

ASPECTOS SOBRE LA VELOCIDAD DE INTERPRETACIÓN DE SERGIU CELIBIDACHE EN GRABACIONES SONORAS DEL PRIMER MOVIMIENTO DE LA CUARTA SINFONÍA DE JOHANNES BRAHMS

ASPECTS OF SERGIU CELIBIDACHE'S PERFORMANCE SPEED IN SOUND RECORDINGS OF THE FIRST MOVEMENT OF JOHANNES BRAHMS' FOURTH SYMPHONY

David Romero Martínez

<https://orcid.org/0000-0003-4025-8906>

Conservatorio Profesional de Música "Francisco Guerrero" de Sevilla

RESUMEN

Este trabajo se propone como una aproximación a los planteamientos de velocidad de interpretación que se aprecian en grabaciones sonoras de conciertos en los que Sergiu Celibidache dirigió el primer movimiento de la *Cuarta sinfonía* de Johannes Brahms. Para ello se analizan siete grabaciones que abarcan una parte considerable de la trayectoria profesional del director, realizadas entre los años 1945 y 1986. El procedimiento consiste en la identificación auditiva, siguiendo la partitura de la obra, del total de pulsos de cada interpretación grabada y su registro mediante el programa informático *Sonic Visualiser*, que facilita la cifra de metrónomo correspondiente a cada pulso. Los datos obtenidos de cada grabación se trasladan a una gráfica para estudiar el comportamiento de la velocidad durante la interpretación y detectar las fluctuaciones producidas; aquellas más relevantes se ubican en el contexto de la partitura para valorar su relación con los procesos formales de la obra. Finalmente, comparar los resultados de cada grabación hace posible examinar el proceso evolutivo de los planteamientos de Celibidache a lo largo de su carrera en relación con la velocidad de interpretación de esta obra.

Palabras Clave: Johannes Brahms, Sinfonía nº 4 en mi menor, op. 98, Sergiu Celibidache, análisis de la interpretación musical, velocidad de interpretación, Sonic Visualiser

ABSTRACT

This study offers an approach to the interpretive conceptions of performance speed observed in concert recordings in which Sergiu Celibidache conducted the first movement of Johannes Brahms's

Symphony No. 4. Seven recordings made between 1945 and 1986, covering a substantial portion of the conductor's professional career, are analyzed. The method involves the aural identification—following the musical score—of all beats in each recorded performance and their annotation using the software *Sonic Visualiser*, which provides the corresponding metronome value for every beat. The data obtained from each recording are plotted graphically to examine the behavior of performance speed during execution and to detect fluctuations; the most significant ones are located within the score to assess their relation to the work's formal processes. Finally, comparing the results of all recordings makes it possible to trace the evolution of Celibidache's approach to performance speed throughout his career in connection with this symphony.

Keywords: Johannes Brahms, Symphony No. 4 in E minor, Op. 98, Sergiu Celibidache, musical performance analysis, performance speed, Sonic Visualiser

1. INTRODUCCIÓN

El músico rumano Sergiu Celibidache (1912-1996) fue una destacada figura de la dirección de orquesta del siglo XX, tanto por sus aportaciones a este campo como por la influencia que ejerció sobre otros directores, hasta el punto de poder afirmar que creó una *escuela celibidachiana* de la dirección orquestal, que hoy, transcurridos casi treinta años desde su fallecimiento, todavía pervive. Impartió cursos y clases magistrales, y participó en abundantes conferencias, coloquios, entrevistas y conversaciones, donde transmitió los fundamentos de su técnica de dirección y, en general, sus planteamientos sobre la música, entre ellos los relacionados con el movimiento filosófico de la fenomenología. Este amplio legado ha sido objeto de diferentes estudios, incluidos los de la fundación alemana que lleva su nombre, la *Sergiu Celibidache Stiftung*, además de las tesis doctorales de Zelle (1996), Quaranta (2007) y Gallastegui (2017), junto con numerosos artículos de investigación y periodísticos, algunos de los cuales se referenciarán en este trabajo.

Este estudio tiene como objetivo ampliar el conocimiento sobre los planteamientos musicales de Sergiu Celibidache, pero esta vez partiendo de los resultados prácticos de su trabajo con las orquestas, cuya única vía de acceso, una vez fallecido el director, son sus grabaciones. No somos ajenos a la conocida posición de Celibidache en contra del sonido grabado como forma de expresión musical, rechazo que manifestó en numerosas ocasiones. Por poner un ejemplo, en un coloquio que tuvo lugar en 1985, recogido por Sciammarella (2017), nuestro director se pregunta por qué la sensación de *tempo* difiere entre la experiencia de la música en la sala de conciertos y la escucha de su grabación sonora; en su respuesta, argumenta que el micrófono no tiene la capacidad de recoger la totalidad de fenómenos sonoros que ocurren durante la interpretación y, además, “incluye sus propios armónicos superiores” (pp. 49-50); otro factor importante es que el espacio donde se ha interpretado la música y aquel donde se va a reproducir la grabación son diferentes (p. 50).

Nuestra intención es otorgar a las grabaciones la consideración de ser “tan solo el documento sonoro de un concierto”, como las define Serge Celibidachi, hijo de nuestro director (Sciammarella, 2017, p. 8). En ese sentido, la velocidad de interpretación contenida en una grabación, al margen de que pueda percibirse de forma distinta a como se experimentaría en vivo, es seguramente el parámetro analizable menos condicionado por los medios y procesos técnicos de grabación, producción y reproducción y, por tanto, el que puede ofrecernos datos más fiables sobre cómo se interpretó realmente la obra. Por ello, hemos decidido centrar nuestro análisis en el aspecto concreto de la velocidad de interpretación, acotándolo a grabaciones sonoras de diferentes momentos de la trayectoria profesional de Sergiu Celibidache, pero de una misma obra, para poder así comparar los resultados y valorar su evolución.

De entre todas las obras que aparecen en las grabaciones disponibles de Celibidache como director de orquesta, hemos elegido para nuestro estudio la *Sinfonía n° 4 en mi menor, op. 98* de Johannes Brahms por su abundante presencia y, además, bien distribuida en diferentes momentos de

la carrera del director; para ajustarnos a la necesaria concreción de este trabajo, el análisis se centrará exclusivamente en el primer movimiento de la sinfonía, el *Allegro non troppo*.

El programa informático *Sonic Visualiser* va a ser indispensable en este estudio. Desarrollado en el año 2004 por Chris Cannam, musicólogo del *Center for Digital Music* de la *Queen Mary University of London*, proporciona herramientas para el análisis de los diferentes parámetros del sonido musical grabado. Podemos ver ejemplos de su aplicación en diversos estudios relacionados con el análisis a partir de grabaciones sonoras, como los de Leech-Wilkinson (2009), Cook (2013), Fabian (2016), además de los que detallaremos en nuestro Estado de la cuestión.

Del conjunto de herramientas que proporciona *Sonic Visualiser*, solo vamos a emplear la diseñada para el análisis de la velocidad de interpretación, que permite hacer una marca cada vez que se detecta auditivamente el ataque de un pulso (por ello, se debe seguir la partitura durante este proceso). A partir de ahí, el programa mide el tiempo transcurrido entre una marca de pulso y la anterior, expresándolo en número de pulsos por segundo, o lo que es lo mismo, el valor de metrónomo. De esta manera, al concluir el marcado de todos los pulsos en cada grabación, se obtiene un listado de cifras que puede procesarse mediante un programa informático de hojas de cálculo (en este estudio, *Microsoft Excel*) para generar una gráfica que muestre el comportamiento de la velocidad de interpretación en forma de curva. Esto facilita la identificación de las variaciones (o fluctuaciones) más significativas producidas en la velocidad, las cuales, una vez ubicadas en la partitura, pueden vincularse con los procesos formales de la obra.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Introducción al marco teórico

La importancia del estudio de la interpretación musical

A finales del siglo XX, una serie de musicólogos y analistas musicales vinculados a universidades del Reino Unido comienzan a investigar de forma sistemática en el campo del análisis musical desde la perspectiva de la interpretación. Entre ellos, encontramos a Eric Clarke (*University of Oxford*), Robert Philip (*Open University*), John Rink (*University of Cambridge*), José Antonio Bowen (*University of Southampton*), Nicholas Cook (*Royal Holloway*) y a Daniel Leech-Wilkinson (*King's College London*). Trabajan bajo la premisa de que la interpretación musical no solo es una “traducción” de la partitura escrita, sino una práctica creativa con entidad propia. Anteriormente, el análisis musical estuvo enfocado casi exclusivamente en la partitura. Consideramos que ambas perspectivas no son excluyentes; al contrario, la convergencia de sus distintas potencialidades contribuye a un conocimiento más integral de los procesos musicales.

La grabación como documento y como construcción estética

La grabación y reproducción del sonido, desde sus inicios (a finales del siglo XIX en el laboratorio de Thomas Alva Edison, en Estados Unidos de América) hasta la actualidad, “ha cambiado la forma en que escuchamos música y el modo en que esta se interpreta, así como aquello que oímos, hasta un punto que solo ahora comenzamos a entender” (Day, 2002, p. 11). Frente a lo efímero de la interpretación musical, la grabación sonora “guarda”, de alguna manera, la interpretación, lo que permite “recuperarla” en cualquier momento y, de este modo, se convierte en un objeto susceptible de estudio en su condición de documento sonoro. Todo ello, teniendo en cuenta lo que nos dice Clarke (2006):

Debemos ser cuidadosos al equiparar la música grabada con la interpretación grabada porque la grabación incorpora varias consideraciones (como las técnicas de grabación y posproducción, la edición, el enfoque interpretativo inducido o requerido por las circunstancias del estudio, la

fidelidad y el carácter acústico del medio de grabación y la naturaleza física y acústica del soporte en el que se reproduce la grabación (p. 220).

Justificación de un enfoque comparativo

El análisis comparativo de grabaciones sonoras ofrece una vía para explorar la variabilidad interpretativa, lo que, en trabajos más complejos, permitiría ahondar en el estudio de la diversidad de las tradiciones estilísticas, identificando tendencias históricas, estrategias expresivas recurrentes o divergentes, e incluso la influencia de factores extramusicales como el contexto cultural o, en el ámbito de la industria discográfica, las expectativas del mercado. Además, al facilitar el reconocimiento de la evolución de los criterios estéticos en torno a la ejecución musical, sitúa a la interpretación en diálogo con la teoría y la práctica de cada periodo. El presente trabajo se inserta en la creciente atención que la musicología basada en la interpretación musical presta a la grabación sonora como fuente principal de análisis.

2.2. Estado de la cuestión

El análisis de la interpretación musical se ha consolidado en las últimas décadas como un campo autónomo dentro de la musicología, en el que la grabación sonora ocupa un papel central. Mientras la musicología había privilegiado tradicionalmente la partitura como objeto de estudio, la investigación contemporánea ha enfatizado que la obra musical existe también y, sobre todo, durante la interpretación.

Un factor decisivo en el desarrollo de estos estudios ha sido la contribución de una serie de proyectos originados en el Reino Unido, fruto de la confluencia de instituciones educativas como las universidades de Oxford y Cambridge, el *Royal Holloway* o el *King's College London*, integradas en el *Arts and Humanities Research Council* (AHRC), dependiente del organismo público *United Kingdom Research and Innovation* (UKRI). Estos proyectos comenzaron en 2004 con el *AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM), al que sucedió en 2009 el *AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice* (CMPCP), que terminó su actividad en 2014; posteriormente, en 2015, se constituyó el *Cambridge Centre for Musical Performance Studies* (CMPS). En este ámbito, encontramos también el *Centre for Digital Music* de la *Queen Mary University of London*, donde se desarrolló el programa informático *Sonic Visualiser* que, como ya hemos mencionado, se empleará en este estudio.

También en otros países se desarrollan proyectos que analizan la música desde la perspectiva de su interpretación. Entre ellos, encontramos el *Equipe Analyse des Pratiques Musicales*, del parisino IRCAM; el *Institute for Music Informatics and Musicology* (IMWI) de la *Hochschule für Musik* de la ciudad alemana de *Karlsruhe*; y, en los Estados Unidos de América, el *Center for Computer Research in Music and Acoustics* (CCRMA) del Departamento de Música de la *Stanford University*. En España, destacamos el *Grupo de trabajo en Producción Musical* de la *SibE-Sociedad de Etnomusicología*, entre cuyos objetivos está el “estudiar las artes de la grabación aportando nuevos acercamientos metodológicos a su análisis” (Juan de Dios, s. f.); por su parte, la *Universitat Pompeu Fabra* de Barcelona dispone del *Music Technology Group* (MTG), que incluye líneas de investigación relacionadas con el análisis de la interpretación musical y la musicología computacional.

Philip (2004), uno de los investigadores que formaron parte del mencionado CHARM, considera que con las grabaciones “podemos escuchar cómo nuestros hábitos y estilos modernos han evolucionado a partir de los del pasado” y que “siempre estarán ahí para mostrarnos que los estilos y prácticas de la interpretación musical están en constante cambio”, aunque observa que “las propias grabaciones, con su fomento del autoexamen, la homogeneización y la globalización, han ralentizado ese proceso” (p. 250). Esto es debido a que, en su opinión, las grabaciones han contribuido a transformar los criterios interpretativos porque con ellas “los músicos son ahora conscientes de su propio sonido y estilo como nunca lo fueron hace cien años” (p. 24). Antes de las

grabaciones, los músicos nunca se oían a sí mismos salvo mientras tocaban”, concluyendo que “hoy, los profesionales están continuamente confrontados con su propio sonido grabado” (p. 24), lo que los lleva a buscar una mayor precisión a la hora de interpretar. Finalmente, las grabaciones también han influido en el público, que, acostumbrado a ellas, demanda también un alto grado de precisión en las interpretaciones en vivo. En definitiva, tal como señala Bowen (1999), “las obras musicales no son fenómenos estables ni fijos” y el hecho de que “cambien a través de la creación y la recepción de las interpretaciones nos presenta un campo de estudio fundamentalmente nuevo” (p. 424).

Existen abundantes estudios en líneas de investigación vinculadas con las prácticas interpretativas recogidas en grabaciones sonoras. Uno de ellos es el de Leech-Wilkinson (2009), realizado desde el CHARM, en el que analiza grabaciones realizadas en diferentes momentos del siglo XX y extrae conclusiones respecto a la evolución de los criterios de interpretación durante ese siglo, como, por ejemplo, que en sus comienzos era frecuente encontrar *tempi* más flexibles, con un uso destacado del *rubato* y, en los instrumentos de cuerda con arco, del *portamento*.

Katz (2010), profesor asociado a la *University of North Carolina*, reflexiona sobre la influencia de las grabaciones en la interpretación musical, acuñando la expresión *efecto fonógrafo*, referida a “cualquier cambio en el comportamiento musical —ya sea al escuchar, interpretar o componer— que ha surgido en respuesta a la tecnología de grabación de sonido” (p. 2). Katz, como ya había observado Philip (2004), alude a un caso paradigmático, como es el uso continuado del *vibrato* en las técnicas violinísticas actuales, y que, según su opinión, comenzó como una forma de dotar de mayor expresividad al sonido del violín en las primeras grabaciones sonoras (anteriormente el *vibrato* era un recurso de uso más excepcional).

Dorottya Fabian, profesora de la *University of New South Wales*, en Sidney, y especialista en el análisis de la interpretación a través de las grabaciones, ha publicado diversos estudios relacionados con este campo. En uno de ellos, Fabian (2003) analiza diversas grabaciones sonoras de obras de Johann Sebastian Bach realizadas entre los años 1945 y 1975, identificando tipos de prácticas interpretativas, incluida la entonces incipiente *práctica históricamente informada* (HIP en sus siglas inglesas), también conocida como *interpretación historicista*.

En el ámbito de la música vocal, Timmers (2007), actualmente profesora de la *University of Sheffield*, en el Reino Unido, examina el fraseo y la expresividad en interpretaciones grabadas entre 1907 y 1977, y que recogen una selección de canciones de Franz Schubert. Integra análisis acústico y observación cualitativa, llegando a la conclusión de que, aunque el estilo experimenta cambios a lo largo de esos años (por ejemplo, en la reducción del uso del *rubato* y la aplicación de un *vibrato* más amplio), permanecen las estrategias expresivas para comunicar la emoción y la estructura musical.

Por otra parte, algunos estudios sobre grabaciones de obras de Ludwig van Beethoven también han demostrado la utilidad de los enfoques comparativos. Loesch y Brinkmann (2023), profesores en la *Technische Universität Berlin*, analizan el *tempo* en grabaciones realizadas entre los años 1920 y 2000 donde pianistas de diferentes nacionalidades interpretan tres sonatas de Beethoven; el objetivo es obtener información respecto a si, con el paso de los años, ha cambiado la forma de interpretar en cuanto al *tempo* o si existen tradiciones nacionales, entre otros aspectos. Por su parte, los españoles Martín-Castro y Úcar (2020) aplican un algoritmo para el reconocimiento de la velocidad de interpretación en grabaciones de las nueve sinfonías de Beethoven interpretadas por treinta y seis directores diferentes; hacen una comparación de los resultados obtenidos para, después, confrontarlos con las indicaciones de metrónomo que Beethoven puso en las partituras. A este respecto, somos más partidarios de que la identificación de los pulsos en una interpretación grabada se haga de forma auditiva y se registre de forma manual; aunque se trata de un proceso lento y laborioso, garantiza la precisión del reconocimiento y la fiabilidad de los resultados, motivo por el cual se ha adoptado en el presente estudio. Para aquellos estudios que opten por un reconocimiento automático mediante algoritmos, se recomienda complementar el proceso con una revisión auditiva destinada a identificar y corregir posibles errores e imprecisiones.

2.3. Fundamentación teórica

A la luz de estas aportaciones metodológicas y estudios de caso en los que se analiza la interpretación grabada en términos estéticos e históricos, el presente trabajo busca ubicarse en ese ámbito y contribuir al mismo, vinculando el análisis comparativo de grabaciones, en cuanto a su velocidad de interpretación, con los procesos formales de la partitura.

Dado que los investigadores del Reino Unido han sido pioneros en la sistematización de este tipo de análisis, la terminología en inglés presenta un mayor grado de consolidación que en nuestra lengua: definen esta materia bajo la denominación general de *performative analysis* (análisis de la interpretación); para referirse al análisis de las grabaciones sonoras, emplean la expresión *analysis of recorded music*. En la literatura hispana se observa la adopción del anglicismo *performativo* para referirse a esta materia, apareciendo en expresiones como *análisis performativo* y *análisis creativo-performativo*; su uso resulta innecesario, por lo que recomendamos la definición *análisis de la interpretación musical*, incorporando, en nuestro caso, la especificación *a partir de grabaciones sonoras*. En cuanto a la denominación de las corrientes de investigación que se centran en la interpretación musical, es común hallar en nuestra lengua denominaciones tales como *musicología empírica* (que implicaría el uso del *análisis empírico*) o, en sentido más general, *investigación artística*.

3. METODOLOGÍA

3.1. Tipo de estudio

Este estudio es de carácter cualitativo con apoyos cuantitativos puntuales (enfoque mixto con predominio cualitativo), como detallamos a continuación:

La investigación se inscribe en el ámbito de la musicología basada en el análisis de la interpretación musical. Tiene un carácter principalmente cualitativo y, en cuanto a sus enfoques, por un lado es descriptivo-comparativo (porque recoge, presenta y confronta características relacionadas con la velocidad de interpretación de diferentes grabaciones de una misma obra); por otro lado, es analítico-interpretativo (porque relaciona esas características analizadas en las grabaciones con los elementos formales y estructurales contenidos en la partitura de la obra, pudiendo así hacer una aproximación a la lógica interpretativa, en cuanto a la velocidad de interpretación, que subyace a esas actuaciones grabadas de Sergiu Celibidache). El estudio requiere del apoyo de herramientas de carácter cuantitativo (*Sonic Visualiser* y *Microsoft Excel*), indispensables para la extracción y procesamiento de las cifras numéricas relativas a los valores de metrónomo.

3.2. Fuentes y corpus del análisis

Las fuentes primarias son una serie de grabaciones sonoras de conciertos en los que Sergiu Celibidache dirigió la *Sinfonía n.º 4 en mi menor, op. 98* del compositor alemán Johannes Brahms, en concreto, su primer movimiento (*Allegro non troppo*). La obra se ha seleccionado tras una revisión completa de la discografía publicada de Celibidache, comprobando que se encuentra entre las más frecuentes y que presenta ejemplos en diversas fases de su trayectoria. Son siete las grabaciones encontradas, que ordenaremos de mayor a menor antigüedad, anteponiendo al número el prefijo BR (iniciales de *Brahms Recording*, la traducción al inglés de *grabación de Brahms*). Estos son los datos las grabaciones:

BR1

- **Orquesta:** Berliner Philharmoniker
- **Fecha de grabación, lugar:** 21 de noviembre de 1945, Haus des Rundfunks, Berlín
- **Título del álbum / Referencia:** *The Berlin recordings 1945-1957* / 21.423

- **Lugar de edición: discográfica (Año de edición):** Detmold, Alemania: Audite (2013)

BR2

- **Orquesta:** Nordwestdeutsches Rundfunk Sinfonie-Orchester (actual WDR Sinfonieorchester Köln)
- **Fecha de grabación, lugar:** 16 de septiembre de 1951, sin especificar (probablemente fuera la Musikhalle, actual Laeishalle, de Hamburgo)
- **Título del álbum / Referencia:** *Celibidache in Hamburg* / TAH 493-494
- **Lugar de edición: discográfica (Año de edición):** Buzançais, Francia: Tahra (2003)

BR3

- **Orquesta:** Orchestra Sinfonica di Milano della Radiotelevisione Italiana
- **Fecha de grabación, lugar:** 24 de marzo de 1959, Conservatorio “Giuseppe Verdi”, Milán
- **Título del álbum / Referencia:** *Brahms. Le sinfonie* / 051-041, 1989
- **Lugar de edición: discográfica (Año de edición):** Italia: Frequenz (1989)

BR4

- **Orquesta:** Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR
- **Fecha de grabación, lugar:** 23 de marzo de 1974, Kursaal, Wiesbaden, Alemania
- **Título del álbum / Referencia:** *Celibidache. Brahms: Symphonies Nos. 1-4* / 459 635-2
- **Lugar de edición: discográfica (Año de edición):** Hamburgo, Alemania: Deutsche Grammophon (1999)

BR5

- **Orquesta:** Orchestre National de l'ORTF
- **Fecha de grabación, lugar:** 23 de octubre de 1974, Théâtre des Champs Elysées, París
- **Título del álbum / Referencia:** *Sin título* / ALT282
- **Lugar de edición: discográfica (Año de edición):** Japón: Altus (2013)

BR6

- **Orquesta:** Münchner Philharmoniker
- **Fecha de grabación. Lugar:** 16 de marzo de 1985. Herkulessaal der Münchner Residenz, Múnich, Alemania
- **Título del álbum / Referencia:** *Celibidache Edition Vol. 1* / 50999 0 85566 2 2
- **Lugar de edición: discográfica (Año de edición):** París: Warner Classics (2011)

BR7

- **Orquesta:** Münchner Philharmoniker
- **Fecha de la grabación. Lugar:** 15 de octubre de 1986. Tokyo Bunka Kaikan, Tokio, Japón
- **Título del álbum / Referencia:** *Celibidache Live in Japan Editon* / ALT141
- **Lugar de edición: discográfica (Año de edición):** Japón: Altus (2007)

Existe otra posible grabación sonora, pero en este caso no ha sido comercializada, sino que se encuentra en la plataforma *YouTube*. Fue publicada por el usuario LSO live recordings (2022), indicando que se trata de una grabación realizada por un aficionado en el concierto que ofrecieron Celibidache y la *London Symphony Orchestra* en el Teatro Real de Madrid el día 19 de abril de 1978. Ante las dudas que suscita la veracidad de este documento, se han consultado diversas fuentes. Según confirman las críticas de los conciertos que hicieron Franco (1978) y Reverter (1978), estos intérpretes estuvieron, efectivamente, de gira por España en la primavera de 1978; informan también que se habían contratado dos conciertos, cada uno con un repertorio distinto, pero se contrató la repetición de estos, por lo que finalmente dieron cuatro conciertos. Franco (1978) añade que la organización ha corrido a cargo de *Ibermúsica*; en la página web de esta empresa encontramos un programa de concierto (Ibermúsica, 2017) donde se señala que estos conciertos tuvieron lugar los días 18, 19, 20 y 21 de abril de 1978; en otro apartado (Ibermúsica, s. f.) se muestran los dos programas de concierto y uno de ellos incluye la *Cuarta sinfonía* de Brahms, pero sin precisar las fechas concretas de su interpretación. La tesis doctoral de Gallastegui (2017) menciona los conciertos de los días 18 y 19 de abril de 1978, indicando que se hizo el mismo programa en los dos, precisamente el que no incluye nuestra sinfonía. En la escucha del audio de la publicación de *YouTube* se identifican rasgos estilísticos que presentan afinidad con los observados en las grabaciones incluidas en este trabajo, especialmente con aquellas que estarían cronológicamente más próximas, las dos de 1974 (BR4 y BR5). En todo caso, corroborar que el audio publicado se ajusta a los datos suministrados requeriría una investigación más exhaustiva, que dejamos abierta a futuros estudios. Por lo tanto, este documento no se incluirá en el corpus, manteniendo el criterio de incluir únicamente grabaciones comercializadas.

Hay una grabación en vídeo, editada en DVD por Enescu (2006), de un concierto en el que Celibidache dirigió la *Cuarta* de Brahms a la *Orchestra Filarmonicii George Enescu* en 1978, pero lamentablemente no incluye el primer movimiento.

La página web de la *Associazione Celibidache*, establecida en Roma, hace referencia a una grabación de Celibidache con la *Berliner Philharmoniker*, fechada en 1948 (sin especificar día y mes) y publicada por el sello discográfico *Arkadia* con la referencia ARK 78580 78 (Napoli et al., s. f.); tras una intensa búsqueda, no hemos podido confirmar la existencia de esta grabación, por lo que parece tratarse de un error. Se señala en la página web la existencia de otra grabación, aparentemente también mal documentada, que consta como realizada el 19 de septiembre de 1951 con la *Berliner Philharmoniker* y publicada por *Tahra* con la referencia TAH493-494; la revisión de la carátula del disco compacto asociado a dicha referencia confirma que la fecha es el 16 de septiembre de 1951 y que la orquesta es la *Nordwestdeutsches Rundfunk Sinfonie-Orchester*, lo que permite concluir que se trata de la grabación incorporada en nuestro corpus bajo la denominación BR2.

Como datos adicionales, en la mayoría de nuestras grabaciones encontramos orquestas de Alemania, salvo en BR3 (Italia) y en BR4 (Francia). Debemos tener en cuenta que no se han encontrado grabaciones de las décadas de 1960 y 1990 (Celibidache debutó profesionalmente como director de orquesta en 1945 y se mantuvo activo hasta mayo de 1996, falleciendo el 13 de agosto de ese mismo año). Las denominadas BR4 y BR5 son grabaciones del mismo año (1974), aunque con diferentes orquestas, y BR6 y BR7 están separadas por un intervalo ligeramente superior a un año y medio y comparten la misma formación orquestal.

3.3. Procedimientos de análisis

El programa informático *Sonic Visualiser* permite identificar eventos relevantes en las grabaciones sonoras y registrar su localización temporal. En el presente estudio se empleará para reconocer auditivamente, en cada interpretación grabada, los ataques de todos los pulsos, insertando manualmente una marca de registro en la posición correspondiente a cada uno de ellos, lo que exige un seguimiento riguroso de la partitura. El programa analizará el intervalo temporal entre el ataque de cada pulso y el anterior para calcular la velocidad expresada en pulsos por minuto (valor de

metrónomo). Dado que la obra contiene 440 compases en 2/2 (dos pulsos de blanca por compás), al finalizar el proceso de inserción de marcas se obtendrá un listado de 880 cifras. Los datos se trasladarán al programa informático *Microsoft Excel* con el objetivo de generar una gráfica que permita visualizar el comportamiento de la velocidad en cada interpretación y facilite la comparación entre los distintos resultados.

3.4. Relación con la partitura

El estudio no se limita a describir los resultados de las grabaciones, sino que los vincula directamente con la estructura formal de la obra. Para ello, se emplea la partitura como referencia analítica, identificando las fluctuaciones de velocidad de interpretación con los procesos formales a los que están vinculados. Con este procedimiento, se busca articular un diálogo entre el proceso de la interpretación musical y la obra escrita.

3.5. Limitaciones del estudio

En cuanto a posibles limitaciones y condicionantes de este estudio, las más evidentes provienen de la naturaleza inherente al propio objeto de estudio: el sonido grabado como elemento tecnológico. Las grabaciones son, en esencia, una serie de datos almacenados que proceden de la captación de una microfónica en un momento concreto. Incluso con tecnología avanzada, los micrófonos no pueden registrar la totalidad de resonancias armónicas generadas en el espacio de grabación, lo que reduce la fidelidad del sonido grabado frente a la experiencia directa de la interpretación. Tampoco los equipos de reproducción de ese sonido grabado pueden mostrar los armónicos del mismo modo en que se generaron en la sala original, siendo estas limitaciones de mayor o menor grado en función de sus especificaciones técnicas. Debe considerarse, además, que el lugar en el que se escuchan las grabaciones presentará condiciones acústicas distintas a las del espacio donde se realizó la grabación. A esto se añade que las grabaciones sonoras comerciales rara vez presentan el sonido tal como lo recoge la microfónica, sino que suelen someterlo a procesos de edición y producción.

Conscientes de ello, se ha optado por centrar el análisis de las grabaciones sonoras en el parámetro específico de la velocidad de interpretación, al estimarse que es el menos condicionado por los procedimientos técnicos de grabación, edición y reproducción del sonido. No obstante, tampoco está exento del riesgo de sufrir alteraciones durante el proceso de grabación o de reproducción, lo que puede suceder en dispositivos analógicos (como la cinta magnética, el disco de vinilo o de pizarra, o los cilindros de cera) si los mecanismos no se desplazan a la velocidad prevista, repercutiendo también en la altura de sonido. La probabilidad de que exista este sesgo es menor en los procesos íntegramente digitales, como ocurre en las dos grabaciones más recientes de este estudio, las de la década de 1980 (BR6 y BR7). En la reproducción de las grabaciones seleccionadas para este trabajo no se han detectado modificaciones en la altura del sonido, lo que sugiere que reflejan fielmente la velocidad de interpretación empleada en el momento de la toma de sonido.

Cuestión aparte son los condicionantes que pudieron afectar al intérprete en el momento de la interpretación, como la reverberación de la sala de conciertos. El estudio de este aspecto implica una complejidad analítica que excede el alcance de este trabajo, por lo que no se abordará en esta ocasión, dejando abierta la posibilidad de tratarlo en investigaciones futuras. No obstante, resulta pertinente añadir algunas consideraciones sobre la perspectiva de Sergiu Celibidache en torno a esta cuestión. En una entrevista concedida a Moor (1976), Celibidache afirmó que “con una reverberación corta hay que acelerar los *tempi*, con una reverberación larga hay que tener cuidado de que el *tempo* no provoque que los valores musicales se superpongan, causando una confusión espantosa” (p. 12). Nuestro director profundiza más en ello durante una conversación que recoge Weiler (2008), donde reflexiona sobre cómo afectan también las cualidades acústicas de los instrumentos musicales a la elección de las velocidades de interpretación:

Existe el proceso físico de oscilación: la flauta tiene una oscilación muy larga; las trompas, aún más larga; el oboe, muy corta; el *spiccato* en los violines, un proceso de oscilación muy corto... Por lo tanto, no todos los sonidos se forman a la misma velocidad para mi conciencia... En otras palabras: una frase, un coral interpretado por cuatro trompas, tiene un *tempo* completamente diferente al de un coral interpretado por cuatro flautas o al de un coral interpretado por cuatro oboes... (p. 244).

4. DESARROLLO

4.1. Breve introducción y acercamiento formal a la obra analizada

El estreno de la *Sinfonía n° 4 en mi menor, op. 98* de Johannes Brahms (Hamburgo, 1833–Viena, 1897), última del compositor, tuvo lugar en la localidad alemana de Meiningen el 25 de octubre de 1885. La obra consta de cuatro movimientos. Nuestro estudio se va a centrar en el primero de ellos, que tiene la indicación de *Allegro non troppo*. Compuesto en la tonalidad de mi menor y en compás de 2/2, consta de un total de 440 compases. Sigue la estructura de la forma de sonata, tal como se muestra en la Tabla 1.

Hacemos un inciso para precisar ciertos aspectos relativos a la redacción que se utilizará en adelante. Escribiremos los elementos formales con su primera letra en mayúscula para facilitar su identificación. Además, para dar fluidez al texto, emplearemos algunas abreviaturas, como para referirnos a un número de compás concreto, para lo que usaremos c. seguido del número de compás; si queremos concretar que nos referimos al segundo pulso de ese compás (recordemos que nuestro compás es de dos pulsos, un 2/2), añadiremos al número de compás un punto seguido de un 2. Si queremos hacer referencia a un rango de compases, emplearemos la abreviatura cc. seguida de los dos números de compás que comprenden ese rango unidos por un guion. Por último, el intervalo musical se expresará con un número y la abreviatura del ordinal (por ejemplo, la quinta se escribirá 5ª).

A continuación, se muestra una tabla con la estructura formal general del primer movimiento de la *Sinfonía n° 4* de Johannes Brahms, indicando el compás en el que da comienzo cada subsección. Aunque no esté incluido en la tabla, destacamos también la importancia formal del pasaje que hemos denominado fanfarria, que aparece por primera vez como transición al Tema B en el c. 53.

Tabla 1. Estructura formal del primer movimiento de la *Sinfonía n° 4* de Brahms

Exposición				Desarrollo			Reexposición				Gran coda
Tema A	Tema B	Tema 3º	Coda	Episodio 1º	Episodio 2º	Episodio 3º	Tema A	Tema B	Tema 3º	Coda	
c. 1	c. 57	c. 95	c. 110	c. 145	c. 184	c. 219	c. 246.2	c. 301	c. 339	c. 354	c. 394

Describimos a continuación los puntos más importantes de la estructura formal de la obra. El movimiento comienza con la **Exposición**, en sí menor, del primer tema, o **Tema A**, que está conformado por dos frases de ocho compases cada una, que a su vez pueden dividirse en dos semifrases de cuatro compases. Su línea melódica, asignada a las dos secciones de violines de forma octavada, se caracteriza por los saltos armónicos de 3ª, 6ª y 8ª. Encontramos un acompañamiento arpegiado en las violas y los violonchelos, mientras que en el viento se presentan bloques de acordes a contratiempo o sincopados. En el c. 53, el viento expone una enérgica melodía arpegiada en

staccato que, a modo de **fanfarria**, sirve de introducción a un nuevo tema en el c. 57. Este segundo tema de la exposición, o **Tema B**, es una melodía sinuosa de amplio *legato* y expresivas apoyaturas, acompañada de acordes en bloque y *staccato*, y con los puntillos que anunciaba la fanfarria; como el tema A, consta de dos frases de ocho compases cada una; en la primera frase la melodía está en los violonchelos y pasa a los violines en la segunda. La melodía de grados conjuntos descendentes del c. 87 prepara la aparición, en si mayor, de un **Tema 3º** en el c. 94, elaborado con líneas melódicas sinuosas y en *legato*. En el c. 110 encontramos la **Coda de la exposición**, que arranca con la fanfarria que ya habíamos escuchado, pero ahora en matiz de *pianissimo*; a través de un crescendo, se repite la fanfarria, ahora en *forte*, y se desarrolla brevemente hasta alcanzar, en *fortissimo*, el punto de carácter más abierto y jovial de la exposición, rompiendo así la atmósfera de carácter pesimista y obstinado que había imperado hasta el momento. En el c. 137, una pequeña transición nos conduce a la sección del Desarrollo.

El **Desarrollo** comienza en el c. 145 con los compases iniciales del tema A, dando la impresión de ser un *da capo*, pero a partir del noveno compás este tema comienza a desarrollarse, por lo que podemos confirmar que realmente estamos ya en el **Episodio 1º** del Desarrollo. En el c. 184 encontramos un **Episodio 2º** y el **Episodio 3º**, y último, lo localizamos en el c. 219. A partir del c. 227 comienza una **transición** hacia la Reexposición, que tiene lugar en el c. 246.

En la **Reexposición**, el **Tema A** en mi menor va apareciendo de forma paulatina y fragmentada, comenzando con valores más largos que los de la Exposición, hasta que a partir el c. 259 continúa de forma literal. En el c. 297 se reexpone la **fanfarria** introductoria del **Tema B**; este comienza en el c. 301, encontrándose ya en la tonalidad principal de mi menor. La reexposición del **Tema 3º** comienza en el c. 339, en la tonalidad de mi mayor. En el c. 351 se inicia la reexposición de la **Coda**, con aquella fanfarria en *pianissimo* que veíamos en el c. 110, pero en esta ocasión expandida mediante su desarrollo, consiguiendo de este modo crear una acumulación de tensión preparatoria para la última aparición del Tema A, en el c. 395, y que vamos a denominar **Gran coda**; este Tema A final cambia el delicado carácter de sus apariciones anteriores (a excepción del c. 169, dentro del Episodio 1º) y se presenta *fortissimo* y *marcato*, desarrollándose dramáticamente hacia el final del movimiento.

4.2. Análisis general de las grabaciones

Comenzamos el análisis sobre las siete grabaciones del primer movimiento de la *Cuarta* sinfonía de Brahms, procedentes de conciertos de diversos momentos de la carrera de Sergiu Celibidache que, recordamos, se van a nombrar con las letras BR seguidas de un número del 1 al 7, ordenadas mayor a menor antigüedad: BR1 (1945), BR2 (1951), BR3 (1959), BR4 (1974), BR5 (1974), BR6 (1985), BR7 (1986). Recordemos, asimismo, que los aspectos que se van a analizar son los relacionados con la velocidad de interpretación. Los resultados se van a mostrar a través de una serie de tablas y figuras, todas ellas de elaboración propia.

En la Tabla 2 se exponen los datos de duración, expresados en minutos y segundos, de cada una de las cuatro grandes secciones formales de la obra y del total del movimiento.

Tabla 2. Duración total de cada sección

	Exposición	Desarrollo	Reexposición	Gran coda	DURACIÓN TOTAL
	cc. 1-144	cc. 145-246.1	cc. 246.2-393	cc. 394-440	
BR1	3:51	3:00	4:00	01:10	12:01
BR2	4:04	3:10	4:15	01:10	12:39

BR3	3:53	3:08	4:03	01:11	12:15
BR4	3:59	3:14	4:12	01:13	12:38
BR5	4:02	3:12	4:13	01:14	12:41
BR6	4:23	3:22	4:36	01:25	13:46
BR7	4:20	3:22	4:35	01:22	13:39
Media	<i>4:05</i>	<i>3:13</i>	<i>4:16</i>	<i>01:15</i>	<i>12:48</i>

Entrando en más detalle, la Tabla 3 indica el minuto y segundo donde comienza cada uno los grandes bloques internos en los que se subdividen las secciones. No se ha incluido el comienzo del primer bloque de la Exposición, el Tema A, por ser obvio que se produce en el c. 1 y en el segundo cero en todos los casos.

Tabla 3. Tiempo de comienzo cada sección y subsección

	Exposición		Desarrollo			Reexposición			Gran coda	DURACIÓN TOTAL
	Tema B	Tema 3º	Ep. 1	Ep. 2	Ep. 3	Tema A	Tema B	Tema 3º		
	c. 57	c. 95	c. 145	c. 184	c. 219	c. 246	c. 301	c. 339		
BR1	1:30	2:28	3:51	4:54	5:53	6:51	8:29	9:25	10:51	12:01
BR2	1:34	2:37	4:04	5:10	6:14	7:14	8:59	10:00	11:29	12:39
BR3	1:31	2:30	3:53	4:58	5:59	7:01	8:38	9:37	11:04	12:15
BR4	1:32	2:34	3:59	5:04	6:06	7:13	8:54	9:58	11:25	12:38
BR5	1:33	2:37	4:02	5:09	6:11	7:14	8:54	9:58	11:27	12:41
BR6	1:41	2:52	4:23	5:35	6:41	7:45	9:33	10:43	12:21	13:46
BR7	1:39	2:49	4:20	5:32	6:39	7:42	9:32	10:41	12:17	13:39
Media	<i>1:34</i>	<i>2:38</i>	<i>4:05</i>	<i>5:12</i>	<i>6:15</i>	<i>7:17</i>	<i>9:00</i>	<i>10:03</i>	<i>11:33</i>	<i>12:48</i>

A simple vista, se aprecia que las grabaciones de mayor duración completa son BR6 y BR7, correspondientes al último periodo de la carrera de Celibidache. Por el contrario, la grabación más breve es la BR1, cuando el director comenzaba su trayectoria profesional. También se observa que el conjunto de grabaciones comprendidas entre BR1 y BR4 muestra una duración similar y distanciada de BR6 y BR 7.

A continuación, se muestran los datos relativos a los valores de metrónomo (o pulsos por minuto) resultantes del análisis de cada grabación con *Sonic Visualiser* y procesados con *Microsoft Excel*. Agrupadas bajo la denominación Tabla 4, se presenta un conjunto de tablas que recogen los valores promedio del metrónomo con el que se ha interpretado cada sección, subsección y el movimiento completo.

Tabla 4. Metrónomo, del valor de blanca, promedio de cada sección y del movimiento completo

EXPOSICIÓN	MEDIA
------------	-------

	Del tema A al comienzo del Tema B	Del tema B al comienzo del Tema 3º	Del tema 3º al comienzo del Desarrollo	TOTAL
	cc. 1-57	cc. 57-94	cc. 95-144	
BR1	75,74	79,40	73,08	75,79
BR2	72,84	73,81	69,45	71,93
BR3	75,61	77,29	72,49	74,97
BR4	74,66	74,14	71,30	73,35
BR5	73,32	73	70,82	72,36
BR6	67,24	66,32	65,43	66,38
BR7	68,60	66,74	65,55	66,05
Media	72,57	72,96	69,73	71,69

DESARROLLO				
	Episodio 1º	Episodio 2º	Episodio 3º	MEDIA TOTAL
	cc. 145-183	cc. 184-218	cc. 219-246.1	
BR1	75,44	72,42	58,62	69,84
BR2	72,40	66,95	58,84	66,85
BR3	73,36	70	56,76	67,70
BR4	72,99	68,88	53,57	66,31
BR5	71,46	67,88	56,06	66,06
BR6	66,04	64,63	53,31	62,10
BR7	66,37	62,81	54,70	61,98
Media	71,15	67,65	55,98	65,83

REEXPOSICIÓN					
	Inicio del Tema A	De la continuación del Tema A al comienzo del Tema B	Del Tema B al comienzo del Tema 3º	Del Tema 3º al comienzo del desarrollo	MEDIA TOTAL
	cc. 246.2- 258	cc. 259-300	cc. 301-338	cc. 339-393	
BR1	51,94	74,77	81,33	77,04	75,37
BR2	46,50	71,80	76,32	74,24	71,73
BR3	53,98	74,49	77,96	76,95	74,56
BR4	47,68	73,09	72,95	75,86	71,93
BR5	50,84	71,82	72,61	73,92	71,03
BR6	47,75	66,80	67,09	67,42	65,49
BR7	44,23	66,97	67,51	69,02	65,95

Media	48,99	71,39	73,68	73,49	70,87
--------------	-------	-------	-------	-------	--------------

GRAN CODA	
cc. 394 al 440 (final)	
BR1	85,53
BR2	85,67
BR3	84,52
BR4	83,01
BR5	82,23
BR6	71,40
BR7	73,10
Media	80,78

MOVIMIENTO COMPLETO	
BR1	75,31
BR2	72,14
BR3	74,16
BR4	72,27
BR5	71,50
BR6	65,62
BR7	66,15
Media	71,02

Observando los valores promedio de metrónomo de los movimientos completos, se comprueba que la grabación más rápida es BR1 y la siguiente es, con muy poca diferencia, BR3; continúan BR2 y BR4, que tienen valores similares y no muy alejados de los de BR5; a distancia de las demás, BR7 y BR6 son las interpretaciones más lentas. La velocidad media del conjunto de grabaciones es superada por las cinco primeras grabaciones (BR5 prácticamente está en la media), mientras que BR6 y BR7 se sitúan por debajo. Por secciones, el valor promedio más bajo de metrónomo corresponde al inicio de la Reexposición del Tema A, seguido del que se registra en el Episodio 3° del Desarrollo, donde además encontramos un comportamiento similar en todas las grabaciones; el valor promedio más alto es el de la sección de la Gran coda, con datos similares en las cinco primeras grabaciones, por encima de la media, y significativamente inferiores en BR6 y BR7, por debajo de la media.

En la Tabla 5 se presentan los valores máximo y mínimo de metrónomo registrado (los valores extremos) cuya diferencia define el rango de velocidad, dato que también se incorpora; se incluyen también los valores promedio calculados entre todas las grabaciones.

Tabla 5. Velocidad metronómica máxima y mínima de cada grabación, su diferencia y medias

	BR1	BR2	BR3	BR4	BR5	BR6	BR7	Media
Metrónomo máximo	99,69	106,85	99,38	100	101,64	85,88	91,82	97,90
Metrónomo mínimo	33,37	24,74	25,85	22,84	30,63	30,15	29,58	28,16
Diferencia (Rango)	66,32	82,11	73,54	77,16	71,02	55,73	62,25	69,73

El dato del rango constituye uno de los indicadores a considerar para evaluar la estabilidad en la velocidad de una interpretación musical, siendo un rango reducido señal de mayor regularidad. En la Tabla 5 vemos que el valor de rango más bajo corresponde a BR6, que también muestra el dato más reducido de metrónomo máximo (y, como vimos en la Tabla 4, es la interpretación más lenta

del conjunto). Al contrario, los valores más elevados, tanto de rango como de metrónomo máximo, son los de BR2 (en este caso no es la grabación más rápida, aunque sí está por encima de la media).

Hasta el momento, las interpretaciones muestran una tendencia hacia velocidades globales más reducidas y de una mayor estabilidad interna conforme Celibidache avanza hacia su madurez. Se continúa el análisis de los datos para obtener más información.

Los datos de relación metronómica entre los pulsos de cada interpretación (obtenidos con Sonic Visualiser) se presentan a continuación mediante gráficas —una por cada grabación— generadas con el programa informático *Microsoft Excel*. El eje vertical representa el valor de metrónomo (pulsos por minuto) y el horizontal, el tiempo expresado en minutos y segundos; por tanto, la curva resultante, en este caso de color verde, refleja las variaciones de velocidad durante la interpretación. Se han señalado con triángulos los puntos donde se observan comportamientos recurrentes en la curva de todas las gráficas; su explicación se ofrecerá tras la presentación de las siete gráficas (Figuras numeradas del 1 y al 7).

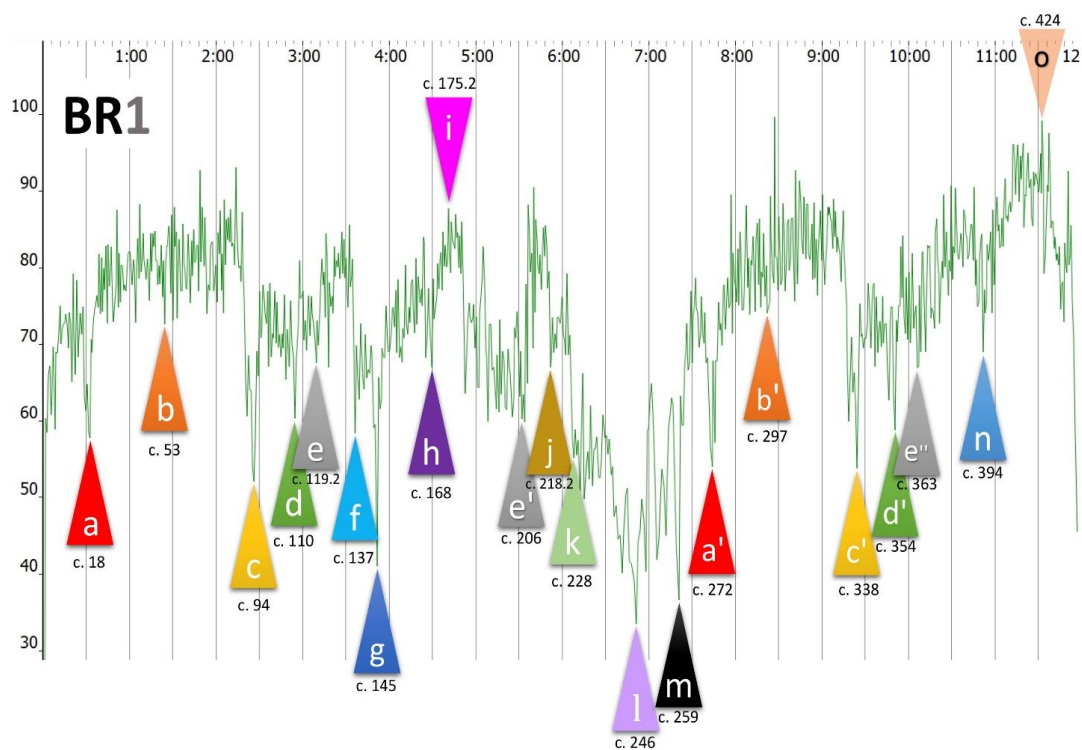


Figura 1. Velocidad de interpretación de BR1

ASPECTOS SOBRE LA VELOCIDAD DE INTERPRETACIÓN DE SERGIU CELIBIDACHE EN GRABACIONES SONORAS DEL PRIMER MOVIMIENTO DE LA CUARTA SINFONÍA DE JOHANNES BRAHMS

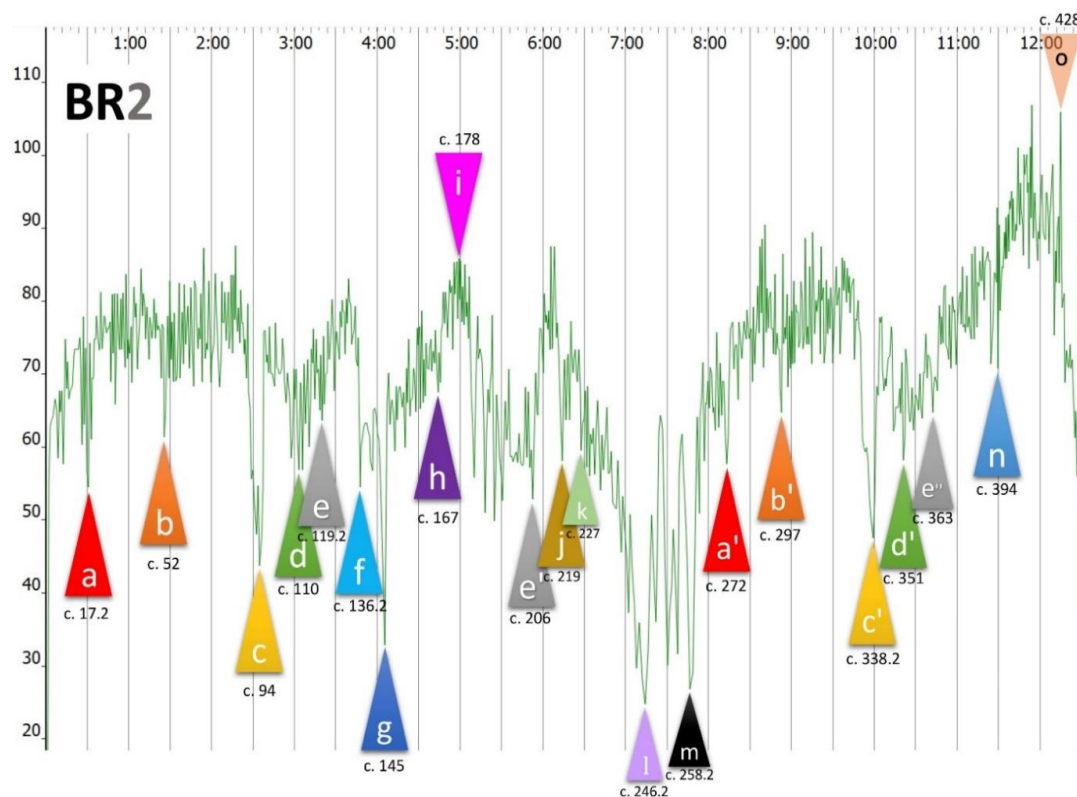


Figura 2. Velocidad de interpretación de BR2

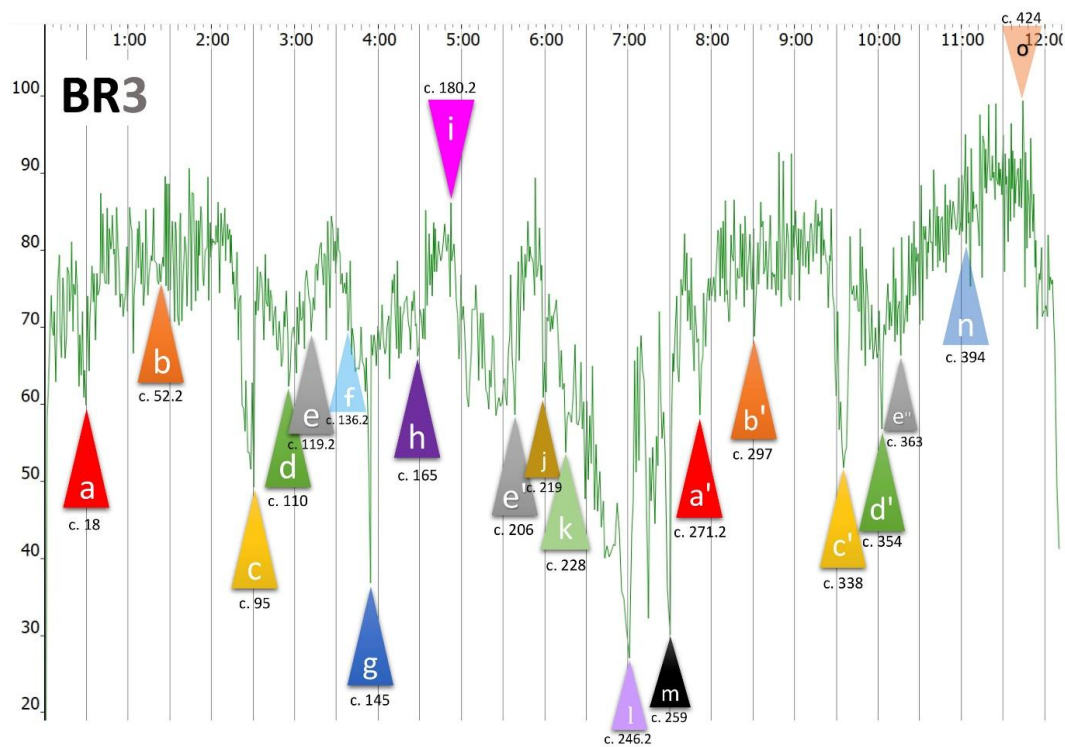


Figura 3. Velocidad de interpretación de BR3

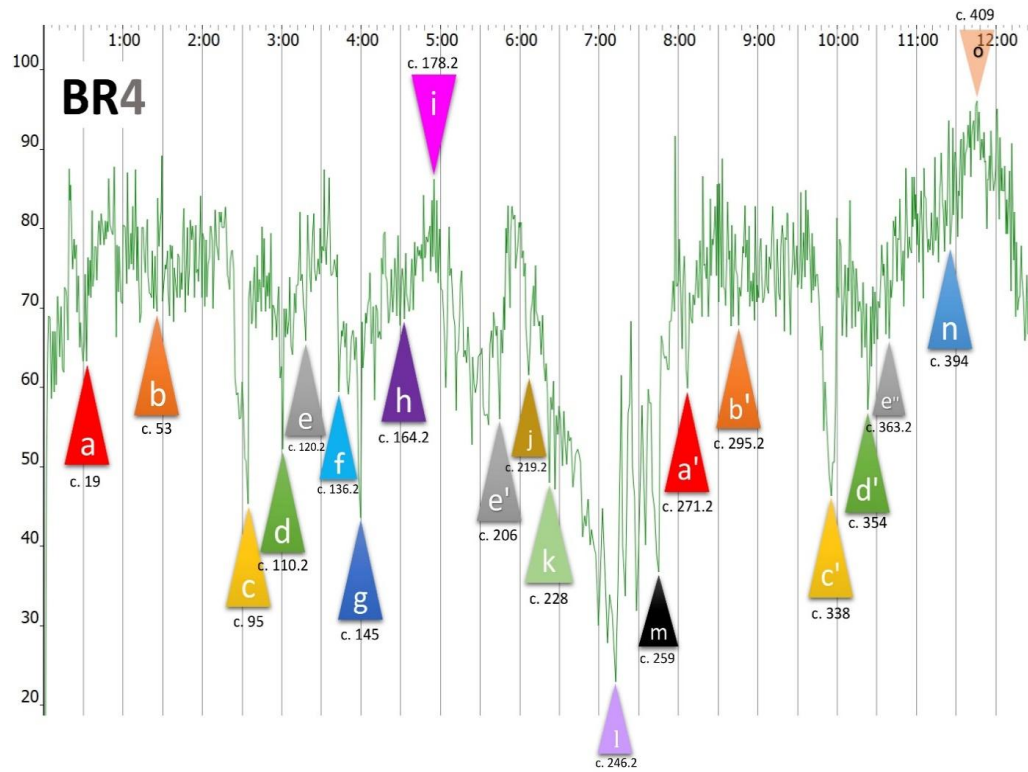


Figura 4. Velocidad de interpretación de BR4

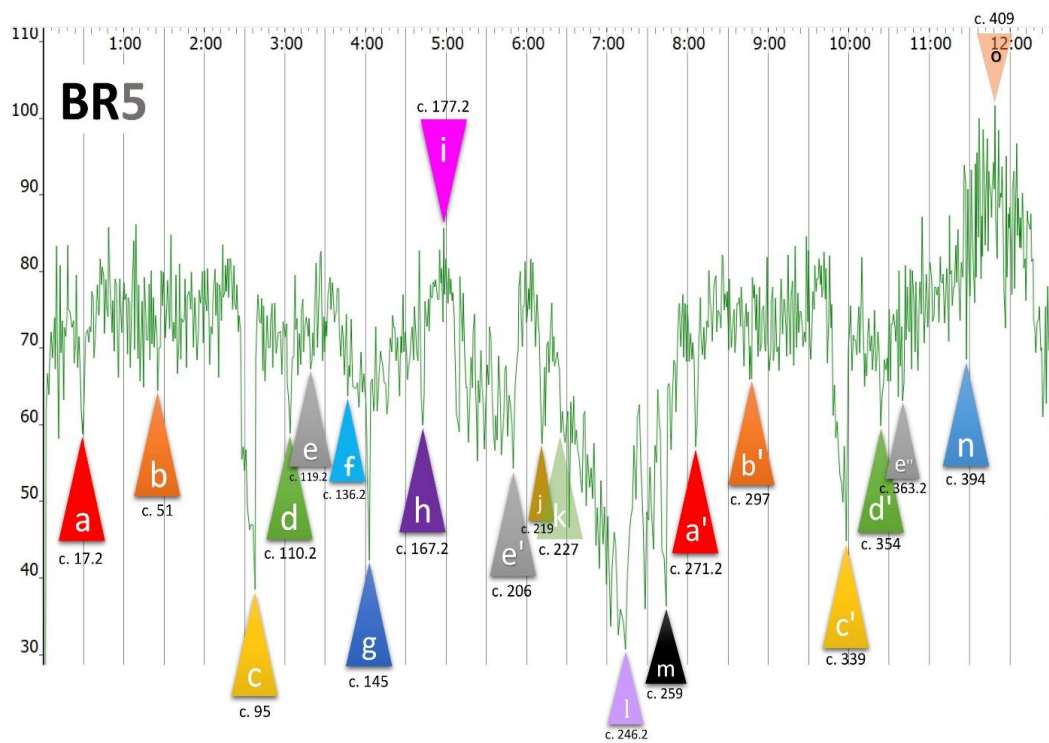


Figura 5. Velocidad de interpretación de BR5

ASPECTOS SOBRE LA VELOCIDAD DE INTERPRETACIÓN DE SERGIU CELIBIDACHE EN GRABACIONES SONORAS DEL PRIMER MOVIMIENTO DE LA CUARTA SINFONÍA DE JOHANNES BRAHMS

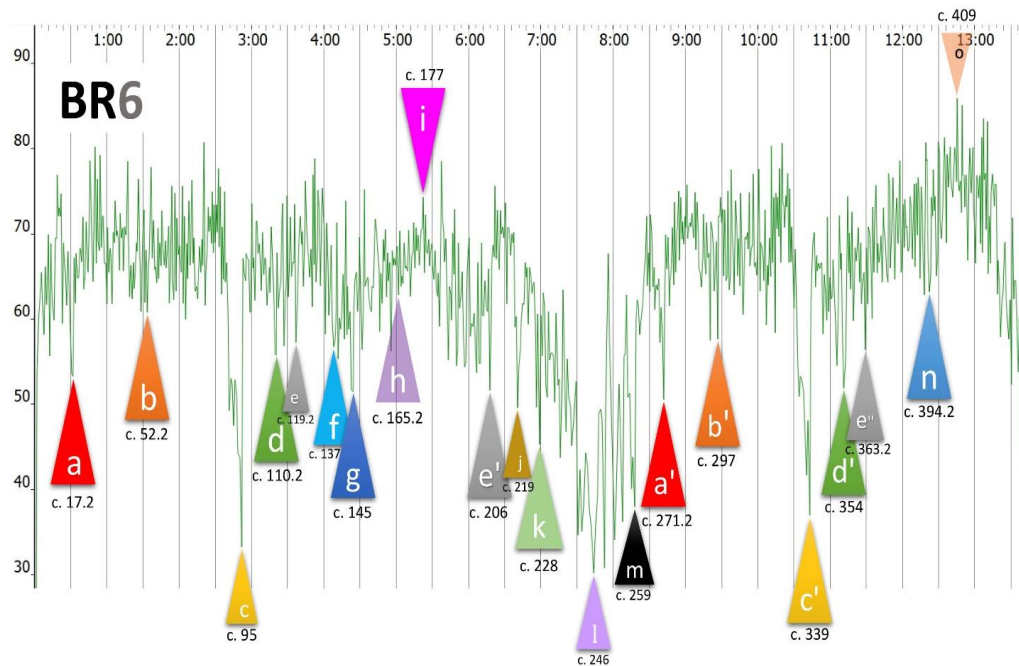


Figura 6. Velocidad de interpretación de BR6

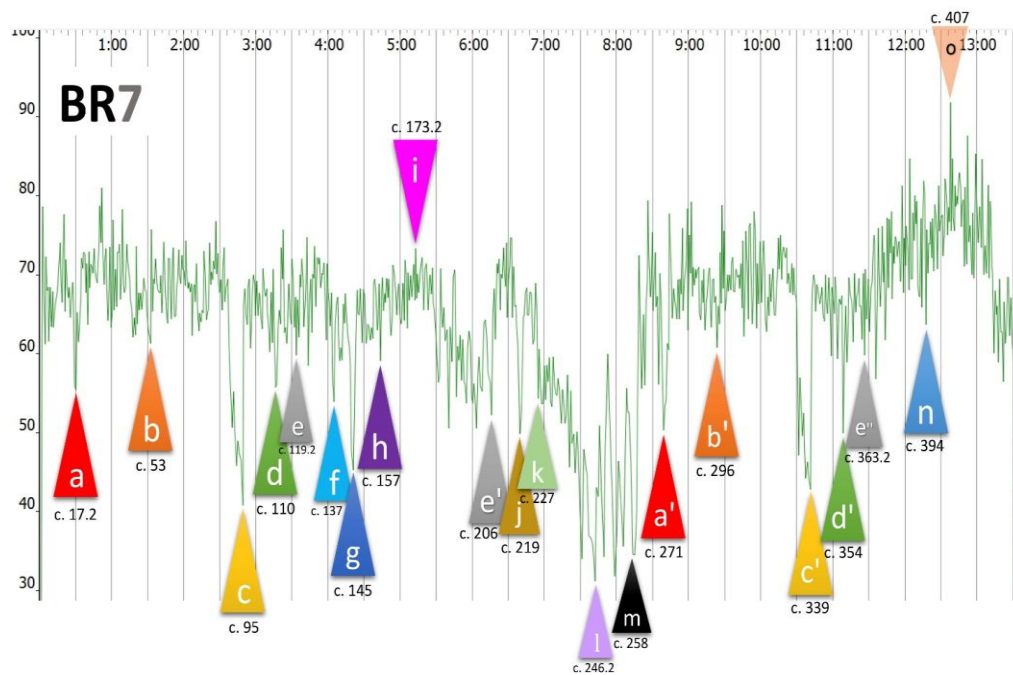


Figura 7. Velocidad de interpretación de BR7

Procedemos a dar explicación a cada una de las marcas triangulares añadidas a las siete gráficas que acabamos de ver (Figuras numeradas del 1 al 7), estableciendo su relación con el contenido de la partitura y señalando las peculiaridades observadas en cada grabación.

Marcas relacionadas con la Exposición:

a) Punto de baja velocidad alrededor del minuto 0:30, originado por una ralentización en el entorno de la cadencia que precede a la repetición del Tema A en la Exposición (c. 19). El compás concreto donde se alcanza la mínima velocidad difiere en cada grabación: el c. 17.2 en BR2, BR5, BR6 y BR7; el c. 18 en BR1 y BR3; y el c. 19 en BR4, coincidiendo con la caída de la repetición del Tema A.

b) Descenso de velocidad en torno al minuto 1:30, que en todos los casos se sitúa en una horquilla entre el c. 51 y el c. 53. Se corresponde, formalmente, con el comienzo de la fanfarria previa al Tema B. Este descenso no presenta la misma intensidad en todas las grabaciones, como en BR3, donde aparece en el c. 52 con escasa relevancia, y en BR4, situado en el c. 53 (en la nota final de la sección previa a la fanfarria), igualmente leve, aunque seguido de un ascenso pronunciado.

c) Se produce un descenso acusado de la velocidad localizado entre los minutos 2:00 y 3:00 de todas las grabaciones, que comienza a partir del c. 91 y alcanza su punto más bajo en el c. 95, salvo en BR1 y BR2, donde ocurre en el c. 94. A partir del c. 95 se recupera, en todos los casos, una velocidad similar a la que había antes del c. 91. Esto se corresponde, formalmente, con el final de la pequeña transición al Tema 3º (c. 95).

d) Disminución de la velocidad, originada justo antes de la fanfarria en *pianissimo* (c. 110.2), por un pequeño *ritardando*, seguido de una breve respiración. Se produce en todas las grabaciones, siendo algo más acusada en BR4. Después de este descenso, la fanfarria se expone ya *a tempo*, salvo en BR5, donde todavía el primer motivo de esta se interpreta a la velocidad anterior.

e) Momento de baja velocidad, previo al ataque de la fanfarria en fuerte (c. 119.2), consecuencia de un ligero *ritenuto* en el arpeggio descendente anterior, acompañado de una tenue respiración antes de su ataque. En todas las grabaciones, el pico de menor velocidad de este pasaje se encuentra en el mismo c. 119.2 a excepción de BR4, donde se retrasa hasta el c. 220.2 (el segundo acorde en bloque de la fanfarria).

f) Momento de baja velocidad provocado por una respiración previa al comienzo de la transición al Desarrollo (c. 137). Dependiendo de cada grabación, el momento de menor velocidad de este pasaje se localiza en el c. 137 o en el tiempo anterior (c. 136.2). En todos los casos la respiración es notable, salvo en BR3 y BR5, donde es muy leve, casi inapreciable.

Marcas relacionadas con el Desarrollo:

g) Descenso de la velocidad en torno al minuto 4:00, que se corresponde con la cadencia previa al comienzo del Desarrollo (anacrusa del c. 145). En algunas grabaciones se aprecia que es debido a un leve *ritardando* (casos de BR6 y BR7, este último más acusado) y, en otras, a una respiración (resto de casos, siendo BR5 el que hace la respiración más liviana).

h) Descenso de velocidad alrededor del minuto 4:30, relacionado con la interpretación de los cuatro compases que sirven de transición entre la primera idea del Desarrollo y la segunda (anacrusa del c. 169). El tratamiento interpretativo es diferente en cada grabación, siendo claro este descenso en BR1, BR2 y BR5, y en menor medida en BR3; es poco apreciable en BR6 y BR4 (en BR4, puede observarse que después hay un importante incremento de la velocidad). En BR7, el comportamiento difiere significativamente del resto: este descenso se produce antes, en el c. 157 (donde comienza a desarrollarse el Tema A dentro del Episodio 1º) y los compases de la transición se interpretan ya *a tempo*.

i) Se trata del punto de máxima velocidad del pasaje, situado en torno al *fortissimo* de la anacrusa del c. 177. Se alcanza mediante una aceleración progresiva que parte aproximadamente del punto de baja velocidad descrito en h). Este pico de velocidad se produce en el c. 177.2 en BR5; el c. 178 en BR2; el c. 178.2 en BR4; el c. 182 en BR1; y el c. 180.2 en BR3. En BR7, la aceleración es muy discreta y llega a su máximo antes, en el c. 173.2; también en BR6 la velocidad se comporta de forma más regular, siendo el c. 177 el punto máximo.

A partir de ahora, la duración de las grabaciones BR6 y BR7 se va distanciando claramente del resto (recordemos que son las grabaciones más lentas en términos globales).

e') Momento de baja velocidad, similar al que se producía en el punto e). Se localiza en la interpretación del c. 206 en todas las grabaciones y es debido a la ejecución de un *ritardando* al final de las líneas melódicas arpegiadas en *pianissimo* que preceden a la fanfarria en *fortissimo*.

j) Descenso de la curva alrededor del minuto 6:00, derivado de la interpretación de un *tenuto* en el segundo tiempo del c. 218, la anacrusa del Episodio 3º del Desarrollo.

k) Disminución de velocidad en el pasaje de transición hacia la Reexposición (cc. 227-242), consecuencia del *tenuto* aplicado al primer tiempo de cada compás (las blancas ligadas a una corchea). En algunas grabaciones, este descenso se aplica desde el inicio del pasaje, mientras que en otras se introduce ligeramente después: en BR2, BR5 y BR7, el *tenuto* se detecta ya desde c. 227, con la peculiaridad de que en BR5 y BR7 todavía se extiende hasta el compás siguiente. En BR5, hay también un leve *ritardando* antes del comienzo de este pasaje y una cesura previa al ataque del c. 230, lo que genera un pronunciado pico de baja velocidad (puede apreciarse en el minuto 6:32). En BR1, BR3, BR4 y BR6, el descenso llega hasta el c. 228.

l) Se trata del punto de menor velocidad del movimiento en todas las grabaciones. Se ubica en el enlace del final del Desarrollo y el comienzo de la Reexposición (c. 246). Se aprecian dos formas de interpretación de este pasaje: en BR1, BR2 y BR6, es un *ritardando* que culmina en la nota final del Desarrollo (primer tiempo del c. 246); en el resto de las grabaciones, el *ritardando* se extiende un tiempo más, hasta el comienzo de la Reexposición (c. 246.2).

Marcas relacionadas con la Reexposición:

m) Este punto de velocidad reducida se produce justo antes de retomar la reexposición literal del Tema A, tras haber presentado sus ocho primeras notas con valores más largos. Se detecta en el c.259 en todos los casos (momento exacto del enlace), salvo en BR7 (en el c. 258, adelantando un poco el descenso de velocidad) y en BR2 (en el c. 258.2, por la considerable amplitud de la respiración previa a la continuación literal del Tema A). Superado este punto, todas las interpretaciones muestran una tendencia a la recuperación gradual de la velocidad.

a') Momento de baja velocidad análogo al observado en a), asociado al mismo material musical, el Tema A, esta vez en su Reexposición. En BR7 se produce en el c. 271; en BR 3, BR4, BR5 y BR6, en el c. 271.2; y en BR1 y BR2, en el c. 272.

b') Descenso de velocidad análogo al ocurrido en el punto b), que corresponde al ataque de la fanfarria previa al Tema B (c. 297). En todos los casos coincide con el c. 297 salvo en BR4 (c. 295.2) y en BR7 (c. 296).

c') Pico de baja velocidad análogo al del punto c), que se corresponde con un pequeño *ritenuto* en el c. 338 (el compás anterior al comienzo del Tema 3º).

A partir de este momento se aprecia un incremento gradual de la velocidad en todas las interpretaciones, que se prolonga hasta unos compases antes del final del movimiento.

d') Análogo al punto d), consiste en un descenso de velocidad al final de la breve transición de tres compases (cc. 351-353) antes de la fanfarria en *pianissimo* (c. 354). En BR1, BR3, BR4 y BR5, este descenso es progresivo desde el c. 351, a modo de ligero *ritardando* hacia el c. 354 como pico de inferior de velocidad. En BR6, la percepción de este *ritardando* es más evidente y añade un leve *tenuto* antes del ataque de la fanfarria. En BR7, el pico inferior se sitúa también en el c. 354, pero no se alcanza mediante un *ritardando*, sino por una respiración antes del ataque de la fanfarria. En el caso de BR2, a diferencia de los demás, el punto de menor velocidad no se sitúa al final de la breve transición, sino al inicio, en el c. 351, desde donde comienza la recuperación de la velocidad hacia la fanfarria.

e'') Descenso de la velocidad relacionado con el comienzo de la última aparición de la fanfarria (cuando se desarrolla para dar pie a la Gran coda), que se produce en todos los casos salvo en BR3, donde la interpretación es *a tempo*.

Marcas relacionadas con la Gran coda:

n) Descenso de velocidad relacionado con el comienzo de la Gran coda (en la anacrusa de negra del c. 394, con la última aparición del Tema A). En BR1, este freno de velocidad se produce en el c. 394, en el ataque *marcato* de las dos primeras notas del tema. En BR2, esto sucede antes de la Gran coda, en los compases 390 y 391, que se ejecutan en un *tempo tenuto*, acelerando en los dos compases siguientes (con los arpeggios ascendentes en las cuerdas) y cayendo a la Gran coda *a tempo* (c. 394). En BR3, el ataque del Tema A de la Gran coda es *poco tenuto*, pero todavía en el c. 396 la curva desciende algo más por una leve prolongación de ese *tenuto*. En BR4, el punto de menor velocidad se sitúa en el c. 388, en la nota pedal de dominante que actúa como transición hacia la Gran coda; el contraste entre la ligera aceleración de los arpeggios ascendentes de la cuerda (cc. 392-393) y la leve contención en el ataque del Tema A provoca un nuevo descenso de la velocidad en la anacrusa del c. 394, aunque de menor entidad que el señalado en el c. 388. En BR5, los arpeggios de los cc. 392-393 se aceleran algo más que en BR4; por ello, el pico de menor velocidad, que igualmente se localiza en el c. 394, resulta aquí más notorio. En BR6, el punto de menor velocidad se sitúa en el c. 392, debido a un leve retraso en el ataque de los arpeggios de la cuerda, que posteriormente se aceleran hacia la Gran coda; la velocidad se aminora de nuevo en el c. 394.2, coincidiendo con la respuesta que hacen la mayoría de los instrumentos al Tema A enunciado por la cuerda grave. En BR7, los arpeggios del c. 392 presentan también esa ligera aceleración que hemos observado en los casos anteriores, que se frena en la anacrusa del c. 394 (primera nota del Tema A); como resultado, el punto de menor velocidad del pasaje se sitúa claramente en el c. 394.

Después de este punto y hasta el siguiente, y último, todas las interpretaciones muestran una tendencia a incrementar progresivamente su velocidad.

o) Último punto y el de mayor velocidad registrada en todo el movimiento, localizado en los compases finales. En BR1 y BR3 se ubica en el c. 424; en BR2, en el c. 428; en BR4, BR5 y BR6, en el c. 409; y en BR7, en el c. 407. A partir de este punto, todas las grabaciones presentan un descenso de velocidad hasta el último compás.

5. CONCLUSIONES

Una vez realizado el análisis del parámetro de la velocidad de interpretación en las siete grabaciones de Sergiu Celibidache dirigiendo el primer movimiento de la *Cuarta sinfonía* de Brahms, podemos establecer unas primeras conclusiones a partir de la comparación de los resultados. En todos los casos, hay un dato similar respecto a la velocidad de interpretación de la exposición del Tema A (cc. 1-18). En cuanto al movimiento completo, las dos grabaciones más tardías (BR6 y BR7, de la década de 1980) son las que se interpretaron a una menor velocidad, con unos datos similares y claramente distanciados del resto. Puntualmente, encontramos unos datos de menor velocidad en una sección, el Episodio 3º, de la grabación de 1974 (BR5). Por el contrario, la grabación globalmente más rápida es la más temprana de todas, la del año 1945 (BR1), seguida de cerca por la de 1959 (BR3). En un rango intermedio de velocidad global encontramos la grabación del año 1951 (BR2) y las dos de 1974 (BR4 y BR5). Observando todo el conjunto, se detecta una tendencia mayoritaria hacia un aumento de velocidad progresivo desde la grabación más antigua a la más reciente, solo rota por la segunda grabación (BR2).

Una vez detectadas las fluctuaciones de la curva de velocidad de cada grabación y comparados los resultados, comprobamos que las alteraciones de velocidad más reseñables (ya sea por aceleración, deceleración, *tenuto* en algunos pulsos o respiraciones) coinciden en muchas ocasiones en los mismos puntos de todas las grabaciones. También hemos constatado que estos puntos están relacionados con procesos de gran importancia en la estructura formal de la obra. La recurrencia de estos patrones en las grabaciones de la obra pone en evidencia que el director de orquesta mantuvo durante su carrera unos criterios de interpretación sólidos y también coherentes con el discurso

musical plasmado en la partitura. En definitiva, podemos decir que Celibidache pudo ralentizar (o, metafóricamente, estirar) de forma global la velocidad de interpretación de esta obra, pero mantuvo, en líneas generales, los criterios respecto a sus fluctuaciones y las relaciones internas de pulso asociadas a estas.

Celibidache consideraba que, para que la música pudiera expresarse adecuadamente, la velocidad de interpretación debía adaptarse a las propiedades acústicas de la sala de conciertos, siendo más lenta cuanto mayor fuera la reverberación de la sala. Esto lo puso de manifiesto en numerosas ocasiones, como en una entrevista incluida en el documental *You Don't Do Anything, You Let It Evolve* (Schmidt-Garre, 1992). Cada una de las grabaciones analizadas en este estudio se efectuó en una sala diferente, sin embargo, podemos comprobar que los casos de grabaciones coetáneas arrojan datos con un alto grado de uniformidad. Nos referimos, por un lado, a las dos grabaciones de 1974 (BR4 y BR5), y por otro, a las de 1985 y 1986 (BR6 y BR7). La excepción se encuentra en la interpretación de 1951 (BR2), cuya velocidad resulta comparable a la presente en las grabaciones de 1974 y no tanto a la de aquellas más próximas temporalmente, como BR1 (1946) y BR3 (1959). En este caso, cabe preguntarse si el director eligió velocidades más lentas en BR2 que en BR1 y BR3 condicionado por una sala con mayor reverberación. El impacto de la reverberación y otras características del entorno acústico en las decisiones del intérprete durante la ejecución musical se inscribe en el ámbito de la percepción psicoacústica, cuya valoración implica una elevada complejidad y, además, requeriría la presencia del investigador en el acto de la grabación. Reconociendo este posible condicionante en los resultados, se plantea la posibilidad de examinarlo más a fondo en futuras investigaciones.

Llegados a este punto, conviene reflexionar sobre el significado del término italiano *tempo*, mencionado hasta ahora únicamente en citas referenciadas, y que con frecuencia se asimila a la noción de velocidad en la interpretación musical. A ese respecto, hacemos nuestras las palabras de Celibidache, que una conferencia recogida por Sciammarella (2017), afirma que definir el *tempo* “es imposible” y “no tiene que ver con el tiempo físico y su devenir” (p. 42), añadiendo que “es una condición para que una serie de manifestaciones sonoras queden agrupadas en una unidad.” (p. 43).

Este estudio ha revelado patrones en el comportamiento de la velocidad de interpretación en una serie de grabaciones sonoras y su conexión con los procesos formales de la obra. Dichos hallazgos sugieren la conveniencia de continuar profundizando en sus vínculos con los procesos armónicos, el tratamiento del material melódico y rítmico, la orquestación y las relaciones de tensión y distensión que emergen de la interacción entre estos elementos. Esta línea de análisis queda abierta a futuras investigaciones, en las que será posible abordar con mayor detalle la complejidad de estas relaciones y su impacto en la velocidad de la interpretación musical.

REFERENCIAS

- Bowen, J. A. (1999). Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In *Rethinking Music* (pp. 424–451). Oxford University Press.
- Clarke, E. (2006). Escuchar la interpretación. En John Rink (Ed.), *La interpretación musical* (pp. 217-230). Alianza.
- Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press.
- Day, T. (2002). *Un siglo de música grabada*. Alianza Editorial.
- Enescu, A. (Productor) (2006). *Sergiu Celibidache: Orchestra Filarmonicii George Enescu (1978, Ateneul Român)* [Película]. TVR Media.
- Fabian, D. (2003). *Bach performance practice, 1945-1975: A comprehensive review of sound recordings and literature*. Ashgate Publishing.
- Fabian, D. (2016). *A musicology of performance: Theory and method based on Bach's solos for violin*. Open Book Publishers. <https://doi.org/DOI: 10.11647/OBP.0064>
- Franco, E. (1978, 25 de abril). Sergiu Celibidache y la Sinfónica de Londres. *El País*. https://elpais.com/diario/1978/04/25/cultura/262303206_850215.html

- Gallastegui, J. A. (2017). *Fenomenología de la música de Sergiu Celibidache y su influencia en la dirección de orquesta en España* [Universidad de La Rioja].
<https://hdl.handle.net/20.500.14797/5c13b1a6c8914b6ed3777118>
- Ibermúsica. (s. f.). *Histórico de Ibermúsica*.
https://Www.Ibermusica.Es/Es/Historico?P=2&any_in=0&any_out=0&compositor=0&obra=0&agrupacion=0&director=141&interprete=0
- Ibermúsica. (2017, 23 de octubre). *Ibermúsica 17/18, A.1, London Symphony Orchestra* [Programa de concierto]. https://www.ibermusica.es/image/get/-/-/ca6b413bfb06731b68abfce8b03eb74c-pdf/a01_prog_mano_b1_23_10_2017.pdf
- Juan de Dios, M. A. (Coord.) (s. f.). *Grupo de trabajo en Producción Musical de la SIBE*.
<https://www.sibetrans.com/grupos/produccion-musical>
- Katz, M. (2010). *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* (2ª ed.). University of California Press.
- Leech-Wilkinson, D. (2009). *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. CHARM. <https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>
- Loesch, H. von, & Brinkmann, F. (2023). *Tempo Measurements in Piano Sonatas by Ludwig van Beethoven*. Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.8081731>
- LSO live recordings. (5 de agosto de 2022). *Johannes Brahms - Symphony no. 4: Sergiu Celibidache conducting the LSO on tour in 1978* [Video].
<https://www.youtube.com/watch?v=MoJAqoWD8uA>
- Martin-Castro, A., y Ucar, I. (2020). Conductors' tempo choices shed light over Beethoven's metronome. *PLOS One*. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0243616>
- Moor, P. (1976). The Conductor Who Refuses to Record. *High Fidelity*, 26(1), 12–14.
- Napoli, R., Macellari, D. y Poggi, F. (s. f.). *Discografia*. Associazione Celibidache.
https://www.celibidache.it/?page_id=88
- Philip, R. (2004). *Performing Music in the Age of Recording*. Yale University Press.
- Quaranta, A. (2007). *Teoria e prassi di Sergiu Celibidache* [Universidad de Bolonia].
<https://doi.org/10.6092/unibo/amsdottorato/539>
- Reverter, A. (1978). De Madrid, al cielo: Sergiu Celibidache. *Ritmo*, 48(480), 71–75.
- Schmidt-Garre, J. (1992). *Celibidache: You Don't Do Anything, You Let It Evolve* [Celibidache: no hagas nada, deja que evolucione] [Video]. Pars Media.
- Sciammarella, R. (Ed.). (2017). *Fenomenología de la música. Sergiu Celibidache*. Melos.
- Timmers, R. (2007). Vocal expression in recorded performances of Schubert songs. *Musicae Scientiae*, 11(2), 237–268.
- Weiler, K. (2008). *Celibidache – Musiker und Philosoph: eine Annäherung*. Wißner-Verlag.
- Zelle, T. (1996). Sergiu Celibidache: Analytical approaches to his teachings on phenomenology and music. En *ProQuest Dissertations and Theses*. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/sergiu-celibidache-analytical-approaches-his/docview/304237385/se-2?accountid=14744>