

 **Óscar Caravaca González**

Arts College - Nanjing University of Aeronautics
and Astronautics, China

Epistemus

vol. 12, núm. 2, 2024

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN-E: 1853-0494

epistemus@sacom.org.ar

Recepción: 25 octubre 2024

Aprobación: 08 noviembre 2024

DOI: <https://doi.org/10.24215/18530494e079>

Biografía de Alfred Brendel¹

Alfred Brendel ocupa un lugar destacado entre los más grandes músicos de los siglos XX y XXI. Reconocido por sus magistrales interpretaciones de las obras de compositores como Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Schumann y Liszt, se establece como una autoridad indiscutible en el ámbito musical contemporáneo.

En la década de 1960, Brendel se convirtió en el primer pianista en registrar la totalidad de las obras para piano de Beethoven bajo el sello *Vox*, un conjunto que, según la crítica, sigue conteniendo “algunas de las más sobresalientes interpretaciones de Beethoven jamás grabadas”. En la década de 1970, regresó a Beethoven con un ciclo completo de las sonatas para piano publicado en el sello *Philips*, donde ha mantenido un enfoque exclusivo desde 1969. La discografía de Brendel es ahora una de las más extensas de cualquier pianista, reflejando un repertorio que abarca obras solistas, de cámara y orquestales de los grandes compositores de la tradición centroeuropea, desde Bach hasta Schoenberg.

Entre los innumerables premios que ha recibido (en más de una ocasión en algunos casos) se destacan el *Gran Prix de la Sociedad Liszt*, el *Gramophone Award*, el *Grand Prix du Disque*, el *Premio de la Academia de Grabación de Japón*, el *Deutscher Schallplattenpreis*, el *Grand Prix de la Académie du Disque Français*, el *Premio Edison* y el *Premio de la Asociación de Música Británica*, entre otros. Además, ha

sido galardonado con reconocimientos significativos en el ámbito musical, como el *Premio Léonie Sonning*, el *Premio Siemens*, el *Prix Venezia* y, en 2009, el *Praemium Imperiale*.

Fue nombrado Caballero Honorario de la Orden del Imperio Británico (KBE) en 1989 por sus “servicios sobresalientes a la música en Gran Bretaña”, recibió la *Légion d’Honneur* en 2004, obtuvo el rango más alto en la *Orden del Mérito de la República Federal de Alemania* en 2007 y posee títulos honorarios de las universidades de Oxford, Yale, Exeter y Dublín.

Brendel es además receptor de la *medalla Hans von Bülow* de la Filarmónica de Berlín y fue nombrado Miembro Honorario de la *Wiener Philharmoniker* en 1998, un honor que sólo ha sido conferido a otros dos pianistas, Emil von Sauer y Wilhelm Backhaus, desde la fundación de esta orquesta en 1842. Alfred Brendel ha comenzado a impartir conferencias ilustradas en instituciones musicales y universidades de todo el mundo sobre temas que han sido fundamentales en su incesante búsqueda interpretativa.

Su concierto de despedida tuvo lugar con la *Filarmónica de Viena* el 18 de diciembre de 2008, evento que fue recientemente reconocido como uno de los 100 momentos culturales más destacados de la última década por *TheDaily Telegraph*.

Introducción

Alfred Brendel ocupa un lugar destacado entre los grandes pianistas del siglo XX y XXI, siendo reconocido no sólo por sus actuaciones aclamadas, sino también por sus significativas contribuciones como pensador, poeta y conferenciante. Su enfoque multifacético hacia la interpretación—tanto teórica como práctica—ha consolidado su posición como una figura clave en la práctica del repertorio canónico. El rigor intelectual que aporta a sus interpretaciones se refleja también en sus escritos, donde examina las dimensiones filosóficas y analíticas de las obras que interpreta. En mi caso, las grabaciones y escritos de Brendel han sido fundamentales en mi desarrollo como intérprete e investigador, brindando valiosas perspectivas que continúan influyendo e inspirando mis esfuerzos artísticos y académicos.

Este documento tiene como objetivo compartir una sesión de preguntas y respuestas entre Alfred Brendel (AB) y yo, Óscar Caravaca (OC), que tuvo lugar durante su conferencia el 31 de enero de 2018 en Mallorca, España. Este evento, que conmemoró el 225.º aniversario del nacimiento de Franz Schubert, se centró en las complejidades de sus últimas sonatas para piano y en discusiones más amplias sobre el papel de la interpretación en la preparación de estas obras. Mis preguntas fueron influenciadas por las reflexiones de Brendel sobre el delicado equilibrio entre análisis e interpretación, así

como sobre el papel crucial del intérprete en la traducción de la notación escrita a sonido. Estas cuestiones exploran cómo el intérprete a menudo equilibra su camino influenciado por tradiciones y prácticas históricas, estéticas y tendencias contemporáneas, que pueden tanto enriquecer como limitar su expresión artística.

Al revisar los escritos de Brendel, se observa que él amplía este equilibrio al conceptualizar el papel del intérprete en tres capacidades metafóricas: “como curador de un museo, como ejecutor de un testamento y como obstetra” (Brendel, 2001, pp. 302-303). El curador se ocupa de comparar la obra con fuentes originales, familiarizándose con las convenciones y hábitos interpretativos de la época. Sin embargo, Brendel subraya que no es suficiente con “observar la letra”. El ejecutor otorga vida a la composición, reconociendo que las emociones, los instrumentos y los contextos de interpretación han cambiado desde la época del compositor, por lo que es fundamental “proyectar la música del pasado en el presente” mientras se mantiene su novedad original. Si se logra esto, el papel del obstetra se manifiesta, permitiendo al intérprete dar vida a la música con un sentido de inmediatez y espontaneidad. Como señala Brendel, esto “hace irrelevante cualquier discusión sobre los méritos y deméritos de la tradición”, ya que la espontaneidad surge de una base bien informada (Brendel, 2001, pp. 302-303).

Las reflexiones de Brendel, expuestas en sus escritos y aquí retomadas, inspiraron las preguntas que formulé durante nuestra conversación. Estas preguntas abordaron, como se mencionó anteriormente, la interconexión entre el análisis de la partitura y la interpretación, junto con aspectos interpretativos específicos de las últimas obras para piano de Schubert y la profunda relación que Brendel ha cultivado con la música de este compositor a lo largo de los años.

Entrevista

OC: En relación con la interpretación de las últimas sonatas de Schubert: ¿cómo habitualmente afrontas el gran desafío de prepararlas e interpretarlas en concierto?

AB: Comenzaría señalando que, al igual que Arthur Schnabel, no analizo de antemano. Schnabel sostenía que uno debe conocer muy bien una pieza para permitir que la misma le indique lo que la hace especial y lo que la diferencia de otras. Analizar una pieza es relativamente fácil, pero se requiere de una experiencia mucho más amplia para descubrir qué ha contribuido una pieza particular a la situación musical. Cada obra maestra nos está ofreciendo en realidad algo nuevo. La novedad ha permanecido como un criterio para mí. Cuando vuelvo a una obra y veo en qué entorno musical se originó,

me interesa cómo emergen ciertos elementos; me intriga imaginar lo que significó cuando se interpretó por primera vez la Eroica de Beethoven, o cuando intentaron interpretar los cuartetos de cuerda tardíos de Beethoven, que apenas cualquiera pudo apreciar en aquel entonces y que necesitó otros cien años para conectar verdaderamente con nosotros. Stravinsky afirmó que la *Große Fuge* de Beethoven era la pieza de música más perfecta jamás compuesta, mientras que en el siglo XIX esta obra había sido excluida incluso de un ciclo de cuartetos de cuerda. ¿Me preguntas cómo preparar una pieza? Bueno, el análisis es bueno, pero debería ser el resultado de la familiaridad con la pieza, no la entrada inicial.

Te doy un ejemplo de algo especial en una pieza. Si consideramos el primer movimiento del Concierto para Piano en Sol mayor de Beethoven, hay una serie de aspectos que son bastante inusuales. Al principio, se encuentra la disposición del primer acorde. ¿Por qué ha sido triplicada la tercera, el si natural? Yo diría: porque más tarde la orquesta entra sorprendentemente en si mayor, y esto ya está presagiado. Lo que también es especial en el primer movimiento son los tres breves episodios líricos, cada uno de los cuales aparece solo una vez, que no están directamente relacionados con nada más y permanecen misteriosos, vislumbres de otro mundo. Tales aspectos me fascinan en el análisis.

OC: ¿Cómo distingue un intérprete, al realizar una interpretación, entre piezas cortas, en las que el drama está más concentrado, y sonatas, donde también se expresa el drama pero en una estructura más elaborada?

AB: En su música instrumental, Schubert generalmente necesita mucho espacio. Aparte de los Momentos Musicales D 780 y la Sonata en La menor D 784, no hay mucha concisión. Por supuesto, Schubert no tuvo demasiado tiempo para contemplar lo que estaba haciendo. Realizó una cantidad prodigiosa de obras. Parece que la música simplemente llegaba a él, aunque no era poco crítico y a veces regresaba para revisar y expandir. Si alguien más intentara escribir todas las obras que compuso, probablemente llevaría más tiempo que su propia vida. Obviamente, algunos genios son capaces de pensar muchas veces más rápido que nosotros. Tienen la capacidad de concebir varias composiciones simultáneamente y retenerlas en su memoria. Las últimas sonatas de Schubert fueron compuestas en un periodo relativamente breve. Estas sonatas forman una tríada. Al igual que las tríadas de sonatas de Beethoven, cada una de ellas presenta un carácter claramente distintivo. En cierto sentido, son complementarias. El intérprete debe adoptar un enfoque actoral para hacer justicia a estas obras.

OC: ¿Puedo preguntarte algo relacionado con el género del concierto para piano? ¿Por qué crees que Schubert no escribió un concierto para piano?

AB: Solo contaba con 31 años al momento de su fallecimiento. Asimismo, no se le conocía como un intérprete público. Debí ser un magnífico intérprete de sus propias composiciones, pero difícilmente de obras solistas.

OC: Pero cuando compuso la *Fantasia del Wanderer*, se sintió capaz de desarrollar su potencial como intérprete solista.

AB: Sin duda, poseía un notable instinto virtuoso, como lo demuestra claramente su *Fantasia del Wanderer*. Cuando hablamos de innovación, esta fue una de las piezas más innovadoras de la época. Tomó un breve motivo que sirve de base para todos los movimientos. Tomó los cuatro elementos de la forma sonata y los cuatro movimientos de una sonata y los fusionó por primera vez, algo que Liszt retomó más tarde en su Sonata en Si menor. Y ofreció una escritura pianística que requería la utilización de instrumentos distintos² y la participación de un tipo diferente de intérprete.

OC: ¿Has intentado interpretar las obras de Schubert en un piano contemporáneo a la época de Schubert?

AB: Sí, ciertamente. Pero esto es prácticamente imposible tanto con la *Fantasia del Wanderer* como con el rango dinámico de algunas de sus sonatas. El instrumento para la *Fantasia del Wanderer* necesitaba ser creado. No pienses que el compositor de piano necesariamente escribe para el sonido de su propio piano privado. La mayoría de los grandes compositores de piano eran compositores instrumentales, compositores vocales, compositores de conjunto, excepto Chopin. Así, muchas de estas tendencias musicales e instrumentos, *tuttis* de la orquesta y sonidos del coro, también entraron en sus obras para piano. Para mí, es más interesante estar consciente de tales aspectos latentes que limitarse a las restricciones de los instrumentos contemporáneos. Frecuentemente es necesario convertir el piano en una orquesta o convertirse en un cantante.

OC: ¿Hubo un momento en tu vida en el que decidiste centrarte más en la música de Schubert y realizar sus obras con mayor frecuencia?

AB: He interpretado la *Fantasia del Wanderer* desde que era adolescente, y luego los *Impromptus*, y después las Sonatas, así como los ciclos que consistieron en cuatro recitales que incluían todas las obras importantes de los últimos siete años. También interpreté frecuentemente los ciclos de canciones de Schubert. Todo se desarrolló de manera lógica. Schubert se convirtió en uno de los pilares de mi repertorio junto a Beethoven.

OC: Al examinar las partituras, ¿qué grado de libertad tiene un intérprete para interpretar y trabajar con el material musical?

AB: Empezar diciendo: ¡Ahora voy a tocar a mi manera! es, para mí, un enfoque absolutamente equivocado. Significa que escuchas a otras personas, ya sea que hayan tocado de una manera o de otra, y así te aseguras de tocar de manera diferente para ser reconocible y original. En primer lugar, necesitas leer la partitura. Muchas personas no pueden leer una partitura correctamente. Y luego, por supuesto, empleas tus propios sentimientos, pero siempre, con suerte, con la conciencia de que el compositor es primero y que generalmente sabe mejor. También depende de qué compositor haya escrito algo. En Beethoven, por ejemplo, al ignorar sus indicaciones, perderías mucho. Él generalmente era muy preciso. Yo le daría un 10% de interrogante, y a Schubert le daría bastante más porque rara vez estaba acostumbrado a escuchar sus obras para piano interpretadas. Luego hay compositores que son algo vagos, como Busoni, o que cambian sus indicaciones con frecuencia, como Chopin. Y hay otros como György Kurtág, el gran compositor húngaro, que sabe todo sobre cada nota que compuso, lo que significa, cómo debería sonar y cómo se puede demostrar.

OC: ¿Tienes algún consejo para la nueva generación?

AB: Desearía que todos los intérpretes estudiaran composición y trataran de componer, intentaran crear una continuidad musical y entendieran lo que significa plasmar una pieza en papel. Les haría preguntar: ¿Por qué el compositor escribió algo de esta manera y no de otra? También deberíamos aprender el significado de las indicaciones. ¿Cuál es la importancia de *sf*, *fp*, *rinforzando* en Beethoven? ¿Cómo evaluar e interpretar los diversos acentos de Schubert? ¿Cómo se conectan las indicaciones con la pieza? ¿Son solo decorativas o esenciales, como en la mayoría de los grandes compositores? Y luego avanzamos a partir de ahí. Si intentas hacer lo que escribió el compositor y el resultado es original, eso está bien. Pero si pretendes ser original y diferente en primer lugar, olvídale.



Figura 1
Momento de la entrevista entre Alfred Brendel y Óscar Caravaca

Conclusión y Comentario Crítico

A partir de mi conversación con Brendel y de la consideración de sus reflexiones en sus escritos, se desprende una perspectiva sobre el análisis musical que desafía el enfoque tradicional, centrado en la exploración formal o armónica como punto de partida para la interpretación de una obra. En lugar de ello, Brendel aboga por un enfoque más inmersivo, en el cual el intérprete se sumerge en el carácter afectivo de la obra y en su relevancia sociocultural dentro del contexto histórico en que fue creada, permitiendo que el análisis emerja de una relación íntima y profunda con la obra.

Este enfoque se alinea con la creencia más amplia de Brendel de que la obra maestra debe guiar al intérprete, alentándolos a explorar la partitura en detalle y su comprensión histórica antes de imponer deseos o interpretaciones personales. Como él elocuentemente sostiene: “la obra maestra le indica al intérprete qué debe hacer, en lugar de que el intérprete le diga a la obra cómo debería ser o al compositor qué debería haber escrito” (Nicholas, 2008; s/p).

En línea con lo anterior y al reflexionar sobre las metáforas del intérprete como curador, ejecutor y obstetra —discutidas en la introducción—, me resulta interesante profundizar en cómo estas figuras permiten al intérprete oscilar entre la fidelidad al texto y la inmediatez creativa. En los roles de “curador” y “ejecutor,” el intérprete parece instado a comprometerse con el descubrimiento y la transmisión de las intenciones del compositor, considerando el contexto histórico que informa la obra. Sin embargo, la metáfora del “obstetra” introduce una dimensión distinta: la de un intérprete que

da vida a la música con espontaneidad y profundidad emocional, “haciendo que cualquier discusión sobre los méritos y deméritos de la tradición resulte irrelevante” (Brendel, 2001, p. 303). Una perspectiva que plantea la cuestión de hasta qué punto el intérprete debe abandonar la tradición en favor de una expresión personal que revitalice la obra en el presente.

En este contexto, me resulta interesante traer a colación una reflexión de Caspar David Friedrich, quien, pese a pertenecer al ámbito visual, profundiza en una cuestión esencial para la práctica interpretativa individual: la irreductible subjetividad de la percepción artística y la importancia de preservar un “espacio creativo” personal. Para Friedrich, la experiencia estética constituye un acto profundamente individual, que no puede ser restringido por normas universales. En sus propias palabras:

Mira con tu propio ojo, y tal como los objetos te aparezcan, así deberías reproducirlos; el efecto que tienen sobre ti debería ser devuelto en tu pintura... A cada persona, la naturaleza se manifiesta de manera diferente; por esta razón, nadie puede hacer que sus teorías y reglas sean válidas para otro como leyes inmutables. Nadie puede ser un patrón para otro, solo para sí mismo y para las almas afines a la suya (Friedrich, citado en Hinz, 1984, p. 83).

A mi juicio, las palabras de Friedrich enriquecen el planteamiento de Brendel en relación con la metáfora del “obstetra,” que aboga por una flexibilidad interpretativa respecto a la fidelidad hacia ciertas tradiciones. Esta interrelación subraya que la interpretación musical, al igual que otras formas de arte, no se agota en la mera adherencia al texto, sino que implica una interacción dinámica entre la obra y el intérprete, en la cual este último actúa como un agente creativo que reimagina y revitaliza la obra a través de su sensibilidad particular. En concreto, esta visión se evidencia en la decisión de Brendel de omitir ciertas repeticiones en algunas obras para piano de Schubert, un enfoque que, aunque diverge de la partitura original, fue defendido en un intercambio escrito entre Brendel y el musicólogo Walter Frisch, publicado en *The New York Times* (Frisch y Brendel, 1989).

En este intercambio (Frisch y Brendel, 1989), Frisch criticó las elecciones interpretativas de Brendel, argumentando que, aunque Brendel defiende a menudo la fidelidad al texto, su decisión de omitir repeticiones en la Sonata para Piano en Si bemol mayor, D 960, carece de una estricta adherencia a las intenciones compositivas de Schubert. Sin embargo, Brendel señaló precedentes históricos, como Clara Schumann y Anton Rubinstein, quienes también optaron por omitir repeticiones en obras de Schumann y Beethoven, aludiendo así a la libertad interpretativa que los intérpretes del siglo XIX ejercían de manera flexible y creativa sobre el texto original. En particular, argumentó que la repetición de la exposición en el primer

movimiento de la Sonata D 960 interrumpe el flujo del movimiento, y que la coherencia del material motivico y el equilibrio de los temas líricos son más relevantes que una estricta adhesión a la tradición. Esto refleja la postura más amplia de Brendel de que, en ciertas circunstancias, los intérpretes deben comprometerse críticamente con la partitura en lugar de seguirla de manera incondicional.

Si bien la omisión de repeticiones por parte de Brendel parece estar justificada por razones estructurales y psicológicas para caracterizar de manera más eficaz el discurso musical, su referencia a las libertades interpretativas podría no reflejar plenamente la amplitud de las prácticas interpretativas que se esperaban de los intérpretes de los siglos XIX. Estos intérpretes a menudo se involucraban en prácticas de improvisación y ornamentación espontánea que iban más allá del texto original, como arpeggiación no escrita, desincronización entre las manos, alteraciones rítmicas, entre otras. A mi juicio, centrar la atención exclusivamente en la omisión de ciertas repeticiones constituye una visión limitada de las prácticas interpretativas mucho más amplias y complejas de la época, planteando el interrogante de por qué algunas de estas libertades son aceptadas en la práctica moderna mientras que otras, igualmente arraigadas en la tradición histórica, son vistas con mayor recelo o incluso rechazadas. Este debate invita a reconsiderar qué criterios guían nuestras decisiones interpretativas actuales.

En este sentido, las reflexiones de Brendel plantean preguntas fundamentales sobre el juicio estético y la autoridad artística, obligándonos a considerar si la interpretación debe tener como objetivo recrear el pasado o servir como un diálogo en evolución que busca nuevos significados dentro de la música. Además, éstas conducen inevitablemente a indagaciones filosóficas más profundas, planteando preguntas críticas como: ¿Cuál es el papel del intérprete en relación con la partitura, especialmente a la luz de la responsabilidad moral que surge al interpretar una obra originalmente creada por otro? ¿Cuándo la estricta adherencia a las intenciones originales del compositor obstaculiza la creatividad del intérprete, y cuándo se convierte la libertad interpretativa en esencial para crear una interpretación emocionalmente convincente? Este desafío se vuelve aún más complejo cuando existen grabaciones históricas de las obras del compositor. En tales casos, ¿es la interpretación del compositor la “referencia” para la interpretación, o simplemente una entre muchas posibilidades? La autoridad de la tradición, que a menudo ha impuesto lo que se considera “correcto”, entra en conflicto con los impulsos creativos del intérprete.

Considerando la perspectiva de Brendel, junto con las breves reflexiones compartidas aquí, espero iluminar la tensión continua entre la responsabilidad moral del intérprete de honrar las intenciones

del compositor y el deseo de expresión artística personal. En última instancia, nos obliga a reconocer que no existe una única “verdad” en la interpretación, ya que la naturaleza inherentemente subjetiva de cualquier forma de arte significa que el juicio estético, la experiencia personal y la intuición artística son factores esenciales en la conformación de interpretaciones variadas y igualmente válidas— cada una contribuyendo a la riqueza y diversidad de la experiencia musical.

Referencias

- Brendel, A. (2001). *Alfred Brendel on music: Collected essays*. Robson Books.
- Decca Classics. (n.d.). *Alfred Brendel biography*. Decca Classics. Recuperado de <https://www.deccaclassics.com/en/artists/alfredbrendel/biography>
- Frisch, W., y Brendel, A. (1989, March 16). Schubert's last sonatas: An exchange. *The New York Review of Books*. Recuperado de <https://www.nybooks.com/articles/1989/03/16/schuberts-last-sonatas-an-exchange/>
- Hinz, S. (1984). *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. Henschelverlag.
- Nicholas, J. (2008, April). Life & career. *Alfred Brendel*. Retrieved from <http://alfredbrendel.com/lifeandcareer.php>

Notas

- 1 Basado en la biografía de Alfred Brendel proporcionada por Decca Classics (s.f.). Disponible en: <https://www.deccaclassics.com/en/artists/alfredbrendel/biography>.
- 2 De este modo, se hace referencia a instrumentos con mayores capacidades técnicas y sonoras que el piano de época, aludiendo a una escritura pianística más compleja y demandante.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/amelijournal/727/7275073008/7275073008.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Óscar Caravaca González

En conversación con Alfred Brendel

Epistemus

vol. 12, núm. 2, 2024

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

epistemus@sacom.org.ar

ISSN-E: 1853-0494

DOI: <https://doi.org/10.24215/18530494e079>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.