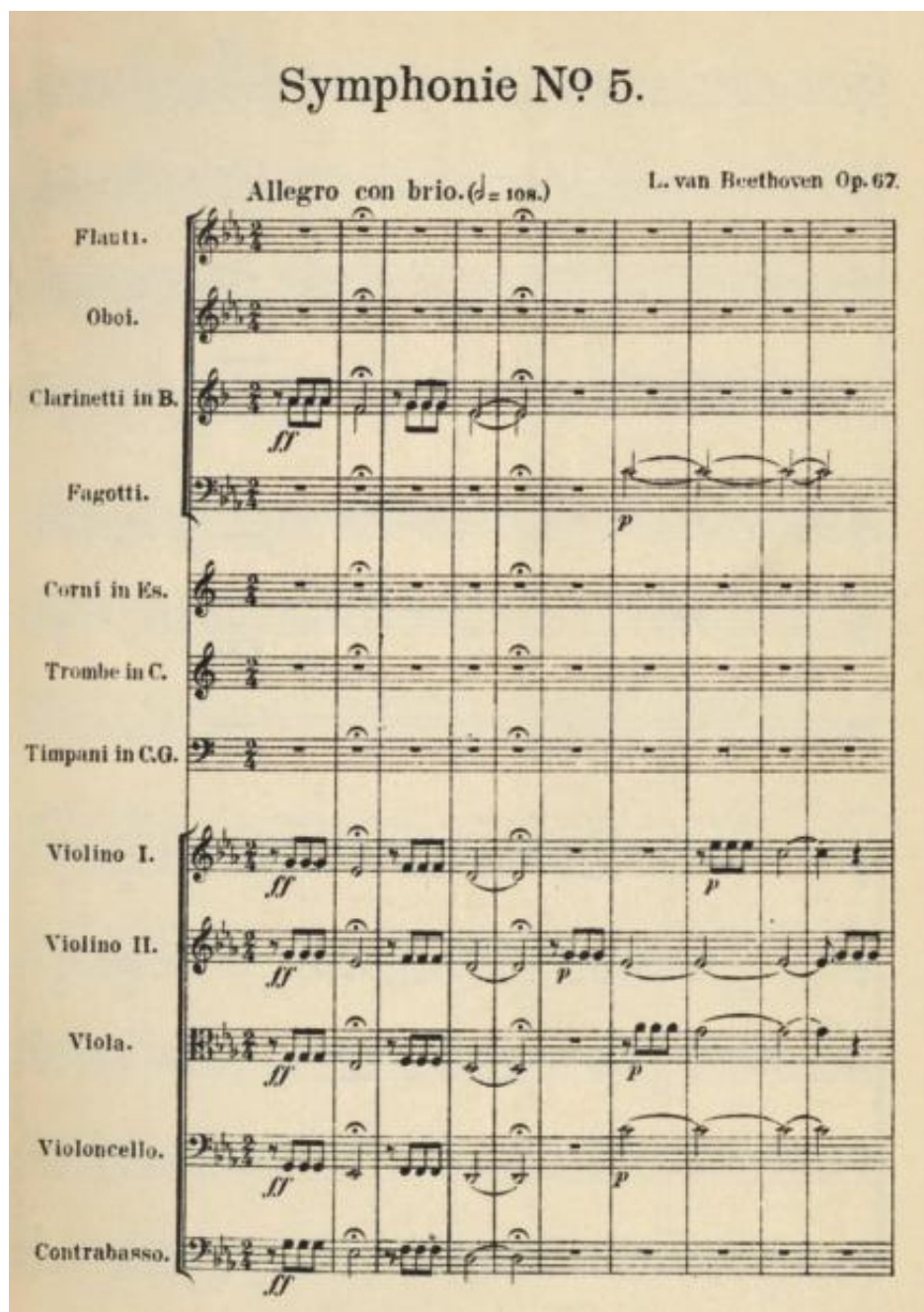
BEETHOVEN - EÖTVÖS

Sinfonía nº 5 - zeroPoints

Ensemble Modern. Peter Eötvös, director

Budapest Music Center, 2003

Eötvös, compositor y director especializado en música contemporánea, propone una extraña excusa para dirigir (y grabar) la *Quinta* de Beethoven. La exigua sección de cuerda del Ensemble Modern empleará las modernas técnicas de estudio para sonar como una sinfónica. Ahora bien, si al final suena como una orquesta sinfónica normal ¿para qué grabar otra *Quinta*?



En esta página de izquierda a derecha: primeros compases de la edición de Eulenburg de la obra, y portada de la edición original a cargo de Breikopf & Härtel de 1809.

apoteosis final, mientras que en el tercer movimiento adquiere un perfil más equívoco. Por otra parte, la reaparición del motivo V en toda su trágica estatura en este tercer movimiento, su retorno a modo de reminiscencia en el cuarto, así como la transición sin solución de continuidad entre estos dos movimientos, confieren a la sinfonía la ilusión de que nos encontramos ante un único recorrido vital, no ante los cuatro segmentos independientes característicos de la sonata clásica.

EL DESPERTAR DEL ESPÍRITU

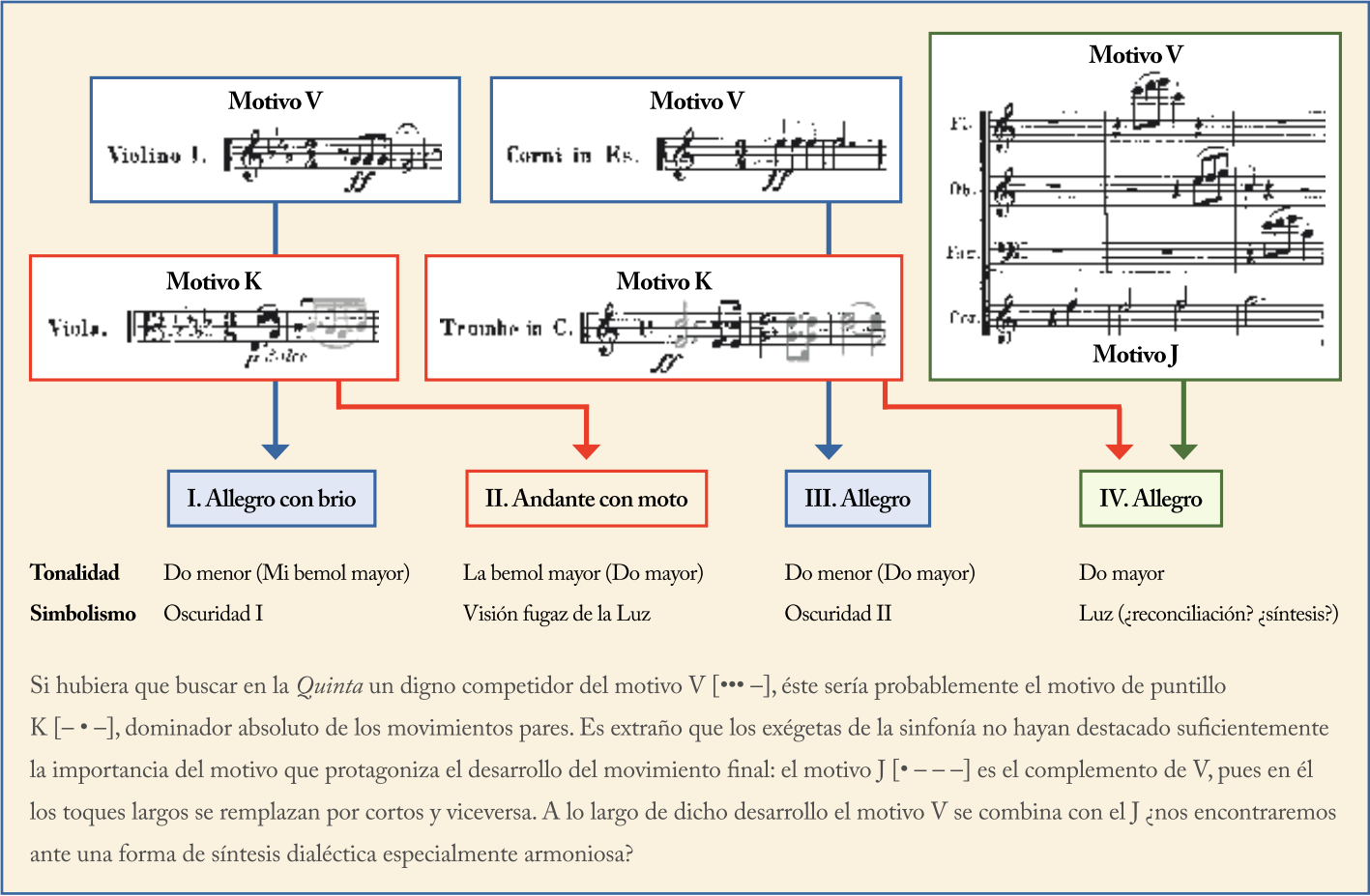
A pesar de todo lo anterior, la clave hegeliana no sería realmente válida sin un último elemento, acuñado en su forma latina por el adagio “*Per aspera ad astra*” (“A través de las dificultades hasta las estrellas”). La resolución de las contradicciones en Hegel siempre supone el acceso irreversible a un estadio superior, y en la *Quinta* de Beethoven el ascenso está condicionado tanto por el triunfal *crescendo* hacia el Do mayor (“un deslumbrante y cegador rayo de luz solar que de pronto ilumina la oscuridad de la noche”, en palabras de Hoffmann) como por la negrura expresada en los movimientos previos (cuya música había alcanzado, también según Hoffmann, los más altos “niveles de horror, temor, asombro y dolor”). La Revolución Francesa y las guerras napoleónicas (1803-1815) que sucedieron a ésta eran vistas como la aurora de un nuevo mundo en el que el hombre corriente tomaría conciencia de su capacidad transformadora en los ámbitos social y político, de un modo sólo comparable al de los antiguos atenienses, cuyo espíritu decayó (y con él el de la humanidad) precisamente cuando dejaron de ser hombres libres para pasar a ser súbditos. Beethoven se contó, al igual que Hegel, entre las gentes ilustradas alemanas que contemplaron con una mezcla de ansiedad y esperanza estos trascendentales sucesos. Su capacidad, intencionada o no, de traducir en sonidos el

LA DIALÉCTICA EN SONIDOS

Partiendo de la clave hegeliana, pero apartándonos de Adorno en su desarrollo, podríamos resumir lo anterior diciendo que en el escenario dialéctico hegeliano entran en juego el enfrentamiento de elementos contrarios, el estado de crisis y la sucesión orgánica de diferentes estadios, todo ello sin menoscabo de la identidad y continuidad de la cosa, que permanece siendo ella misma a pesar de las continuas transformaciones. Es evidente que, a partir de estas premisas, la *Quinta* de Beethoven nos ofrece una estructura musical en todo concordante con este

escenario. El empleo dramático del contraste temático (el amenazador tema principal en Do menor, frente al suplicante tema secundario en Mi bemol mayor), así como el peso otorgado al desarrollo (que se extiende de manera formidable en la extensa *coda*), configuran un primer movimiento de connotaciones dialécticas sólo equiparables a las de las oberturas *Coriolano* y *Egmont*, así como al primer movimiento de la *Novena* sinfonía. El elemento dialéctico persiste de forma más sutil en el segundo movimiento, entre la tonalidad de partida (La bemol mayor) y los toques en Do mayor a modo de fanfarria, que parecen anunciar, a modo de visión fugaz, la

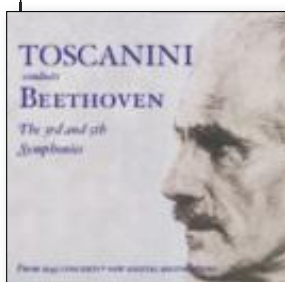
ESTRUCTURA DE LA QUINTA EN CLAVE MORSE



espíritu de su tiempo (especialmente es sus obras más “políticas”, como la *Tercera*, la *Quinta* o la *Novena*, las oberturas citadas más arriba y el *Fidelio*), superó en todo caso el marco de lo que podríamos considerar puramente especulativo y fue inmediatamente reconocida por sus contemporáneos. Si bien el pensamiento político beethoveniano debió encerrar ese tipo de contradicción idealista típicamente alemana, mezcla de libertarismo y conservadurismo, que llevó a su pueblo a despreciar la democracia durante todo el siglo y parte del siguiente por su defectuosa vulgaridad, lo cierto es que consiguió que en obras como la *Quinta* el ideal hegeliano se materializase por partida doble. Por un lado, por las concordancias ya comentadas con la *Fenomenología*, pero por otro, porque en ella lo ideal se identifica con lo real. Más allá de las circunstancias y limitaciones de sus respectivos autores, tanto Beethoven como Hegel habían servido a la humanidad un mensaje en el que se podían ver reflejadas las incertidumbres e inquietudes de una nueva era del espíritu: los deslumbrantes y cegadores rayos de luz solar, así como el horror, el temor, el asombro y el dolor. 🌩



RECOMENDACIONES DISCOGRÁFICAS



BEETHOVEN

Sinfonías nº 3 y nº 5

NBC Symphony Orchestra.
Arturo Toscanini, director.

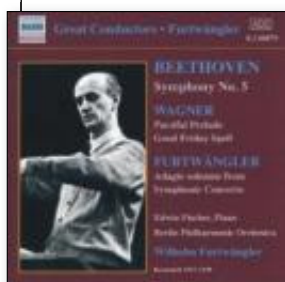
Sonido: ★★

Valoración: ★★

MUSIC & ARTS CD-753(1) ADD 1945

La interpretación de la *Quinta* de Beethoven durante la primera mitad del siglo XX resulta, a la vista de los registros conservados, ideológicamente más difusa de lo que después llegaría a ser. La forma de interpretarla es, por supuesto, “subjetiva”: los directores frasean y moldean el *tempo* de un modo enteramente personal (¿caprichoso?). No obstante, el alcance emocional de las interpretaciones se nos antoja pequeño. Ejemplos válidos de este enfoque lo son tanto la espontánea y pragmática versión de Richard Strauss (Berlín Staatsoper, 1928) como la encantadoramente relamida de Felix Weingartner (Filarmónica de Londres, 1933), ambas reeditadas en Naxos.

La contraposición (y el duelo artístico velado) entre la subjetividad “coherente” de Furtwängler y la objetividad de Toscanini parece haber constituido un importante revulsivo en los jóvenes directores para la búsqueda de soluciones musicales más exigentes que dieran respuesta tanto a la necesidad de organicidad del alemán como a la fidelidad a la partitura exigida por el italiano. Director en exceso parco, las *Quintas* de Toscanini no resultan demasiado imaginativas ni inspiradoras, si bien la del título, interpretada para celebrar la derrota del nazismo en 1945, posee mayor nervio y calidez de la habitual. En cualquier caso, un ejemplo de lo dicho previamente (otro lo constituiría el mismísimo Karajan) lo tenemos en la sensacional *Quinta* de Victor de Sabata (furtwängleriana y toscaniniana a partes iguales) tomada en la Filarmónica de New York (1950), y reeditada a precio económico por Andromeda.



BEETHOVEN

Sinfonía nº 5

Obras de Furtwängler y Wagner

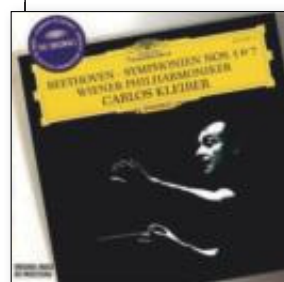
Filarmónica de Berlín.
Wilhelm Furtwängler, director.

Sonido: ★★

Valoración: ★★

NAXOS 8.110879 ADD 1943

El carácter singularmente dialéctico de la *Quinta* de Beethoven ha propiciado el desarrollo de la crítica en torno a ciertas antinomias a partir de las cuales se ha desembocado a menudo en debates cuasi filosóficos acerca del sentido de una u otra interpretación. Desde los primeros tiempos del disco, críticos y audiencias han evaluado los resultados artísticos de orquestas y directores en estos términos, tanto a gran escala (la “objetividad” de Toscanini frente a la “subjetividad” de Furtwängler, etc.) como a pequeña. Por ejemplo, los primeros compases (la doble enunciación del motivo V) pueden realizarse en un *tempo* lento y largas pausas, como hacía Furtwängler, o en *allegro* y con pausas breves, integrándolos en el resto del movimiento, como hacía Reiner (RCA, 1959). La elección de una u otra posibilidad acabaría asociándose a una cierta carga hermenéutica: la opción de Furtwängler sitúa al motivo principal como pórtico/síntesis/semilla de todo lo que vendrá a continuación, que adquiere por tanto un perfil propio de la “necesidad” en sentido hegeliano, mientras que la de Reiner podría aspirar (como defendería Solti) a un discurso más fluido musicalmente y libre de cargas ideológicas. La inefable semanticidad furtwängleriana queda bien reflejada en este CD, que presenta una de las 13 grabaciones de la *Quinta* realizadas por Furtwängler entre 1926 y 1954, concretamente la que fue apodada por Habra como “Rebelión y tragedia” (1943), frente a “Nobleza y lirismo” (1937), “Soberanía suprema” (1954), etc.



BEETHOVEN

Sinfonías nº 5 y nº 7

Filarmónica de Viena.
Carlos Kleiber, director.

Sonido: ★★

Valoración: ★★

DEUTSCHE GRAMMOPHON 447 4002 ADD 1975

La era de las *Quintas* concisas y energéticas está ligada a la edad de oro del microsuro (años 60 y 70). Las compañías discográficas competían entre sí por ofrecer al melómano versiones que pudieran lucir en sus equipos de alta fidelidad, y esta tendencia favoreció ejecuciones técnicamente irreprochables y potentes, y con algunos “kilos” de menos. La histórica integral sinfónica de Karajan (DGG, 1963) marcó sin duda un antes y un después en la interpretación beethoveniana con su propuesta robusta y sin demoras, apoyada en el virtuosismo de una sensacional filarmónica berlinesa y cuya claridad conceptual no volvió a alcanzar en ninguno de sus registros posteriores. Casi simultáneamente, Szell y la Orquesta de Cleveland (Columbia, 1964) firmaban otra gran *Quinta*, muy bien “dicha”, con un envidiable sentido rítmico y ofrecida en un muy bien aprovechado estéreo de los de antes. No es exagerado decir que buena parte de las grabaciones que vinieron durante las siguientes décadas (incluso en nuestros días) se han movido en torno a este mismo concepto “mercadotécnico”. Entre ellas podríamos incluir las de Solti para Decca (integrales en 1974 y 1988, muy superior esta última), Haitink, Masur, etc., y la perfeccionista y espectacular *Quinta* del título, grabada en 1975 por Carlos Kleiber, y que ya se adelanta a los historicistas en devolver a los fagotes la reexposición de la llamada del motivo principal (asignada tradicionalmente a las trompas) en el movimiento inicial.



BEETHOVEN

Sinfonías nº 4 y nº 5

Filarmónica de Munich.
Sergiu Celibidache, director.

Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★

EMI 56521 DDD 1992

Simultáneamente a la anterior tipología de *Quinta*, el disco ha testimoniado otro tipo menos epidérmico y más “comprometido” musicalmente. Defendida por directores con fama de insobornables o de venerable edad, se caracteriza por la adopción de tiempos lentos, una sólida planificación y una predisposición no tanto a la filosofía como a cierta trascendencia moral. Se trata a la fuerza de versiones que los angloparlantes denominarían “gustos adquiridos”; lecturas situadas en el filo que separa lo grandioso de lo agónico y que, en función del oyente, evocarán una u otra cosa.

Referencia fundamental de esta categoría de *Quinta* son las de Klemperer (EMI, 1959/1969). La versión de 1959, monoaural y más ágil de *tempo*, es considerada preparatoria de la más radical de la década posterior. Pese a la incuestionable majestuosidad de ambas propuestas, cabría reprocharles una cierta artificiosidad derivada del exceso de planificación; exagerados *forte-piano* de la cuerda en varios momentos del movimiento inicial (para permitir escuchar a las maderas), o el sobreactuado énfasis en las cesuras.

En este mismo grupo incluimos la de Mravinsky con la Filarmónica de Leningrado (1974, Warner), marmórea con respecto al sonido (articulaciones secas, contrabajos amenazadores) más que con respecto al *tempo*, la languideciente de Bernstein con la Filarmónica de Viena (DGG, 1981), la de Giulini con la Filarmónica de Los Ángeles (DGG, 1982), o la de Celibidache (EMI, 1992), de una lentitud “atea” puesta únicamente al servicio de la claridad del contrapunto y ante la que nunca se sacrifica la belleza del sonido.



BEETHOVEN

9 Symphonies

Orchestre Révolutionnaire et Romantique.
The Monteverdi Choir. John Eliot Gardiner.

Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★

ARCHIV 439 900 2 DDD 1994

La primera *Quinta* historicista comercial es la incluida en la integral de The Hanover Band de Goodman/Huggett (Nimbus, 1988). Grabada en 1983, su sonido excesivamente reverberante pareció querer tapar algunas imperfecciones técnicas y fue tratada de herética por gran parte de la crítica. Desde entonces se hizo casi obligatorio respetar la repetición del *Scherzo* incorporada por la edición crítica de Peter Gülke de 1978 (ed. Peters), pero que ha sido puesta en entredicho de nuevo por la de Jonathan del Mar (ed. Bärenreiter, 1999). Un tratamiento similar por parte de la crítica (al menos por la española) recibieron las integrales de Norrington con los London Classical Players (EMI, 1987-89) y Hogwood con AAM (L'Oiseau Lyre, 1985-88). Norrington optó por respetar las controvertidas indicaciones metronómicas del compositor (que en el caso de la *Quinta* propiciaron una lectura dramática) mientras que Hogwood apostó por una sonoridad mozartiana de la que resultó una bella, aunque poco dialéctica *Quinta*. Brüggen estaba cerrando su propia integral (Philips, 1984-93) cuando publicó su *Quinta* (1992), la cual reunía los exigentes estándares interpretativos de Hogwood con una mayor intensidad, aún sin renunciar a una sonoridad dieciochesca hasta llegar al último movimiento.

La integral de Gardiner para Archiv (1991-94) se cerró con una *Quinta* verdaderamente *révolutionnaire* grabada en vivo en el Palau de la Música de Barcelona, capaz de aunar originalidad y personalidad interpretativa con criterio histórico. Entre los más recientes recomendamos el cristalino registro de Bruno Weil y Tafelmusik Baroque Orchestra (Anakleta, 2005).



BEETHOVEN

9 Symphonies

Chamber Orchestra of Europe.
Nikolaus Harnoncourt, director.

Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★

TELDEC 7888799 DDD 5 CD 1990

Tras el afianzamiento del Beethoven historicista y la superación de los estériles debates iniciales sobre su interés o importancia, asistimos a una etapa caracterizada por variados e interesantes intercambios. Por un lado, las orquestas modernas empiezan a experimentar con los criterios historicistas, por otro, las historicistas se desprenden de su rigidez estilística y ganan en individualidad y osadía, todo ello en medio de un cruce constante entre directores y agrupaciones de uno y otro signo. Como consecuencia de ello, encontramos, junto con sólidas propuestas “tradicionales” como una *Quinta* de gran belleza interior, perteneciente a la segunda integral de Abbado (Filarmónica de Berlín, DGG, 2000), o la muy depurada de Osmo Vanska con la Minnesota Orchestra (BIS, 2004), otras con límites mucho menos definidos.

Muy sorprendente es que pioneros del historicismo como Roger Norrington (RSO Stuttgart, Hansler, 2003) o Nikolaus Harnoncourt (Chamber Orchestra of Europe, Teldec, 2003) hayan abordado sus ciclos beethovenianos (el segundo, en el caso de Norrington) con orquestas modernas, y que además hayan conseguido (como Harnoncourt) resultados de notable peso y hondura expresiva. Por otro tenemos a directores “modernos” haciendo sonar a orquestas tradicionales casi como si fueran históricas (restringiendo el *vibrato* o incluso incorporado instrumentos de metal “naturales”), como ha ocurrido con Rattle y la mismísima Filarmónica de Viena en su sorprendente registro (EMI, 2002) o con Mackerras y la Schottish Chamber Orchestra (Hyperion, 2006). Como podemos comprobar, los caminos de la *Quinta* son inexplorables.