



HOQUET

Revista del
Conservatorio Superior de Música de Málaga

Nº 7 - Abril de 2009

HOQUET - Nº 7 - Abril de 2009.

Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga

Consejo de redacción:

Director: Francisco Martínez González

Secretaria: María Ruiz Hillo

Vocal: Amanda Ramos Contreras

Colaboran en este número:

Trino Zurita

Juan Manuel Parra Urbano

Juan Ignacio Fernández Morales

M^a Dolores Romero Ortiz

David Ruiz Paredes

Francisco José Martín Jaime

Reyes Oteo Fernández

Juan Carlos Almendros Baca

Octav Calleya

Diseño de la cubierta: Antonio Javier Olveira Nieto

I.S.S.N.: 1577-8290

DEPÓSITO LEGAL: MA-468-2001

IMPRIME: Gráficas Anarol - Málaga.

ÍNDICE

ANTONIO CAMPOS MARTÍNEZ. UNA VIDA DEDICADA AL VIOLONCHELO TRINO ZURITA.	5
BREVE HISTORIA DE LA INTERPRETACIÓN DE LAS ÓPERAS DE WAGNER JUAN MANUEL PARRA URBANO.	21
EL RECITAL DE PIANO: DEL ESTUDIO AL ESCENARIO JUAN IGNACIO FERNÁNDEZ MORALES.	31
EL PAPEL DE LA MÚSICA EN EL CURRÍCULUM EDUCATIVO DE LAS CIVILIZACIONES ANTIGUAS M ^a DOLORES ROMERO ORTIZ.	45
LA INVASIÓN DEL BRASS AMERICAN DAVID RUIZ PAREDES.	49
LA MÚSICA DE THELEMA FRANCISCO JOSÉ MARTÍN JAIME.	57
LA TECNOLOGÍA PARA LA COMPOSICIÓN ELECTRÓNICA EN VIVO REYES OTEO FERNÁNDEZ.	69
MÚSICA, LENGUAJE Y UN EXPERIMENTO JUAN CARLOS ALMENDROS BACA.	77
SERGIU CELIBIDACHE, ¿EL MEJOR DIRECTOR DE TODOS LOS TIEMPOS? OCTAV CALLEYA.	91

ANTONIO CAMPOS MARTÍNEZ
(BILBAO, 1930 - MÁLAGA, 1993)
UNA VIDA DEDICADA AL VIOLONCHELO

TRINO ZURITA

Antonio Campos Martínez fue un maestro y un violonchelista excepcional. Tuvo una intensa vida profesional que le llevó desde Bilbao a Madrid primero, y desde Madrid a Málaga después. Los años que Antonio Campos pasó en Málaga los dedicó principalmente a la docencia, como catedrático de violonchelo del Conservatorio Superior de Música, y a la interpretación, con una intensa actividad concertística que le llevaría a ofrecer conciertos por toda la geografía nacional. No sólo ha sido uno de los mejores profesores que ha tenido el Conservatorio de Málaga en su larga historia sino que fue un músico que emocionaba al público durante sus interpretaciones y que dejó un recuerdo imborrable en quienes le conocieron. Sirvan estas líneas de homenaje al que fue uno de mis maestros.

Bilbao

Antonio Campos nació en Bilbao, el 12 de mayo de 1930, y creció en un ambiente musical. Animado por su padre que era clarinetista de la Banda Municipal de Bilbao comenzó sus estudios de solfeo y



Foto 1: Antonio Campos Martínez

flauta a muy temprana edad. Según contaba el propio Antonio Campos, la flauta no era el instrumento que más le gustaba, pero tuvo que estudiarlo por el empeño de su padre, quien veía en los instrumentos de viento el futuro de su hijo en una época de escasas orquestas y numerosas bandas, sobre todo militares¹. El instrumento que a él le gustaba era el violonchelo, así que a escondidas de su padre comenzó a estudiarlo y compaginó el estudio de los dos instrumentos. Sus progresos con el violonchelo fueron tales que consiguió una beca para estudiar en el Conservatorio de Bilbao con el profesor Gabriel Verkós.² Antonio fue en aquellos años el estudiante más brillante de la clase de Verkós y finalizó sus estudios con los primeros premios en violonchelo y música de cámara.³

En 1946 llegó un cambio importante en su vida: el fallecimiento de su padre. A la tristeza que supuso esta pérdida se le unió una precaria situación económica. Antonio tenía ahora tres hermanas a las que cuidar y mantener. Esto le obligó con 16 años a tomar las riendas de su familia y a buscar el sustento de los suyos. Consiguió una plaza de violonchelo en la Banda Municipal de Bilbao y comenzó a trabajar en varias orquestas de teatro en zarzuelas, revistas y diversos espectáculos que se prolongaban hasta altas horas de la noche. En esta época de trabajo y sacrificio para ganar algo de dinero que llevar a casa continuó sus estudios en el conservatorio.

El 8 de mayo de 1947 tuvo lugar un concierto de la clase de música de cámara de su profesor Gabriel Verkós en el Hotel Carlton de Bilbao.⁴

-
- 1 Por aquellos años se decía que la música tenía tres salidas: por tierra, mar y aire.
 - 2 Gabriel Verkós Valcárcel (San Sebastián, 1910 – Bilbao, 1981): Violonchelista donostiarra de origen griego. Los primeros pasos en la música los dio de la mano de su madre. Estudió con Alfredo Larrocha violonchelo y música de cámara. Más tarde se traslada a Madrid, donde continúa sus estudios con Juan Ruiz Casaux. En Madrid tocó en la Orquesta Lasalle, la Orquesta Sinfónica de Arbós y en la Orquesta del Teatro Real. Fue solista de la Orquesta Municipal de Bilbao, después Orquesta Sinfónica de Bilbao, prácticamente desde su fundación en 1938, y profesor de violonchelo y contrabajo en el Conservatorio Vizcaíno de Música de Bilbao desde 1939. Con el Trío de Cámara de Bilbao, junto al violinista Jenaro Morales y el pianista Aurelio Castrillo, obtiene el Premio Nacional de Cámara en 1943. Realizó una gran labor pedagógica en Bilbao. Sus actuaciones como solista fueron muy alabadas, destacando especialmente sus interpretaciones de *Don Quijote* de Strauss. A título póstumo recibe en 1983 la Medalla de Plata al Mérito en las Bellas Artes.
 - 3 Fueron compañeros de estudios de Antonio Campos los violonchelistas José Ramón Gil Aranguen, Delfín Ronda Sánchez, Berta Gil Aranguen, María Lourdes Goiti, Vladimiro Bas Zabache y Fernando Godoy Cuadra.
 - 4 Goiti, María Lourdes: *Gabriel Verkós. Homenaje de amor y admiración*. Instituto Dr. Camino de historia donostiarra. Fundación social y cultural Kutxa. San Sebastián, 1992, pp. 104-105.

Antonio Campos interpretó un trío con piano de Haydn junto a Félix Ayo y Jesusa Mendivil. En este mismo concierto, en la tercera parte, actuó por primera vez la Orquesta de Cámara del Conservatorio de Bilbao que había creado Verkós con sus alumnos de la clase de música de cámara. No sorprende ver que en este concierto Antonio aparece también como flautista. La orquesta de cámara de Verkós ofreció numerosos conciertos en Bilbao y sus alrededores y supuso un gran estímulo para los jóvenes alumnos, desarrollándose en ellos la capacidad de trabajar en el atril de una orquesta. Según escribe María Lourdes Goiti⁵, aquel mismo año Verkós invitó a tres alumnos de su clase de violonchelo a la Orquesta Sinfónica de Bilbao de la que él era solista: Antonio Campos, José Ramón Gil y Delfín Ronda. Entraron en calidad de becarios recibiendo una pequeña gratificación. Goiti añade que todos ellos realizaron al poco tiempo su primera gira de conciertos con la Orquesta Sinfónica de Bilbao por las sociedades filarmónicas de España. El joven Antonio acompañó en el atril a Verkós en aquellos conciertos.

El violonchelo francés que poseía Antonio lo consiguió en estos años y lo conservó toda la vida. Este violonchelo, un Husson & Buthod, tiene una curiosa historia. Antonio contaba que lo tenía un luthier de Bilbao en su taller y que el violonchelo se encontraba bastante deteriorado y en un estado de abandono. Se interesó por él y el luthier le propuso que se lo regalaba a cambio de que costeara la reparación. Antonio aceptó sin pensarlo.

En 1949 salió a concurso una plaza de flauta en la Banda Militar del Generalísimo en Madrid. Antonio, que como hemos visto no había abandonado hasta ese momento el estudio de la flauta, pues era un instrumento más que dominaba y que a su vez le ofrecía más posibilidades de trabajo, decide viajar a Madrid y optar por dicha plaza. No debemos de olvidar que entonces Madrid era uno de los pocos lugares en España donde un músico podía tener verdaderas aspiraciones profesionales. El resultado de aquel primer viaje fue que no consiguió aprobar la oposición y, como consecuencia de esto, toma la decisión de abandonar la flauta y dedicarse plenamente al violonchelo. Comenzó entonces a estudiar violonchelo con gran intensidad y volvió a Madrid un año más tarde, en 1950, esta vez para

5 María Lourdes Goiti, pianista y violonchelista, alumna primero y esposa después de Gabriel Verkós.

opositar a una plaza de violonchelo en la Banda Municipal de Madrid. Tras una brillante oposición, que supuso al mismo tiempo su presentación en el ambiente musical de Madrid, obtuvo la deseada plaza.

Madrid

Había en aquellos años una gran actividad musical en Madrid. Todos conocían el talento y el nivel musical de Antonio y querían contar con él en las diferentes orquestas y grupos de cámara. Además de su trabajo en la Banda Municipal, perteneció a la Orquesta de Solistas Españoles, colaboró con la compañía de Antonio El Bailarín, tocaba en el Teatro de la Zarzuela, participó en innumerables y agotadoras sesiones de grabación para películas, y colaboraba asiduamente con la Orquesta Sinfónica de Madrid. De los primeros años en Madrid es su amistad con Enrique García Asensio, Antón García Abril y, sobre todo, con Carmelo Bernaola.⁶ Enrique García, Antonio Campos y Manuel Angulo formaron un trío con el que dieron varios conciertos en Madrid.



Foto 2: Enrique García Asensio, Manuel Angulo y Antonio Campos

⁶ Tal fue su amistad que Carmelo Bernaola ejerció de padrino en la boda de Antonio Campos con María Jesús Melús.

Al poco tiempo de llegar Antonio a Madrid conoce a la que será su mujer, María Jesús Melús, que por entonces era alumna de piano del Conservatorio de Madrid. En 1956, Antonio y María Jesús se casan y fruto de esta relación nacerán dos hijos, ninguno de los cuales seguirá la tradición musical de la familia.

De esta etapa madrileña es también su amistad con el violonchelista Ricardo Vivó, con quien mantuvo una estrecha relación por aquellos años. Antonio tocó en numerosas ocasiones para él, sobre todo cuando preparó las primeras oposiciones a la ONE. Ricardo Vivó recomendaba a muchos de sus alumnos del Conservatorio de Madrid⁷ que fueran a trabajar con Antonio.



Foto 3: Antonio Campos junto a Gaspar Cassadó en Santiago de Compostela

Como recuerda María Jesús, el afán de mejorar y perfeccionarse en la interpretación del violonchelo no le abandonaron a lo largo de su vida, lo que explica que en 1958 asistiera al primer Curso Internacional de Verano

⁷ Ricardo Vivó ingresó como profesor numerario del Conservatorio de Madrid en 1961 en sustitución de Juan Antonio Ruiz Casaux.

“Música en Compostela” a estudiar con Gaspar Cassadó.⁸ Al año siguiente volvió a asistir a estos cursos. Tanto gustó a Cassadó las cualidades de Antonio que le invitó, en 1960, junto a otros cinco violonchelistas, a un curso en Brühl, Alemania. En los preparativos sobre los pormenores del viaje, he aquí la segunda carta que Cassadó escribe a Antonio:

Colonia, 26 Mayo 1960.

Querido Antonio. Acabo de volver de Brühl donde he pasado todo el día, pues me he quedado tan encantado del lugar que no me era más posible irme. Tanto es así, que yo iré a estar durante todo el Curso a Brühl. Imagínese, como otro Versailles. Unos jardines de paraíso y unos bosques de encanto.

He ido para fijar el alojamiento de todos Vdes, que serán cinco. El quinto será un simpatiquísimo muchacho italiano de 17 años de gran talento⁹. He podido obtener un precio realmente barato. O sea que solo pagarán cada uno 5 markos y medio por la habitación. También tendrán la posibilidad de hacerse la cocina, pues en el apartamento hay una cocinita que Vdes podrán servirse, y comprando los alimentos a granel, ahorrarán muchísimo, pudiendo hacerse unos manjares sencillos pero apetitosos. Que, una arroz, al estilo paella, que un buen plato de spaghetti con jamón, en fin, que lo podrán pasar estupendamente, sin gastar como yendo al Restaurant.

En cuanto al estudio, lo podrán hacer en una habitación del Castillo, o en los jardines y bosques, que durante la semana están desiertos.

Yo llegaré a Colonia el día 6, a las 7 de a tarde en la Estación Central (al lado de la Catedral). De allí iré directamente a instalarme a Brühl, en la misma Pensión que Vdes.

Así pues hasta muy pronto, si Dios quiere.

Un afectuoso abrazo,
Cassadó

8 Los cursos “Música en Compostela”, que todavía se celebran, comenzaron en 1958 gracias a la iniciativa de Gaspar Cassadó, Andrés Segovia, Alicia de Larrocha y otras figuras españolas del momento. Ese mismo año Cassadó comienza su docencia en la Musik Hochschule de Colonia.

9 Marco Scano.

Recuerdos a tu esposa y un
 afectuoso recuerdo de tu maestro
 Gaspar.

Colonia 8 Julio 1960.

Querido Antonio. Esta mañana he tenido una conversacion con una Familia que conozco aqui en Colonia, y que tanto el Señor como su Esposa hablan muy bien español y quieren mucho a España (mas te diré el Señor, también sabe hablar algo catalan, aún que tan él como su esposa son alemanes de pura raza)

Pues bien; no sé como ha venido el tema sobre tu porvenir y las intenciones de, dentro un próximo avenir, poderte trasladar a Alemania a fin de poder seguir mis lecciones. Justamente el Señor (que se encuentra actualmente en Mallorca) está buscando una persona para poder tener cuidado de su Casa y de su Niña de 6 años. Entonces, yo he pensado, que a lo mejor ésta combinacion, podria sér algo interesante para vosotros. Primeramente, ellos hablan español (cosa que en el primer tiempo, os daña una gran tranquilidad) Luego, ellos son gente que quieren a España, y les gusta la comida española. Luego, son gente generosa y buena. Viven casi tocando a la Catedral. Tienen un magnifico Almacen de Perfumeria (pero, a lo grande) La Señora - como conoce toda la gente en Colonia - me ha asegurado que podria facilmente encontrarte a Ti (Antonio) un trabajo, que te hiciera ganar y te dejara horas libres durante el dia para poder estudiar el Cello. Ellos creen, que lo mejor para vosotros, seria que os alquilaran una habitacion (donde poder dormir, y sobretodo Tu estudiar) Luego, durante el dia, Tu esposa, podria ocuparse de los Señores y de la Niña. Enfin, organizar una vida de manera que te diera la posibilidad de tu poder seguir los estudios del Violoncello y estudiar en la Hochschule conmigo durante un largo tiempo y... Vencer!

Bueno, de todo esto, ni una palabra a nadie. Pensais vosotros todo esto y... quien quiera saber.. pues que vaya a Salamanca.

Por mas detalles, aqui te doy las señas de ésta Familia, por si queris empezar a ponerlos en contacto. Desde luego, al momento de hacer los tratos, ~~quiero~~ yo ~~que~~ saber, a fin de aconsejaros lo que hay que hacer. Señora Hans Hohmann.

Comödiestrasse 15.
K ö l n. a/ Rhein.

Lo mejor, seria escribirles a máquina, asi ellos lo pueden entender mejor. Naturalmente en español.

Ya me voy mañana para Londres, donde voy a grabar unos Discos por la voz de ~~su~~ ~~amigo~~ con ~~menhin~~.

Foto 4: Carta de Gaspar Cassadó a Antonio Campos.

Durante este curso, al que asistió becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, Cassadó le ofrece a Antonio la posibilidad de estudiar con él en la Musik Hochschule de Colonia. Antonio le comunica su situación personal: no podía costearse unos estudios en el extranjero y tenía, además, esposa e hijo. Cassadó, en un acto de gran generosidad, intenta dar solución a los problemas que le plantea Antonio y habla con amistades suyas en Colonia. De todos los pormenores de lo que hubiera sido su vida allí da buena cuenta Cassadó en una extensa carta que le envía a Antonio el 8 de julio de 1960. Cassadó queda con una familia acomodada de Colonia en que María Jesús “podría ocuparse de los señores y de la niña” y que esta familia “podría encontrarte a Ti (Antonio) un trabajo, que te hiciera ganar y te dejara horas libres durante el día para poder estudiar Cello. (...) En fin, organizar una vida de manera que te diera la posibilidad de tu poder seguir los estudios del Violoncello y estudiar en la Hochschule conmigo durante un largo tiempo y... Vencer!” Finalmente, Antonio decidió no irse a Alemania. Podemos entender las razones que le llevaron a tomar esta decisión. Tenía entonces 30 años y un niño pequeño, una buena situación laboral: funcionario de la Banda Municipal, las orquestas, las grabaciones, etc., y una estabilidad que le había costado alcanzar.

En 1963 se produce un paréntesis en esta etapa madrileña. La South Africa Broadcasting Corporation Orchestra estaba realizando en Madrid audiciones para la cobertura de plazas. Se ofertaba una plaza de ayuda de solista de violonchelo a la que Antonio decidió opositar y que ganó. De este modo, Antonio y su familia se trasladaron a Sudáfrica. Allí llevaron un alto nivel de vida ya que el trabajo en la orquesta estaba muy bien remunerado. Antonio era muy reconocido, tenía más tiempo libre, daba conciertos... pero también echaba de menos a la familia, a los amigos... Así que cuando en 1966 se convocan dos plazas de violonchelo en la Orquesta Nacional Antonio decide presentarse y obtiene la plaza.¹⁰ A partir de ese mismo año comienza a formar parte de la ONE, dirigida entonces por Rafael Frübeck de Burgos, al mismo tiempo que retoma su plaza en la Banda Municipal de Madrid.

10 La otra plaza será para Pedro Corostola.

La *Etapa Frübeck*, que fue la que vivió Antonio desde 1966 hasta el 1973, se caracterizó por las numerosas salidas al extranjero de la orquesta, por la programación preferente de géneros sinfónico-corales y por una especial atención al sinfonismo alemán en el repertorio.¹¹ En los siete años que perteneció Antonio a la ONE pasaron por dicha orquesta las primeras batutas del momento: Zubin Metha, Eugen Jochum, Lorin Mazel, entre muchos otros, y sus también amigos Enrique García Asensio y Pedro Pirfano¹²; y grandes solistas como Arturo Benedetti Michelangeli, José Iturbi, Yehudi Menuhin, David Oistrakh, Mstislav Rostropovich, Pierre Fournier o André Navarra, por citar algunos.

El regreso a Madrid supuso volver a una actividad intensa de trabajo, lo que influyó seriamente en su salud. Como recuerda M^a Jesús, el ritmo de vida acelerado que llevaba Antonio le desgastó mucho, a pesar de que Antonio disfrutaba tocando en la orquesta. Fue entonces cuando barajó la posibilidad de dedicarse a la enseñanza, algo que en un primer momento no le entusiasmaba demasiado pero que era la única salida que podían contemplar para su estado de salud. Así es como inicia la preparación de una futura oposición: comenzó a estudiar el repertorio y a recopilar información para el temario teórico. En 1973 se convocan oposiciones en Madrid y Antonio, que había estado dos años preparándose a conciencia, se presenta a esta convocatoria y obtiene la plaza de violonchelo del Conservatorio de Málaga¹³ que cinco años atrás había dejado vacante Eduardo Sanchís Morell.¹⁴

11 Enrique Franco, *Memoria de la Orquesta Nacional de España. 50 Aniversario*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, p. 82.

12 Pirfano protagonizará una triste historia en la vida de Verkós que le llevará a abandonar la Orquesta Sinfónica de Bilbao y el Conservatorio. Ver este episodio en M. L. Goiti, *Gabriel Verkós. Homenaje...*, obra citada, pp. 221-245.

13 Juan Calabuig Felipó fue miembro del tribunal que examinó a Antonio Campos. En una entrevista me contaba que Antonio hizo una oposición muy brillante. Recordaba en especial su interpretación del *Concierto* de A. Dvorak. Según Calabuig, Antonio Campos lo tocó como un verdadero maestro.

14 Eduardo Sanchís Morell obtuvo por oposición la plaza de Profesor Especial de Violonchelo en 1949 y cesó por jubilación en 1968. El 1 de noviembre de 1968 comenzó a impartir las clases de violonchelo y contrabajo Buenaventura Otero Bosch, que se mantuvo en el puesto como Profesor Especial Interino hasta la llegada de Antonio Campos.

Málaga

En la sesión del 19 de noviembre de 1973, el Conservatorio de Málaga da la bienvenida a Antonio Campos “quien tras una brillante oposición ha obtenido la plaza en propiedad y viene a engrosar el claustro del conservatorio”¹⁵. Antonio tiene 43 años de edad. Los problemas de salud desaparecen y se entrega a la enseñanza del violonchelo con intensidad. María Jesús habla de cómo llegaba Antonio a casa preocupado por los alumnos: la programación, los progresos, los disgustos, las anécdotas de clase... Llegó a reconocer que este trabajo le llenaba plenamente.

Antonio Campos fue un profesor muy exigente. Quería sacar siempre el máximo de sus alumnos y desde el primer día se volcó con ellos. Se preocupó de ofrecerles una formación completa, coherente y abierta a todos los estilos; actualizaba anualmente la programación¹⁶, tenía los estudios meticulosamente secuenciados por curso (en esto era inflexible), sin embargo era abierto en el repertorio, dando en cada curso una relación de obras a escoger de diversos géneros y estilos¹⁷; organizaba conciertos de alumnos anualmente; ayudaba a los alumnos a progresar en sus estudios y a buscar salidas profesionales... Fueron sus alumnos María Victoria Gálvez, Andrés Ruiz, José Miguel Gómez, Ramón Romero, Elena Cames, Alejandro Martínez o Virgilio Meléndez, entre otros.

Esta nueva etapa de su vida la dedicaría también a lo que más le gustaba: el estudio y la preparación de conciertos. En palabras de F. Muñoz: Antonio Campos era “un músico de cuerpo entero, trabajador infatigable, pendiente siempre de superarse con una dedicación constante, estudio de quietud artística, que le cataloga como un magnífico profesional”¹⁸. Su estilo interpretativo era un reflejo de su personalidad, de un temperamento contenido y sin realizar grandes gestos mientras interpretaba. Poseía una afinación precisa, un sonido fino y penetrante y un vibrato intenso, como se puede comprobar en las grabaciones que conservaba de algunos de sus

15 *Libro 6º de Actas del Claustro del Conservatorio Superior de Música de Málaga*. Sesión del 19 de noviembre de 1973. Acta firmada por José Andreu, director, y Manuel del Campo, secretario.

16 Recuerdo que durante una clase me dijo que había estado ese verano (el de 1992) contrastando la programación con el profesor del Conservatorio de Madrid (Pedro Corostola).

17 Antonio Campos, *Programa oficial de la enseñanza de violonchelo*, Conservatorio Superior de Música de Málaga. Curso 1992-93.

18 *SOL DE ESPAÑA*, 26 de octubre de 1980, p. 31.

conciertos. Todos los que le escucharon coinciden en que transmitía gran fuerza y emoción en sus interpretaciones.

Al año siguiente de su llegada a Málaga funda el Trío del Conservatorio de Málaga, junto con Francisco de Gálvez y Alfredo Alonso Gil. Con este trío ofrecieron conciertos por muchas ciudades españolas: A Coruña, Cáceres, Oviedo, Melilla, Valencia, Granada, etc., siendo invitados en 1979 a participar en la Internatioal Fair-Hellexpo de Tesalónica (Grecia). Más tarde crea, con el organista y clavecinista francés Christian Baude y el flautista y musicólogo Luis Rizo, el Conjunto Barroco Escorial, que se dedicaría a la interpretación de música barroca con instrumentos originales. Aunque sería con Christian Baude con quien Antonio actuaría con mayor frecuencia interpretando gran parte del repertorio barroco para violonchelo y continuo¹⁹. En la mayoría de estos conciertos Baude tocaba el clave, pero también dieron conciertos de violonchelo y órgano, como el que ofrecieron en el VI Ciclo de Conciertos en el Órgano Histórico de Liétor (Albacete), el 11 de junio de 1988.

Además de estos grupos estables, Antonio colaboró con otros músicos de reconocido prestigio como es el caso de Antonio Fernández Cid, con el que ofreció, el 30 de noviembre de 1977, una conferencia-concierto sobre Pablo Casals titulada “Perfiles humano-musicales de un catalán universal”. El concierto tuvo lugar en el Conservatorio Superior de Málaga. Reproducimos un extracto de la crítica que apareció en la prensa:

El contrapunto a la conferencia del señor Fernández Cid estuvo en el violonchelo de Antonio Campos, seguro y expresivo, con incontinida emoción en el *Cant dels Ocells* de Casals, como irreprochable la *Suite número 2* de J. S. Bach, para concluir con la Sarabanda de la *Suite número 5*, también de Bach, la obra preferida del artista catalán.²⁰

Entre los numerosos programas de conciertos que conservaba Antonio, varios corresponden a recitales en los años 80 con el pianista y compositor cántabro Miguel Ángel Samperio, quien le dedicaría en 1982 la *Canción Vasca*.²¹ Actuaron en Santander, Gijón, Oviedo y otras ciudades del norte de España.

19 Sonatas de Bach, Vivaldi, Eccles, Marcello, Caldara, de Fesh, d’Herveloy, etc.

20 *SUR*, 2 de diciembre de 1977. Firmado por Manuel del Campo.

21 Esta obra fue estrenada por Antonio Campos y el autor en un concierto celebrado el 27 de enero de 1983 en la Fundación Marcelino Botín de Santander.

Para finalizar este repaso a la actividad concertística que llevó Antonio Campos en los años que residió en Málaga, haremos mención a dos conciertos en los que actuó como solista con la Orquesta Sinfónica de Málaga. El primero de ellos tuvo lugar el 24 de octubre de 1980. En este concierto Antonio se vuelve a rodear de grandes músicos y amigos: el violinista Víctor Martín²² y el director Jorge Rubio²³. Interpretaron aquel día el *Doble Concierto en la menor*, Op. 102 de J. Brahms. Las críticas que aparecieron en la prensa son exigentes con la orquesta. En cuanto a los solistas y al director, no escatiman en elogios:

Antonio Campos –a quien nos gustaría oír con más frecuencia actuando como solista– puso todo el empeño en su labor, venciendo dificultades y logrando un grato sonido, bellos matices, dentro de una técnica formal y cuidada.²⁴

El violinista Víctor Martín exhibió una óptima ejecución, y el violoncellista, profesor de nuestro Conservatorio, estuvo irreprensible de aplomo y seguridad, con altos vuelos interpretativos.²⁵



Foto 5:
Programa de mano del concierto ofrecido por Antonio Campos y Miguel Ángel Samperio en Santander en 1983.

22 Víctor Martín era entonces concertino de la Orquesta Nacional de España, concertino-director de la Orquesta de Cámara Española y catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

23 Antonio había conocido a Jorge Rubio cuando era director titular del Teatro de la Zarzuela de Madrid. En 1980 era Director-Gerente del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España.

24 *SOL DE ESPAÑA*, 26 de octubre de 1980, p. 31. Firmado por F. Muñoz.

25 *SUR*, 26 de octubre de 1980, p. 12. Firmado por Manuel del Campo.

TEMPORADA 1980-81

ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA

SUBVENCIONAN
DIRECCION GENERAL DE LA MUSICA - MINISTERIO DE CULTURA
EXCMO. AYUNTAMIENTO Y DIPUTACION PROVINCIAL DE MALAGA

SALA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA

Viernes 24 de Octubre de 1980 **A las 8 de la tarde**

Director invitado
JORGE RUBIO

Solistas
VICTOR MARTIN (Violin)
ANTONIO CAMPOS (Violonchelo)

PROGRAMA

I

MATERIAL MEMORIA . . . A. García Jiménez
DOBLE CONCIERTO. . . . J. Brahms

II

SINFONIA N.º 1 J. Brahms

Tickets en conserjería del Conservatorio (El Ejido) Lunes a viernes de 5 a 7 tarde

Gráficas URANIA-Mosquera, 9. Málaga

Foto 6: Cartel anunciador del concierto en el que Antonio Campos interpretó el Doble Concierto de J. Brahms junto al violinista Víctor Martín.

El segundo concierto como solista tuvo lugar dos años más tarde, el 12 de marzo de 1982. En esta ocasión el director de la orquesta fue Benito Lauret.²⁶ Veamos un comentario sobre este concierto:

El *Concierto para violonchelo y orquesta* de Dvorak es quizás la obra más representativa del género en la literatura musical. Aunque plantea exigencias al solista, no solo es esencial en ella el virtuosismo, sino la expresión poética y nostálgica que invade su partitura y que reclama un solista preparado técnicamente y con un acusado y fino instinto musical con el que pueda expresar la hondura melódica de esta hermosa página.

²⁶ Antonio Campos y Benito Lauret coincidieron en varias orquestas en Madrid y en numerosas sesiones de grabación que el director murciano dirigió para el sello discográfico Columbia en los años 60. En 1982 era director de la Orquesta Municipal de Valencia.

Antonio Campos, posee ambas cualidades. Es un artista muy bien preparado técnicamente y además siente, como buen músico, lo que interpreta. En esta ocasión lo demostró, una vez más, palpablemente. (...) Campos inicia su entrada con decisión, brillante sonoridad y ajuste perfecto, cualidades que permanecen en todo el movimiento. La dulce melodía, de nostálgica ternura, que desarrolla el Adagio fue magníficamente expresada por el solista que lo llevó con un aire muy "cantabile" hermanado a una disciplina técnica adecuada y consecuente.

El magnífico Rondó, que constituye el final, fue una nueva ocasión para que el chelista expusiera el brillante canto sonoro que más tarde reemprendería junto con la orquesta.²⁷

Antonio Campos mantuvo sus tareas docentes y su actividad de conciertos hasta que falleció el 9 de octubre de 1993. Tenía 63 años de edad. El Conservatorio Superior de Málaga perdió a un gran músico y a un gran profesor que se encontraba en la plenitud de sus facultades.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Luis. *40 años de la Orquesta Nacional*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1982.
- CAMPOS, Antonio. *Programa oficial de la enseñanza de violonchelo*. Conservatorio Superior de Música de Málaga. Curso 1992-93.
- FRANCO, Enrique. *Memoria de la Orquesta Nacional de España. 50 Aniversario*. Madrid: Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.
- GOITI, María Lourdes: *Gabriel Verkós. Homenaje de amor y admiración*. San Sebastián: Instituto Dr. Camino de historia donostiarra. Fundación social y cultural Kutxa, 1992.
- PAGÉS, Mónica. *Gaspar Cassadó. La voz del violonchelo*. Berga: Amalgama Ediciones, 2000.
- SOPEÑA, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1967.

27 SOL DE ESPAÑA, recorte sin fecha. Firmado por F. Muñoz.

Otras fuentes consultadas:

- Libros de Actas del Claustro del Conservatorio Superior de Música de Málaga.
- Archivo personal de Antonio Campos Martínez: cartas, programas de mano, carteles, fotografías, recortes de prensa, grabaciones y apuntes.
- Hemeroteca de la Biblioteca Cánovas del Castillo. Colecciones de los diarios SUR y SOL DE ESPAÑA.

Agradecimiento

Quiero agradecer a María Jesús Melús su confianza, su amabilidad y el haberme permitido recopilar toda la información necesaria para la elaboración de este trabajo.

BREVE HISTORIA DE LA INTERPRETACIÓN DE LAS ÓPERAS DE WAGNER

Juan Manuel PARRA URBANO

1. Introducción sobre la Historia de la Interpretación

La musicología actual tiene bien cubierta la Historia de la Música o la Historia de la Composición, pero existe un tremendo vacío en cuanto a Historia de la Interpretación. Herramienta tremendamente amplia y útil para los intérpretes de hoy que se pueden servir de ella a la hora de tomar soluciones interpretativas apropiadas para los diferentes tipos de repertorio.

Cualquiera que escuche a Frans Brüggen dirigiendo una sinfonía de Beethoven con la Orchestra of the Eighteenth Century¹ según los resultados de su propio trabajo de reconstrucción y con instrumentos originales y lo compare con la misma sinfonía, pero esta vez con Kajaran, educado en la fuerte tradición centroeuropea y al frente de la Berliner Philharmoniker², se dará cuenta de las grandísimas diferencias que existen entre las dos versiones. Y es en ese momento cuando nos surge la duda ¿Cuál de las dos interpretaciones es la correcta? Nos podríamos posicionar en defensa de cualquiera de las dos versiones (tradición o recuperación), pero entraría en juego la subjetividad de los gustos personales ya que la interpretación “pura” no existiría. Habría que abrir un amplio debate para discutir cuestiones como qué es la tradición, cuáles son las fuentes en las que se ha basado el estudio de reconstrucción, analizar si el intérprete utiliza la obra para expresarse a sí mismo... probablemente no nos pondríamos de acuerdo. Por tanto, se podría afirmar que no existe la interpretación auténtica o filológica. En el texto musical sí, pero en la interpretación nunca. Pero esto

1 *Beethoven: The 9 Symphonies*. Philips, B00000418Z, 1995. Director: Frans Brüggen.

2 *Beethoven: The 9 Symphonies*. Deutsche Grammophon, 463 088-2, 1963. Director: Herbert von Karajan.

no quita que nos enriquezcamos gracias a la Historia de la interpretación de cada una de las versiones realizadas de un mismo repertorio.

Según el profesor de la Universidad de Salzburgo Jürg Stenzl³, una de las causas de la falta de interés por la historia de la interpretación es la poca consistencia de las fuentes sobre las que habría que construirla. La edición Urtext de una obra musical es un ente objetivo, sin embargo, la transmisión oral de las características de una determinada tradición interpretativa dificulta su reconstrucción en una perspectiva histórica.

Las grabaciones históricas son de excepcional ayuda y gracias a éstas tenemos una verdadera documentación de la interpretación musical. Aunque en el caso de la interpretación de Wagner, su influencia ha sido clave a la hora de difundir e incrementar la crisis en la que dicen los expertos que se haya desde hace décadas debido a la ausencia de voces especialistas o de directores capacitados para expresar este repertorio.

2. Interpretaciones de las Óperas de Wagner

El festival de Bayreuth, creado en 1876 por el propio compositor como un lugar concebido para mostrar su obra lo más fielmente posible a sus ideas de arte total, se convirtió en una palestra por donde han pasado los mejores intérpretes del siglo.

En un principio, estas óperas fueron consideradas de gran dificultad, hasta que progresivamente se establecieron dentro del repertorio. Los dramas wagnerianos necesitaban una forma diferente de cantar situada entre el *bel canto* y el *Sprechgesang* (entre cantar y hablar)⁴. Había cantantes desorientados que buscaban efectos expresivos comunes en las óperas románticas y al final del siglo XIX el canto wagneriano se dividía entre los que pretendían proyectar las palabras del texto y los que preferían cantar la música.

3 Jürg Stenzl, "In Search of a History of Musical Interpretation", *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, vol. 79, nº 4, Winter 1995, pp. 683-699. Disponible en: <www.mq.oxfordjournals.org/cgi/content/citation/79/4/683>

4 Arturo Reverter, "La voz en Wagner", *Ritmo*, Año LIV, Junio 1983 - N.º 534. En este interesante artículo, Reverter señala que en Wagner se produce un anticipo del *Sprechgesang* schoenbergiano, asociándolo también al estilo "parlato".

Lo difícil que le resultaba a Wagner encontrar voces para sus papeles principales le llevó a crear una escuela de formación en 1875, servía de preparación para el primer Festival de Bayreuth, donde el profesor Julius Hey (1831-1909) ayudaba a los cantantes a encontrar una forma de canto apropiada al alemán pero con la belleza vocal de la escuela italiana. Para hacernos una idea de lo que pudo ser escuchen las pocas grabaciones de la soprano Lilli Lehmann⁵ de la que se sabe cantó en el primer Festival la ondina Woglinde, la valquiria Helmwige y el pájaro del bosque.



Lilli Lehmann

Seis años transcurrieron desde aquél primer Festival hasta su segunda edición en 1882. Fue contratado Julius Kniese (1848-1905) como maestro de canto y director de coro que una vez desaparecido el compositor en 1883, trató de seguir al pie de la letra los requerimientos de Wagner relacionados con la declamación del texto con claridad. Requería cantar todos los papeles a grito pelado y marcando de forma exagerada la acentuación de cada sílaba del texto degenerando el *Sprechgesang* wagneriano. Estas versiones con el sello Kniese fueron consideradas hasta los años treinta el estilo “auténtico” del canto wagneriano, pero también fueron duramente criticadas ya que la acentuación exagerada de cada sílaba impedía hacer al cantante una direccionalidad melódica y un canto legato. Ejemplo de cantantes de este estilo: el bajo Leon Rains, los barítonos Theodor Bertram y van Rooy, el tenor Hans Breuer o la soprano Pelagie Greef-Andriesen.⁶

5 F. Schubert, *Du Bist Die Ruh*. Columbia Colección Memorial Series S-9007-B, 2 julio 1907. Cantante: Lilli Lehmann. Piano: F. Lindemann. Sería un buen ejemplo para observar las características vocales de esta artista.

6 Richard Wagner: *Cien años de Bayreuth en grabaciones*. GEBHARDT - JGCD 0062-12, 2004. Recomendando este CD para escuchar ejemplos de los cantantes que aquí se nombran. Es una excelente muestra de los cantantes habituales en los primeros festivales de Bayreuth ya que recoge en 12 CD más de 300 fragmentos wagnerianos grabados entre 1900 y 1930.

Afortunadamente, el estilo Kniese que estuvo totalmente respaldado por Cosima Wagner no era el único a comienzos del siglo XX. En el Metropolitan de New York destacaron voces del canto wagneriano que no tuvieron nada que ver con el Festival de Bayreuth. Escúchese alguna grabación de la soprano Johanna Gadski, estilo influenciado por el canto italiano, que sabemos interpretó el roll de Isolda en el Met dirigida por Alfred Hertz en 1902.⁷

La época dorada del canto wagneriano se produce en el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales. Cantantes como la soprano dramática Frida Leider con un *squillo* brillante y enunciativo muy bello, la soprano lírica de gran expresividad Lotte Lehmann, el *Heldentenor* Lauritz Melchior o el bajo-barítono Friedrich Schorr cantaron en los Festivales entre los años veinte y treinta⁸. En estos años también desfilaron por el podio de Bayreuth batutas de la talla de Richard Strauss, Toscanini o Furtwängler. Todo esto coincidió con la renovación de la dirección del Festival, en 1924 fue nombrado director Kart Kittel, cuya visión daba la misma importancia a la palabra, al canto y al gesto.



Kirsten Flagstad

A mediados de los años treinta llega al panorama internacional todo un torrente de voz llamado Kirsten Flagstad que cambiaría el concepto de Kittel e hizo que el público olvidara las características sutiles y equilibradas de Frida Leider influyendo en el enfoque que toman las sopranos wagnerianas incluso hasta en nuestros días. Como ejemplo de lo que fue su potente voz podemos escuchar su grabación del grito de guerra con el que Brünnhilde abre el segundo acto de *Die Walküre*.⁹

7 The Complete Johanna Gadski Vol. 2: *Grabaciones de The Victor Recordings 1910-1917 y grabaciones de Cilindros Mapleson*. Marston, B00000JQF6, 1999.

8 Si se desea consultar información sobre los intérpretes de Bayreuth visítase la base de datos del Festival de Bayreuth (1876-2008). <www.wagnermania.com/bayreuth/>

9 De Kirsten Flagstad se puede encontrar una amplia discografía y no especificaré ninguna en concreto, pero sí facilitaré el link al sitio web youtube para ver el *Hojotoho!* aquí referido. <[www.es.youtube.com/watch?v=tAo_fTiZ2hY&eurl=>](http://www.es.youtube.com/watch?v=tAo_fTiZ2hY&eurl=)

Tras la II Guerra Mundial, desde 1951, fecha en la que se reabría el Festival y hasta finales de los sesenta, triunfaron en Bayreuth cantantes como la soprano Astrid Varnay, el tenor Wolfgang Windgassen y el bajo-barítono Hans Hotter. En este período los directores, como Knappertsbusch, llevaron a la orquesta a unas interpretaciones lentas que favorecieron el canto dramático de gran potencia y el vibrato, consiguiendo versiones que aún hoy se toman como modelo¹⁰, pero que no siguen las intenciones vocales que pretendía Wagner.

Karl Böhm cambia el estilo de la orquesta de Bayreuth apostando por la búsqueda de la claridad aligerando el tempo, pero desemboca en un vocalismo cohibido, como se puede apreciar en las grabaciones de la soprano Birgit Nilsson.¹¹

Los grandes requisitos que se les piden a las voces wagnerianas han acusado una ausencia de cantantes para este repertorio a partir de la década de los ochenta hasta la actualidad. Esto ha hecho que voces que pierden su brillantez en el repertorio italiano se sumen al repertorio wagneriano como hizo Plácido Domingo (Parsifal, Tristán e Isolda) o que se sigan manteniendo las mismas voces en los grandes teatros como es el caso de James Morris que ha estado haciendo de Wotan en el Met cerca de veinte años. La tendencia actual está en apostar por voces de timbres oscuros, potentes y con mucho vibrato.

3. Directores

Hablar de los directores que se han acercado a este repertorio nos podría ocupar un artículo específico para ello por el imponente peso sinfónico de las óperas de Wagner, pero es necesario hacer en estas líneas una fugaz referencia con objeto de redondear esta breve historia de la interpretación wagneriana.

10 Richard Wagner: *Parsifal*. Archipel, 5806821, 2003. Grabado en 1952. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: Hans Knappertsbusch. Soprano: M. Modl. Tenor: W. Windgassen. Bajo-barítono: G. London. Bajo: L. Weber.

11 Un disco que ilustra en este aspecto es *Birgit Nilsson Sings Wagner*. Philips, PHIH 4543122, 1996 en el que aparecen fragmentos de Birgit Nilsson dirigida, además de por Karl Böhm, por otros directores como Colin Davis y nos puede servir de comparativa entre ambos.

Como punto de partida citaré el escrito *Über das dirigieren* donde el propio Wagner en 1869 plasmó sus ideas referentes a la dirección orquestal. No se trata de un tratado didáctico sobre técnica directorial, sino de observaciones respecto a la forma de enfrentarse a la música que daba como resultado una manera de dirigir menos rígida, delicada y a la vez fogosa. El director húngaro Anton Seidl (1850-1898) aprendió trabajando con el propio Wagner como asistente entre 1875 y 1876 coincidiendo con la preparación del primer festival de Bayreuth y se suele incluir dentro del estilo del propio compositor con momentos de huracanada fuerza y otros de sutil delicadeza. Fue el primero en hacer el Anillo fuera de Bayreuth y a él debemos la tradición wagneriana del Metropolitan Opera House Neoyorquino donde estuvo en 1885. Alfred Hertz sería continuador de este estilo.



Richard Wagner,
Lucerna 1868

Hans Richter fue otro de los directores que también colaboró estrechamente con Wagner y estuvo presente en Bayreuth desde 1876 hasta 1912. Tenía su propio estilo en el que predominaba el elemento sinfónico y en el que no dejó que se entrometiera Cosima Wagner, por lo que sus relaciones con la viuda del compositor no fueron del todo buenas.

Figuras como Hermann Levi (1839-1900), Felix Mottl (1856-1911), Siegfried Wagner (1869-1930) pertenecen a un grupo, algo más extenso, de directores que sí fueron influenciados por Cosima y determinaron el estilo de dirigir característico de Bayreuth de tempos moderados. Incluso Richard Strauss (1864-1949) o Karl Muck (1859-1940), que a pesar de haber dirigido obras de Wagner fuera de Bayreuth, ambos se sometieron a las instrucciones de Cosima. Una característica común en sus versiones es la elección de tempos sostenidos que formaban una acumulación importante de sonido, haciendo que cada detalle fuese englobado por un “todo”.¹²

12 Richard Wagner: *Siegfried Wagner dirige a Richard Wagner*. Archipel, ARPCD 0288-2. Grabaciones entre 1925-1930. Director: Siegfried Wagner. Sirva este CD para ilustrar las pesantes versiones de estos directores.

Si bien, el estilo de dirigir característico del Festival sí tuvo bastantes figuras como acabamos de ver, el estilo de Seidl y Hertz no tuvo continuidad en los directores siguientes. En 1915 llega al Met el austriaco Artur Bodanzky que ejecuta unos tempos más vivos, con un estilo muy vienés que impregna de elegancia las versiones. Existe la grabación de una representación en el Met de *Die Walküre* de 1935 con Melchior y la Flagstad donde se puede apreciar claramente este estilo ligero.¹³ Albert Coates dirigía en Europa dentro del mismo estilo.

Gustav Mahler y Arturo Toscanini, que tenían conceptos de la interpretación totalmente distintos, coinciden dentro de un estilo de ejecución de Wagner muy sinfónico. De Toscanini se puede encontrar grabaciones de algunos de sus conciertos donde solía incluir música de Wagner, pero no óperas completas ya que en el período comprendido de los años veinte hasta 1954 que se retirara, no frecuentó los teatros de ópera. Se conserva como excepción un *Die Meistersinger von Nürnberg* del festival de Salzburgo de 1937 pero con mala calidad de sonido.¹⁴



Wilhelm Furtwängler,
Viena 1944

El equilibrio entre todos los estilos anteriores lo consiguió Wilhelm Furtwängler (1886-1954) que hasta hoy, sus versiones son consideradas las mejores. Como muestra, su *Parsifal* de 1951 con la Berliner Philharmoniker o más aún, su famoso *Tristan und Isolde* de 1952 grabada por EMI con Ludwig Suthaus como Tristán y la Flagstad como Isolda.¹⁵

A partir de aquí, los directores que aparecieron posteriormente se podrían enmarcar dentro de algunas de las tendencias comentadas o incluso en varias de ellas por tomar elementos de aquí y de allá.

-
- 13 Richard Wagner: *Die Walküre*. Archipel, ARPCD 0039. Director: Artur Bodanzky. Acto 1 y fragmentos del Acto 2 grabados en 1935. Actos 2 y 3 grabados en 1937.
- 14 Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*. Andante, B0000AOV74, 2003. Grabado en Salzburgo en 1937. Director: Arturo Toscanini.
- 15 Richard Wagner: *Tristan und Isolde*. Angel Records, B000002RXM, 1997. Director: W. Furtwängler. Grabado en 1952 por EMI. Junto a los ya comentados L. Suthaus y K. Flagstad se encuentra también en el elenco Dietrich Fischer-Dieskau.

Hans Knappertsbusch (1888-1965), uno de los favoritos de la Filarmónica de Viena por su profundidad espiritual, fue asistente de Richter en Bayreuth entre 1910 y 1912 tomando su estilo monumental. Lo mejor que podemos escuchar de él es su *Parsifal* en la versión de 1962¹⁶ ya que fue la ópera que mejor dominó dirigiéndola desde 1951 hasta 1964 en el Festival de Bayreuth.

En esta línea interpretativa de sonoridad orquestal plena también se sitúan directores como James Levine (1943) cuyas versiones son muy correctas o Giuseppe Sinopoli (1946-2001) que se implicó más en la búsqueda interior de los personajes wagnerianos pero suena una orquesta poco implicada en algunos momentos. Ambos destacaron en las décadas de 1980 y 1990 en Bayreuth.

El director inglés Reginald Goodall (1905-1991) llevó el estilo de Richter al extremo y de su batuta salió el *Parsifal* más lento de la historia, grabado por EMI en 1984¹⁷.

Descendientes del plural estilo de Fürtwangler se consideran Herbert von Karajan (1908-1989) y Daniel Barenboim (1942). La relación de Karajan con el Festival de Bayreuth fue corta. Debutó en 1951 compartiendo cartel con Knappertsbusch y volvió al podio en 1952 para hacer una versión impecable de *Tristan und Isolde*¹⁸ exigiendo a la orquesta virtuosismo y pasión a niveles poco frecuentes para las orquestas de la época, y con un elenco de lujo: Martha Mödl, una de las grandes Isolda de la historia, la voz un tanto opaca en mordiente de Vinay como un heroico Tristán, y el dramático Hottel con voz profunda y gruesa como Kurwenal. Esta versión fue eclipsada por el *Tristan*, antes comentado, del propio Fürtwangler grabado ese mismo año. Más tarde, en 1972, Karajan la volvería a grabar, pero con los años se volvió más calculador y es una versión menos interesante.

16 Richard Wagner: *Parsifal*. Philips, B00005IB5N, 2001. Director: Hans Knappertsbusch. Orquesta del Festival de Bayreuth. Grabado en 1962.

17 Richard Wagner: *Parsifal*. EMI, B000024ZI5, 1995. Director: Reginald Goodall. Welsh National Opera Orchestra and Chorus.

18 Richard Wagner: *Tristan und Isolde*. DOCUMENTS, 221800, 2004. Director: Herbert von Karajan. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Grabado en 1952.

Daniel Barenboim desde que debutara en Bayreuth en 1981, también con *Tristan und Isolde*, ha estado en el podio del Festival ininterrumpidamente hasta 1999 asistiendo todos los veranos a dirigir, excepto en 1984. Sin embargo, es la grabación en estudio para Teldec¹⁹ con la Berliner Philharmoniker de *Tristan und Isolde* su versión más afamada, aunque le falte determinación a la hora de encontrar la flexibilidad de tempo que necesita esta obra.

Y hablando de *Tristan und Isolde*, no puede faltar hacer referencia a la grabada entre 1980 y 1982 en estudio por Carlos Kleiber²⁰ (1930-2004), hasta el momento insuperable. Su estilo se basaba en una mezcla de direccionalidad Fürtwangleriana y elegante estilo vienés con una concepción de tempo ligera. La dirigió en Bayreuth de 1974 a 1976.

Las grabaciones de George Solti (1912-1997) para el sello Decca marcaron un hito dentro de la historia de la grabación, destacando sobre todo su *Der Ring des Nibelungen*, en parte, por los logros del equipo de grabación que consiguieron efectos imposibles de reproducir en el teatro²¹. Solti estuvo en Bayreuth en 1983, pero sus versiones en directo no han sido tan admiradas.

Es evidente que, tanto dentro como fuera del Festival, han sido muchos los directores que han interpretado la música de Wagner. He comentado los que a mi entender han sido los más interesantes y de mayor repercusión. Y, aparte de las tendencias estilísticas señaladas, hoy día hay directores que siguen otros caminos. Por ejemplo, las versiones de Pierre Boulez (1925) atienden a interpretaciones muy objetivas, siguiendo con rigurosidad la partitura. Estuvo por última vez con *Parsifal* en el Festival en 2005.

19 Richard Wagner: *Tristan und Isolde*. TELDEC, B000000SNQ, 1995. Director: Daniel Barenboim. Berlin Philharmonic Orchestra.

20 Richard Wagner: *Tristan und Isolde*. Deutsche Grammophon, B0006ZFQP8, 2005. Director: Carlos Kleiber. Dresden Staatskapelle. Anton Dermota, Brigitte Fassbaender, Dietrich Fischer-Dieskau, Eberhard Buchner, Kurt Moll.

21 En el libro de Timothy Day, *Un siglo de música grabada*, Madrid, Alianza, 2002, p. 40. El autor describe con claridad efectos imposibles de conseguir en una representación en directo. Por ejemplo, en la escena tercera de *Rheingold*, el invisible Alberich persigue por una caverna al aterrado Mime. Para la grabación de Solti del *Anillo* realizada entre 1958 y 1965 se introdujo a Alberich dentro de una caja con un panel de cristal, de manera que la colocación de un micrófono especial manipulaba su voz creando el ambiente adecuado.

Christian Thielemann (1959) es una figura fija en el cartel del Festival desde el año 2000. Su estilo es de estética romántica y la crítica lo ha comparado con las versiones de Fürtwangler, quizá por el ansia de encontrar una nueva figura a la que venerar. Sí es cierto que sus versiones son de calidad, es imaginativo; aunque le falta intensidad en momentos claves. No ha conseguido la plena madurez, pero su exitoso debut en la Staatsoper de Viena con *Tristan und Isolde* en 2003 hizo que Deutsche Grammophon lo publicara en 2004.

BIBLIOGRAFÍA

- BRECKBILL, David. *Conducting. The Wagner Compendium: A Guide of Wagner's Life and Music*. New York: Ed. Barry Millington, 1992.
- DAY, Timothy. *Un siglo de música grabada. Escuchar la historia de la música*. Madrid: Alianza Música, 2002.
- STENZL, Jürg. "In Search of a History of Musical Interpretation". *The Musical Quarterly* publicado por Oxford University Press, Vol. 79, nº 4 (winter, 1995), pp. 683-699.
- SPOTTS, Frederic. *Bayreuth: una historia del Festival Wagner*. <<http://archivowagner.info/2000fs.html>> (Consultado en diciembre 2008).
- VV. AA. Base de datos del Festival de Bayreuth (1876-2008). <<http://www.wagnermania.com/bayreuth/>> (Consultado en diciembre 2008)

EL RECITAL DE PIANO: DEL ESTUDIO AL ESCENARIO

Juan Ignacio FERNÁNDEZ MORALES

Quinientos kilogramos de madera, metal y marfil nos contemplan desafiantes desde el escenario. En la era de la miniaturización y el culto a lo digital, semejante derroche de tecnología analógica se nos antoja vagamente anacrónico.

Imaginamos lo que sucederá pronto:

Las luces se apagan, el murmullo desciende, alguien aparece en el escenario y se dirige con paso decidido, sobre una alfombra de aplausos, hacia el coloso azabache. Tras el saludo, las manos se aproximan con valentía a los afilados dientes del ciclópeo instrumento. Silencio tenso, eléctrico.

COMIENZA EL RECITAL:

Las teclas son accionadas siguiendo patrones de endiablada complejidad con exquisita precisión, provocando la danza de doscientas veintisiete cuerdas que, tras amplificarse en la tabla armónica, contagia a las susceptibles moléculas del aire. El sonido comienza su viaje.

LA MAGIA SE APROXIMA:

Nuestros oídos transmutan el frenesí molecular en delicadas señales nerviosas. El cerebro, infatigable rastreador de correlaciones y creador de abstracciones, elabora coreografías simbólicas y emotivas en constante evolución.

LO IMPOSIBLE DEVIENE INEVITABLE:

SURGE LA MÚSICA.

Nuestra ensoñación concluye abruptamente cuando las luces se apagan, el murmullo desciende...¹

1 Estas líneas de introducción están extraídas de las notas de presentación elaboradas por el autor para el IV Ciclo de Piano perteneciente a la programación general de actividades del Conservatorio Superior de Música de Málaga para el curso académico 2008/2009.

El piano, instrumento musical solista por excelencia, proporciona al espectador un poderoso vehículo para explorar el vasto cosmos de las emociones, visitando los exóticos paisajes descubiertos por los grandes compositores de la Historia de la Música.

El presente trabajo se dirige especialmente a los estudiantes de piano de nivel medio y superior, y tiene como objetivo reflexionar sobre los principales factores que condicionan la interpretación en público del piano como instrumento solista. Se pretende obtener algunas pautas y estrategias de trabajo que ayuden a afrontar con más garantías y mejores resultados la difícil transición entre ensayar en casa e interpretar un recital en público.

Puesto que el tema objeto de análisis es la interpretación musical, también podrían encontrar alguna utilidad en la lectura de este artículo los intérpretes de otras especialidades instrumentales en aquellas cuestiones que no tengan como protagonista la idiosincrasia particular del piano.

Tratándose de un fenómeno (el recital) de gran complejidad que requiere una laboriosa y larga preparación, cabe esperar que exista una multitud de factores diversos que merezcan nuestra atención, por lo que la primera tarea consistirá en identificar dichos factores y clasificarlos en categorías, que permitan su posterior estudio pormenorizado.

Las categorías elegidas son las siguientes:

1. Factores relacionados con el intérprete:

En esta categoría podemos incluir alteraciones psíquicas y fisiológicas que se producen como respuesta a la responsabilidad de tocar en público.

2. Características sonoras y mecánicas del piano del auditorio:

Los pianistas, salvo muy raras excepciones, tienen que afrontar la dificultad de utilizar un piano diferente al que emplean habitualmente para ensayar.

3. Condiciones acústicas de la sala de conciertos:

La respuesta acústica de la sala condiciona la interpretación.

Para finalizar, y a modo de conclusión, se analiza la relación entre el grado de riesgo aparente en la interpretación y la intensidad de la emoción percibida por el público, así como las relaciones entre los niveles de ansiedad y excitación y la calidad de la interpretación.

1. FACTORES RELACIONADOS CON EL INTÉRPRETE

Es indiscutible que subir a un escenario para ofrecer un recital provoca una serie de cambios fisiológicos que influyen en nuestras aptitudes físicas y psicológicas, y alteran significativamente nuestras capacidades perceptivas.

El organismo humano adopta una configuración de alerta similar a la que se produciría ante una situación de peligro real. De hecho, las alteraciones comienzan a aparecer gradualmente varios días antes de la actuación, y alcanzan su clímax en el instante previo al recital²: el pulso se acelera y sube la presión arterial; se segregan en cantidades mayores a las habituales diversas sustancias como endorfinas, hormonas y neurotransmisores.

Como consecuencia de estas alteraciones, nuestra velocidad de reacción mejora y el umbral del dolor aumenta (es decir, la sensación de dolor disminuye). También mejora la resistencia física, y el oído se vuelve más sensible y los dedos, manos y brazos, más rápidos. Incluso la noción del tiempo se deforma, de manera que los sucesos se perciben levemente ralentizados.

Este cúmulo de cambios podría ser resumido expresando que, ante una actuación en público, el intérprete se transforma, gracias a un mecanismo de defensa elaborado por la selección natural, en la versión más capacitada posible de sí mismo.

Sin embargo, esta transformación puede llegar a ser muy perjudicial para el resultado de actividades que involucren exigencias extremas de coordinación y precisión, como la interpretación musical. Se hace imprescindible, por consiguiente, diseñar estrategias que permitan aprovechar el potencial positivo de la situación de alerta, así como evitar los inconvenientes de la misma.

2 Es evidente que cada individuo experimenta alteraciones que difieren en la intensidad y la duración. En este trabajo, se pretende reflexionar sobre las alteraciones que se consideran más significativas.

Posiblemente, la alteración más influyente en una actividad esencialmente secuencial (la obra musical se desarrolla en el dominio temporal) es la percepción retardada del flujo del tiempo (consecuencia directa del funcionamiento más rápido de la mente consciente). La consecuencia de este fenómeno que se observa con más frecuencia es la elección de un *tempo* demasiado rápido, porque se confunde con el planificado previamente.

Probablemente, el *tempo* acelerado perjudicará la transmisión cabal del mensaje musical, que fue diseñado para desarrollarse más lentamente. Peor aun, podría ocurrir que algún pasaje de la obra sea físicamente imposible para el intérprete (incluso aunque tenga la sensación de haber elegido un *tempo* conservador) a esta nueva velocidad, por lo que será inevitable el tropiezo.

Para evitar las consecuencias negativas de la percepción retardada del tiempo, podemos usar dos estrategias complementarias:

a) “Traer el escenario a casa”

Se trata de buscar deliberadamente en casa factores que aumenten la tensión, para reconocer mejor las sensaciones que aflorarán en el escenario, y adaptarnos a ellas.

Dos elementos que nos pueden ayudar a tal efecto son: la visualización mental de la sala de conciertos, llena de público, mientras practicamos, y la grabación doméstica con un dispositivo de suficiente fidelidad³.

b) “Llevar la casa al escenario”

El análisis previo sobre las alteraciones psico-fisiológicas nos conduce a la conclusión inequívoca de que, en el escenario, el tiempo se percibe de forma retardada. Por tanto, deducimos inmediatamente que el *tempo* óptimo será percibido por el intérprete como ligeramente lento durante el recital.

3 La grabación doméstica constituye un instrumento de inestimable valor en el desarrollo de las habilidades auditivas, al proporcionar una comparación inmediata entre la interpretación recordada y la interpretación grabada. No obstante, conviene recordar que la pérdida de fidelidad inherente a todo sistema de grabación-reproducción obliga a buscar los detalles más sutiles durante la interpretación en vivo.

Por tanto, podemos anticiparnos al problema practicando la interpretación de las obras disminuyendo la velocidad alrededor de un diez por ciento, para acomodarnos a la futura sensación que experimentaremos en el escenario.

Otros aspectos fundamentales son los derivados del conjunto de cambios que potencian nuestra capacidad física y mental. Disponemos de más energía y nuestra mente funciona más rápido, lo que nos puede conducir a sobreestimar nuestras aptitudes reales y asumir riesgos innecesarios.

Además, la hiperactividad mental tiende a elaborar pensamientos perniciosos. Todo aquel que ha subido a un escenario conoce la sensación de empezar a pensar en cuestiones ajenas a la interpretación, lo que, en el mejor de los casos, resta calidad e intensidad al resultado expresivo, y, en el peor, puede provocar un lapsus en la concentración que nos lleve al error. Otra digresión mental típica consiste en ampliar la ventana temporal (el registro temporal sonoro que comprende desde algunos segundos en el pasado hasta un poco después del momento actual de la interpretación) hacia el futuro de manera desproporcionada, lo que bloquea la memoria auditiva y la muscular, y puede provocar el olvido de algún fragmento de la obra.

Para paliar estos inconvenientes tan típicos de la actuación en público, necesitamos recurrir a la disciplina en nuestra preparación previa, así como a la adquisición progresiva de hábitos beneficiosos en nuestras salidas al escenario.

Por ejemplo, nuestra práctica instrumental en casa debe ir siempre encaminada al control creciente del instrumento y de la interpretación de cada obra en particular. Cuanto mayor es el grado de control, más fácil resulta evitar las temeridades en público.

En cuanto a la hiperactividad mental, debemos aprender a dirigir toda la concentración disponible en los sonidos que estamos produciendo y en cómo se relacionan entre sí, de manera que, si nos encontramos con potencia mental extra, la podamos dirigir hacia aspectos cada vez más sutiles del sonido.

Otra posible consecuencia negativa de la potenciación de las capacidades perceptivas y de la hiperactividad mental es la exageración de la

autocrítica. Durante la interpretación, pueden ocurrir errores menores que, si no se apartan de la mente, pueden llegar a causar el derrumbe de la interpretación. El mejor consejo en este sentido es que la autocrítica debe ser aplazada hasta, al menos, el final del recital, y debe ser sustituida por una actitud absolutamente constructiva durante el mismo.

Para finalizar este epígrafe, es necesario mencionar que las alteraciones analizadas anteriormente, que pueden ser beneficiosas si se encauzan adecuadamente, también pueden llegar a provocar una sensación de miedo, bloqueo, inseguridad y falta de control conocida como **miedo escénico**.

El miedo escénico está relacionado con la falta de autoestima y la timidez: no debemos subestimar el impacto emocional de un auditorio con varios cientos de personas dirigiendo toda su atención al unísono al intérprete solista. Es por todos conocido el rechazo de Glenn Gould a la actuación en vivo, que le llevó a abandonar su carrera de concertista cuando contaba poco más de treinta años.

Curiosamente, las primeras actuaciones en público suelen tener lugar durante la niñez, y la falta de un completo desarrollo cognitivo y emocional actúan como filtros que impiden que el niño perciba la presión del público en toda su magnitud. Sin embargo, durante la adolescencia y, especialmente, en la madurez, la respuesta psico-fisiológica al escenario alcanza todo su esplendor, y puede llegar a provocar el abandono de la actividad instrumental.

Según la experiencia personal del autor, el miedo escénico puede ser combatido sobre todo en tres frentes:

a) La preparación minuciosa del programa a interpretar.

Esta preparación incluye una adecuada elección del repertorio, que aproveche las principales virtudes del intérprete, y simultáneamente mantenga acotados los niveles de riesgo. La idoneidad del repertorio permitirá un estudio exhaustivo del mismo, hasta que el intérprete tenga la impresión de que le resulta fácil ejecutar las obras, y su atención se concentra en dirigir los sonidos.

Es decir, la preparación adecuada de un repertorio apropiado transforma en cierto modo al instrumentista solista en un director con plena confianza en el funcionamiento autónomo de su orquesta (constituida por su instrumento, su cuerpo y sus destrezas motrices).

Semejante disminución en la complejidad percibida de la actividad a desarrollar supone un enorme alivio de la presión, que desciende hasta niveles tolerables.

b) Asegurar la memorización del repertorio.

Existe la convención tácita de que los recitales de piano se interpreten de memoria. Esto significa una enorme exigencia sobre el intérprete, que debe recordar mientras dure el recital una secuencia perfectamente ordenada y sin discontinuidades de varias decenas de miles de pulsaciones de teclas (para un recital típico).

Semejante proeza cuenta con la colaboración de varios tipos de memoria, de diferentes niveles de abstracción: muscular, visual, auditiva, armónica, formal y racional. El problema consiste en que la coordinación perfecta de todos estos tipos de memoria exige un estado emocional de calma.

Cuando estamos sometidos a un nivel de tensión apreciable, la memoria empieza a fallar, sobre todo la memoria muscular. Por tanto, debemos reforzar la memorización del repertorio en todos los niveles de abstracción, especialmente en los más altos, que son los más resistentes a la tensión nerviosa.

Para conseguirlo, es muy conveniente desactivar las memorias de bajo nivel, lo que se consigue practicando lejos del teclado, dejando los dedos inmóviles, cerrando los ojos, e imaginando con la mayor precisión posible los sonidos que componen la obra. También es conveniente dedicar tiempo al estudio analítico de la partitura, sin dar por concluida nunca esta tarea, ya que siempre podremos encontrar nuevas relaciones cada vez más sutiles, y esta actividad reforzará notablemente la memoria más racional.

c) La experiencia.

Los recuerdos constituyen un ingrediente esencial de la identidad. Las actuaciones en público repetidas a lo largo de los años nos proporcionan una referencia que supone una dosis insustituible de confianza para los compromisos futuros, ya que recordamos numerosas ocasiones en que quedamos razonablemente satisfechos de los resultados y, sobre todo, porque sabemos que los

errores que hemos cometido en público no tuvieron consecuencias fatales. De hecho, el público sabe que somos humanos y, por tanto, acepta nuestra falibilidad.

2. CARACTERÍSTICAS SONORAS Y MECÁNICAS DEL PIANO DEL AUDITORIO

La mayoría de los pianistas disponen en casa de un piano colín o de media cola. Pocos son los afortunados que pueden estudiar en un piano de gran cola de concierto, como los que se encuentran en los mejores auditorios.

Es curioso observar que normalmente se presta poca atención a la enorme diferencia existente entre un piano de gran cola de concierto y un colín. La diferencia más llamativa, por supuesto, es el tamaño, que se suele asociar exclusivamente con el volumen de sonido producible. Sin embargo, este factor es seguramente el menos importante de cara a un recital.

Se atribuye a la escuela de Pitágoras el descubrimiento de que las cuerdas iguales con iguales tensiones producen sonidos más graves cuanto más largas son (a razón de una octava cada vez que se dobla la longitud). Sabemos que la tesitura de un piano abarca algo más de siete octavas. Por lo tanto, si las cuerdas del piano fueran iguales, las del extremo grave deberían ser más de ciento veintiocho veces más largas que las del extremo agudo, lo que nos llevaría a pianos de más de veinte metros de largo, lo que no es viable. La solución para que los pianos tengan unas dimensiones más razonables es aumentar progresivamente los grosores de las cuerdas del registro grave.

Pero cuanto más gruesa es una cuerda, más se aleja del ideal lineal, por lo que la inarmonicidad aumenta, es decir, los parciales que forman el sonido tienen frecuencias que se alejan cada vez más de los múltiplos enteros de la frecuencia fundamental. Por tanto, cuanto más pequeño es un piano de cola, más gruesas necesitan ser sus cuerdas para los sonidos graves y, por tanto, peor calidad tienen sus sonidos medios y graves. Además, los pianos de gran cola de concierto incorporan tablas armónicas de mucha mejor calidad, que pueden asimilar con mayor precisión las vibraciones de las cuerdas.

Por todo ello, la calidad sonora de un piano de concierto suele superar considerablemente la del piano con el que estudiamos en casa. Esta riqueza tímbrica superior influye sobremanera en varios aspectos de la interpretación:

a) Los planos sonoros.

En un piano de concierto, los sonidos simultáneos se distinguen mejor unos de otros. Por tanto, si queremos destacar con claridad algunos de ellos, necesitamos realizar un mayor esfuerzo en amortiguar los demás. Por otra parte, si pretendemos hacer inteligibles varias voces simultáneamente, no hace falta diferenciarlas tanto entre sí como en un piano de inferior calidad.

Además, la mayor calidad sonora del instrumento de concierto nos ofrece una gama dinámica mucho más generosa, que se traduce en una paleta ampliada de *colores sonoros*. El aprovechamiento pleno de ese potencial debe ser un objetivo prioritario para el intérprete, y puede conseguirse mediante la práctica en pianos de concierto, y el progresivo desarrollo de una asociación entre tacto percibido y sonido imaginado, más allá del instrumento particular.

b) El pedal de resonancia.

Una parte muy importante del repertorio pianístico (especialmente, la mayor parte del siglo XIX) utiliza el piano como instrumento armónico-melódico y rechaza su naturaleza intrínsecamente percuciente. El pedal de resonancia ofrece una ayuda fundamental para disimular las percusiones, ya que ayuda a prolongar los sonidos y, por tanto, a conectarlos entre sí⁴.

El uso más frecuente del pedal de resonancia en estos casos es el denominado *pedal a contratiempo*, que consiste en tener el pedal pulsado todo el tiempo, y levantarlo brevemente (*cambiar* el pedal) para volver a pulsarlo cada vez que las circunstancias melódicas, armónicas y rítmicas lo aconsejen.

Habitualmente, se considera que la formación de disonancias es causa suficiente para cambiar el pedal. Sin embargo, sería más

4 Es conveniente recordar que, además, el pedal de resonancia permite que vibren por simpatía todas las cuerdas del piano, suponiendo un enriquecimiento considerable del timbre.

adecuado tener en consideración el impacto real de la disonancia, que depende de otros factores, como su duración o el entorno sonoro inmediato.

La calidad superior de la tabla armónica y la mayor longitud de las cuerdas de un piano de gran cola de concierto aportan una mayor riqueza tímbrica a los sonidos, que permite frecuentemente hacer esperar más tiempo los cambios de pedal que en un piano de inferior calidad, puesto que los nuevos sonidos tienen más capacidad para sobresalir por encima del sustrato sonoro constituido por el cúmulo de los sonidos anteriores, sostenidos por el pedal de resonancia.

Este hecho nos obliga a revisar el conocimiento adquirido durante años de práctica en otros pianos, y a estudiar el mayor tiempo posible y con la mayor atención auditiva la respuesta del pedal de un piano de gran cola en todo tipo de obras, hasta que, progresivamente, vayamos siendo capaces de imaginarla mientras ensayamos en casa.

c) El pedal celeste.

En general, no se puede generalizar sobre las características de la respuesta del pedal celeste de un piano de gran cola. Sin embargo, puesto que su funcionamiento consiste en desplazar toda la maquinaria hacia la izquierda, variaciones ínfimas en este desplazamiento pueden provocar enormes diferencias sonoras.

Por tanto, es muy importante reservar algunos minutos para probar la respuesta del pedal celeste antes de la actuación, para poder tomar las decisiones más convenientes al respecto.

El otro aspecto que diferencia claramente a un piano de gran cola es el mecánico: las teclas suelen tener más calado y más peso que las de uno de menor tamaño. Por consiguiente, la interpretación de los fragmentos más exigentes mecánicamente corre un serio peligro de deterioro al pasar de un piano de inferior calidad al piano del auditorio.

Por esta razón, se hace imprescindible conseguir interpretar los pasajes más complejos con un cierto nivel de comodidad, que nos proporcione un

margen de reacción suficiente frente a las superiores exigencias mecánicas del teclado del piano del auditorio. Para ello, es conveniente no dejar nunca de mejorar la agilidad, fuerza, velocidad e independencia de los dedos, manos, muñecas y brazos, mediante todo tipo de ejercicios.

Parece recomendable, por otra parte, practicar a veces la ejecución del repertorio presionando las teclas más de lo que las características del piano de estudio recomiendan, incluso provocando un deterioro del sonido, para favorecer el desarrollo de nuestras aptitudes físicas. En este caso, debemos ignorar el prejuicio bastante extendido según el cual golpear las teclas implica una falta absoluta de sensibilidad, y apelar a la clara distinción entre el **arte** y la **gimnasia**.

3. CONDICIONES ACÚSTICAS DE LA SALA DE CONCIERTOS

Los mejores auditorios se caracterizan especialmente por poseer una acústica adecuada, ni demasiado seca, ni con una reverberación desmesurada⁵. En estas condiciones, el público escucha el resultado de la interacción piano-acústica de la sala, es decir, las condiciones acústicas alteran los sonidos emitidos por el piano. El principal cambio consiste en la mayor conexión entre los sonidos sucesivos.

El efecto de conexión ejercido por la acústica supone una importante ayuda en la calidad del sonido *legato*, aunque también dificulta la inteligibilidad de las articulaciones. Por ello, es necesario conocer de antemano los principales atributos acústicos del auditorio, y tratar de adecuar nuestra interpretación a dichos atributos.

Por tanto, debemos desarrollar la capacidad de imaginar la respuesta acústica de la sala mientras practicamos en casa, aunque dicha respuesta difiera considerablemente de la acústica real que experimentamos en nuestro estudio.

5 A veces, se ofrecen recitales de piano en iglesias o recintos similares donde los sonidos se mezclan entre sí de forma poco apropiada para el repertorio pianístico. En esos casos, es necesario limitar drásticamente el uso del pedal de resonancia y elegir *tempi* más moderados. De todas formas, parece preferible evitar la interpretación de recitales de piano en esas condiciones

CONCLUSIÓN

A lo largo del presente trabajo, hemos descrito las principales características de la respuesta psico-fisiológica del intérprete al hecho de ofrecer un recital en público como solista. También se han esbozado algunas ideas que ayuden a aprovechar los beneficios potenciales de dicha respuesta, así como a minimizar los perjuicios. Hemos reservado para este último apartado la valoración de la influencia de la situación de alerta en el resultado final del recital.

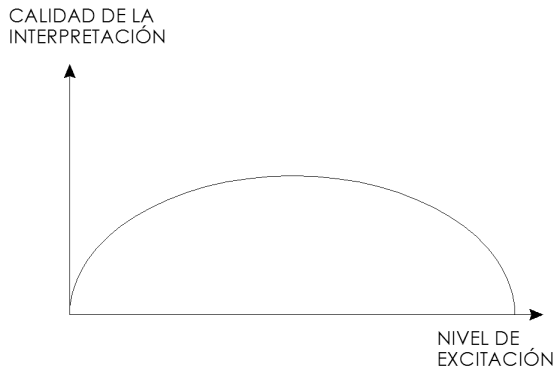


Figura 1. Ley de Yerkes-Dodson⁶

Es generalmente aceptado que la tensión producida por el contacto con el público se traduce en un mayor interés de la interpretación, que se percibe como más activa y cálida. De hecho, también se afirma que, si el intérprete exhibe una relajación y control absolutos, el resultado parece ser más frío emocionalmente.

En la figura 1, se representa la calidad de la actuación en función del nivel de excitación fisiológica.

Podemos observar que la calidad de la interpretación aumenta con el nivel de excitación hasta que, una vez alcanzado cierto umbral, comienza a descender como consecuencia de la pérdida de precisión asociada a niveles de excitación muy elevados.

6 Véase R. Yerkes y J. Dodson, "The relation of strength of stimulus to rapidity of habit-formation", *Journal of Comparative Neurology and Psychology* 18, 1908, pp. 459-482.

Por otra parte, Fazey y Hardy⁷ insisten en la importancia de distinguir entre la respuesta psico-fisiológica normal ante la actuación en público⁸, denominada por ellos *nivel de excitación*, y el nivel de ansiedad provocado por la inseguridad, que hemos mencionado anteriormente con el nombre de miedo escénico. En este caso, se necesita un gráfico tridimensional para poder representar la calidad de la interpretación como una superficie que depende de las otras dos variables, como se aprecia en la siguiente figura:

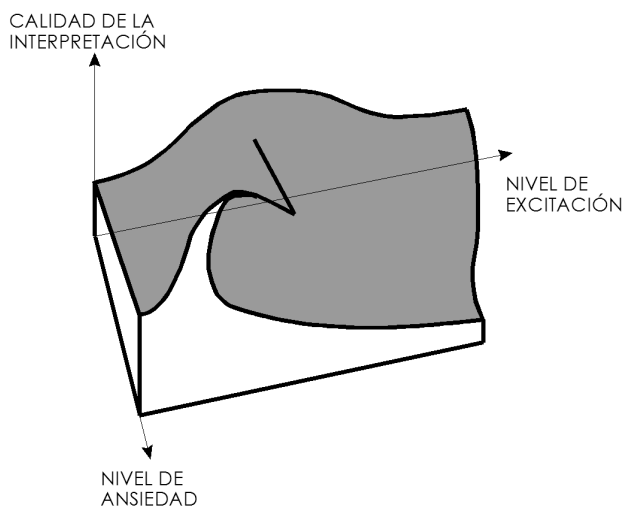


Figura 2. Modelo de catástrofes propuesto por Fazey y Hardy

En la gráfica se aprecia que, cuando el miedo escénico (eje de ansiedad en la gráfica) se encuentra en un nivel muy bajo, la superficie sigue la curva correspondiente a la figura 1. En cambio, cuando el miedo escénico es intenso, la calidad de la interpretación se desmorona casi por completo en cuanto el nivel de excitación aumenta levemente. La explicación consiste en que, en esas condiciones, cualquier error mínimo provoca una reacción en cadena de pensamientos negativos que a su vez provocan errores más importantes.

7 Véase J. Fazey y L. Hardy, *The Inverted-U Hypothesis: A Catastrophe for Sport Psychology*, Leeds, The National Coaching Foundation, 1988.

8 El trabajo original de Fazey y Hardy se refiere al rendimiento de deportistas en la alta competición. Sin embargo, puede ser aplicado igualmente a la interpretación musical en público.

En definitiva, observamos que, si bien hay que mantener bajo control la ansiedad asociada al miedo escénico, es necesario un nivel moderado de excitación para que la interpretación alcance un punto óptimo de calidad e intensidad de expresión. Además, el público disfruta más del recital si percibe que hay alguna dosis de riesgo por parte del intérprete. Esta situación nos recuerda a la de los gladiadores en el circo romano. Podríamos concluir, de forma un tanto jocosa:

“...morituri te salutant”

BIBLIOGRAFÍA

- VALENTINE, Elizabeth. “El miedo escénico”. En: *La interpretación musical*. John Rink (editor). Madrid: Alianza, 2006, pp. 199-214

EL PAPEL DE LA MÚSICA EN EL CURRÍCULUM EDUCATIVO DE LAS CIVILIZACIONES ANTIGUAS

M^a Dolores ROMERO ORTIZ

La Educación es un factor presente en cualquier cultura o tradición, tanto actual como pretérita. Ésta ha sido a veces intuitiva y no organizada, como en algunas civilizaciones antiguas, y otras veces sistemática y planeada, apoyada en instituciones y teorías pedagógicas como en el presente.

La Educación siempre ha estado sujeta a cuestiones sociales, filosóficas o políticas, por lo que es imposible ofrecer una visión panorámica sin vincularla a dichas cuestiones contextuales.

La Música, disciplina artística cuya manifestación es intrínseca al ser humano, unas veces ha sido incluida en la Educación y otras excluida de ella en base a diferentes razones que se conectan directamente al contexto social mencionado más arriba.

A continuación, intentaremos dar una visión histórica general del papel que juega la Música en los sistemas educativos de las Civilizaciones de la Antigüedad y qué base filosófica o de pensamiento lo sustentó.

1. LA INDIA.

La Educación en la India está absolutamente gobernada por la concepción religiosa. Ésta nos dice que el Hombre está condicionado por su dimensión temporal (*Samsara*) derivada de su inmersión en el Cosmos (*Maya*) mudable, múltiple y basado en la apariencia. Por ello, la Educación es el proceso de liberación del Hombre de su condicionamiento existencial. El Maestro (*Gurú*) enseña a su discípulo (*Sisya*) mediante su tutela espiritual, guiándole en su camino hacia el *Nirvana* (la Verdad, la Realidad Absoluta) y enseñándole los libros sagrados: *Sruti* y *Smriti*.

Vemos aquí un concepto de Educación como perfeccionamiento moral y no como instrucción técnica, visión que reencontraremos en la Educación Helenística.

Las materias que se impartían para la mejor comprensión de los libros sagrados se constituían en el “Sistema de las Diez Ciencias”:

- *Kalpa*: Doctrina del Ceremonial.
- *Simsha*: Fonética.
- *Chanda*: Métrica.
- *Ninutra*: Etimología.
- *Vyakarana*: Gramática.
- *Jyotisha*: Astronomía.
- *Dharmasutras y Dharmasastras*: Manuales de Derecho Civil y Canónico.
- *Ithasas*: Grandes Poemas Épicos.
- *Puranas*: Relatos Tradicionales.
- *Mimansas*: Fábulas y Preceptos Morales.

Como se puede observar, la Música no está incluida como materia en sí misma dentro de la Educación, pero sí aparece asociada en himnos y fórmulas que se utilizan en los rituales religiosos que presiden esta concepción educativa.

2. CHINA.

En China, a diferencia de en la India, prevalece un sentido político y práctico sobre el religioso, por lo que éste, aunque existente, no gobernará los principios educativos.

A la hora de hablar de la China Antigua, debemos establecer dos períodos: una primera época Preconfuciana (siglos XV-VI a.C.) y una segunda época que se inaugura en el s.VI a.C. con la aparición de las enseñanzas de Confucio.

En ambas épocas, la Educación, como ocurrirá en Grecia, está orientada hacia la virtud moral del Hombre, la Ética, principalmente. Además, tendrá también una orientación cultural y física.

Todo esto se refleja en la época preconfuciana en los cuatro pilares básicos de la Educación: la Moralidad, la Piedad Filial, la Música y las Ceremonias, y la Educación para la Guerra.

Las tres orientaciones educativas mencionadas (Ética, Cultural y Física) se traducen en seis disciplinas: Música y Ceremonias (Ética), Tiro con Arco y Conducción de Carros de Guerra (Física) y Escritura y Matemáticas (Cultural).

La Música y la Ceremonia estaban consideradas como elementos indispensables de la Educación debido a su carácter terapéutico. La Música se utiliza para lograr la armonía interior y un estado de serenidad, y la Ceremonia para moderar la conducta externa.

Además, de manera semejante al concepto educativo griego clásico, la Educación se relaciona con la Política, ya que la virtud moral individual afectará a la estructura sociopolítica que se basa en ella. Así pues, la Música es imprescindible para mantener la armonía social.

Aclarar en este punto, que la Música no hacía referencia únicamente a la Técnica Instrumental, sino también a la enseñanza del Ritmo, Melodía, Armonía, Canto, Danza y Poesía.

Todo lo mencionado anteriormente era aplicado a la Educación tanto del Pueblo como de la Nobleza. Ésta además estudiaba una serie de libros "canónicos", uno de los cuales estaba dedicado a la Música, pero del que no se conserva nada: *Shu Ching* ("Libro de Historias"), *Che-King* ("Libro de Odas"), *I Ching* ("Libro de Mutaciones"), *Li-Ki* ("Libro de Ceremonias"), *Yueh Khing* ("Libro de Música") y los *Anales de Primavera y Otoño*.

Confucio retomará toda esta concepción educativa haciendo hincapié en la dimensión ética de la Educación con la introducción del concepto del "Li" como base para una renovación ético-política. Este "Li" será el principio que rijan la vida tanto privada como social, regulando la conducta externa tanto como las pasiones interiores.

Resumiendo, la Música en la China Antigua no se reducía al mero aprendizaje instrumental sino que abarcaba diversos aspectos como el Canto y la Poesía, concibiéndose como una disciplina terapéutica, reguladora de la moralidad y virtudes interiores del Hombre, influyendo de esta manera en el mantenimiento de una correcta estructura socio-política.

3. EGIPTO.

En el Antiguo Egipto, todos los aspectos de la vida cotidiana, el Arte, la Ciencia, la Educación... están condicionados por un alto sentido religioso, cuya principal manifestación es la creencia en la Inmortalidad, concepto base de la importancia dada al Culto Funerario en dicha Civilización.

La Educación en Egipto estaba pues, orientada hacia dos facetas: una ética, moral, hacia la virtud del Hombre; y otra sapiencial, hacia la adquisición de conocimientos, concibiéndose este último proceso como un servicio a la divinidad, lo que explica la función de la Casta Sacerdotal como guardiana y transmisora del saber, situándose la Escuela en las dependencias del Templo.

La Música en el Antiguo Egipto estaba considerada como un don divino otorgado a los hombres por el Dios Thoth junto a la Escritura, el Lenguaje, el Culto a los Dioses, la Astrología y el Cuidado del Cuerpo. A pesar de ello, la Música no se incluye como materia en sí en el currículum educativo egipcio, cuya disciplina principal es la Escritura, junto a la que se sitúan la Matemática, la Historia, la Geografía, la Agrimensura, la Astronomía y la Medicina.

BIBLIOGRAFÍA

- BOWEN, James. *Historia de la Educación Occidental*. Barcelona: Herder, 1990.
- MARROU, Henri-Irenee. *Historia de la Educación en la Antigüedad*. Torrejón de Ardoz: Ediciones Akal, 1985.
- REDONDO, Emilio (coord.). *Historia de la Educación: Educación Antigua*. Madrid: Editorial Dykinson, 1997.

LA INVASIÓN DEL BRASS AMERICAN

David RUIZ PAREDES

La “colonización del metal americano” es un hecho palpable que se ha dado de forma numerosa en toda Europa, y en España es posible que todavía más. La razón es bien clara y así lo apunta Jean Pierre Mathez (músico y articulista especializado en instrumentos de viento metal):

“Todos estos jóvenes americanos están a menudo mejor equipados, mejor preparados a nivel profesional y, repetimos, a nivel técnico. En Europa, llegan a triunfar con frecuencia en las audiciones de orquesta, quizás porque allí la preocupación principal de los músicos es la técnica y la eficacia, en perjuicio de la personalidad artística individualizada, y los directores de orquesta actuales miran mucho eso.”

La invasión americana que se ha dado en los últimos años es considerada por algunos como un peligro grave para la entidad estilística de nuestras orquestas, y una amenaza para los músicos autóctonos que ven cómo sus posibles puestos de trabajo van a otras manos. Aquí deberíamos puntualizar, ya que en nuestro país no se puede hablar todavía de una entidad estilística orquestal tan definida, debido a que no tenemos la cantidad ni el arraigo de otras naciones como Alemania, Francia, Austria e Inglaterra entre otros. Por ejemplo, en Alemania, después de la Segunda Guerra Mundial, una de las principales acciones que se llevaron a cabo —sorprendiendo con ello a toda Europa— fue restaurar la vida lírica de las respectivas ciudades como medida de normalización cultural, a la vez que se recuperaban sus conjuntos orquestales. Muy cerca, sus vecinos austríacos han resistido al movimiento de internacionalización de las orquestas, defendiendo a ultranza su arraigado estilismo. En Inglaterra, los colegios londinenses aportan anualmente excelentes intérpretes de tal calidad que el mercado está más que saturado. De ahí que en Londres se creen y desahagan orquestas con gran facilidad. Estos músicos tienen una habilidad

asombrosa para adaptarse al sonido de cualquier orquesta londinense: de ahí viene el concepto de que existe un “sonido Londres”. Y qué decir de Francia, país que cuenta con una poderosa tradición musical desde Luis XIV hasta nuestros días.

Con todo esto no quiero decir que en España el mundo orquestal no esté consolidado. En los últimos 20 años hemos experimentado un crecimiento considerable con la creación de todo tipo de orquestas: autonómicas, jóvenes, regionales, provinciales, cámara,...

Aún así, se podría decir que no es oro todo lo que reluce, ya que muchas de estas formaciones funcionan como “orquestas de bolos”, es decir, fulanita dirige y tocan sus amiguitos. (Seamos serios por favor, esta forma de actuar no es adecuada, desprestigia a quienes se toman en serio nuestra profesión y, más grave aún, cierran las puertas a jóvenes estudiantes muy preparados, dándoles a entender que el único camino en este mundo es hacer la pelota y, al mismo tiempo, la obligación de decantarte por un bando.)

Retomando el tema orquestal en España, decir que no hace muchos años, se escuchaban afirmaciones como la de que gastar dinero en orquestas o en óperas era todo un derroche.

Durante muchas generaciones (2ª República-Franquismo), nuestra nación ha navegado entre el descuido y el desprecio por estas instituciones. Ha sido con la llegada de la democracia cuando ha cristalizado un plan de inversión y renovación de teatros históricos y construcción de auditorios sobre la actividad lírica y teatral de amplio calado.

Volviendo al tema que nos ocupa, en este momento el poder musical con que cuenta Estados Unidos es inmenso. Con una de las mejores redes sinfónicas del mundo y un circuito operístico de primer orden, EEUU manda y manda mucho. En España nos morimos de gusto cuando pensamos en la cantidad de dólares con que cuentan para sus actividades, provenientes del capital privado, gracias a los sistemas de desgravación fiscal. Pensamos, desde una sociedad como la española, tan dependiente de la voluntad política, que eso es “Jauja”. Nada más lejos. Las orquestas y los teatros tienen departamentos de captación de fondos que se vuelven locos cuando no les cuadran las cuentas. Y cuando a el/la archimillonario/a le apetece invertir en parques y jardines, porque eso de Beethoven ya no le llama la atención,

los cimientos de las grandes casas se resienten ante la posibilidad de que haya un déficit insalvable. Ni que decir tiene que, salvando las grandes formaciones que parecen estar un poco a cubierto (y con limitaciones), los maestros son tanto directores de foso como permanentes relaciones públicas en los abundantes "partys" que se celebran para captar fondos o aplaudir en el cumpleaños del patrocinador.

A favor de los norteamericanos está la increíble calidad media de sus infraestructuras pedagógicas. Las escuelas del país, con centros tan impresionantes como la Julliard, la Bloomington School o el Instituto Curtis de Filadelfia, poseen tales medios y captan, a base de talonario, a lo mejorcito de la docencia mundial, ofreciendo resultados espectaculares.

Las orquestas son excelentes, los coros también, y los teatros, dentro de sus particulares líneas, muestran producciones "a lo Hollywood". Así pues, a día de hoy, con sus defectos y sus virtudes, nos encontramos ante el gran gigante musical del planeta. Una nación que empieza a hacerse grande debido a dos factores de gran importancia; la Revolución Industrial (siglo XIX) y la "Pulsión Rítmica" (Jazz).

El primer factor provocó el fenómeno de lo que se conoce como "Proteccionismo", que trasladado al ámbito político se concretó en el "Nacionalismo Centralista", produciendo unas consecuencias culturales claras: la desaparición de los dialectos y del folklore tradicional (que no nacional), es decir, se prescindió del enriquecimiento proveniente de otras culturas. De esta forma se agotó una de las fuentes principales de inspiración de los compositores.

Las naciones empiezan a cerrarse en una autosuficiencia, vanagloriándose de su labor cultural y defendiéndola celosamente. Los músicos eran cada vez más numerosos gracias a las nuevas instituciones para la enseñanza, pero al no poder pasar la frontera, no encontraban trabajo dentro de sus países. Grandes olas de emigrantes se fueron de Italia, Francia, Inglaterra, Rusia,... hacia EEUU, donde encontraron porvenir y apertura.

Los que decidieron quedarse pusieron en pie organizaciones para defender su situación; formaron sindicatos, que tenían como objetivo mejorar su estado social e impedir que se contratase a extranjeros. En esta situación, un núcleo de activo de artistas de diferentes países decidió emigrar

a las principales ciudades estadounidenses, coincidiendo con la aparición a finales del siglo XIX del Jazz. Se produjo de esta forma una mezcla muy rica de músicos provenientes de diferentes culturas gracias a la libertad de movimientos que daba un territorio tan grande como los EEUU.

Al mismo tiempo, el músico americano empieza a desvincularse de los instrumentos de viento metal que venían importados de países como Alemania, Francia e Inglaterra, dando paso a una industria nativa propia, fundando empresas muy cualificadas y productivas que a día de hoy no tienen nada que envidiar a la industria europea, tales como: Holton, York, Conn, Bach,...

Es en esta época cuando nacen las primeras formaciones de prestigio, en contraste con las bien establecidas orquestas de Alemania. Los EEUU no tuvieron una orquesta profesional totalmente regulada hasta 1842, año en que se fundó la Sociedad Filarmónica de Nueva York, aunque bien es cierto que en 1825 se había llevado a cabo la primera temporada de ópera de la ciudad.

En su primer programa no utilizaron ningún instrumento de viento metal. Tanto en la Filarmónica de Nueva York, Boston y Filadelfia se notaba en sus comienzos una gran influencia alemana, todo lo contrario que en Chicago y Cleveland de estilo puramente americano.

Continuando con el brass american, sería imperdonable pasar por alto la gran influencia que tuvieron los instrumentos de viento metal en los compositores americanos a la hora de escribir. Ellos aportan gran riqueza tímbrica y expresiva a los metales, conocedores de sus grandes recursos: compositores como Howard Jonson, Paul Creston, Samuel Barber (en su *Sinfonía nº 2*), A. Copland, quien parte del folklore con obras como *Billy the Kid* o *Salón México*, donde se trasluce un uso brillante y colorista de los metales.

JAZZ

Otro aspecto importante de los compositores americanos de la primera mitad del siglo XX fue la enorme influencia que el jazz ejerció sobre ellos. La obra *Ebany Concerto* de Stravinsky, escrita cuando residía en USA, es un

claro ejemplo de la influencia del jazz. Leonard Bernstein despliega en *West Side Story* toda una espléndida gama de timbres y sonoridades gracias a una sección de metal muy impregnada en este estilo.

Pero sin duda alguna es Geroge Gershwin¹ la referencia más americana y tal vez la más importante. Gershwin utiliza a los metales con gran colorido y desde una perspectiva que nos lleva al mundo del jazz en *Rapsodia in Blue* (1924) y *Un americano en París* (1928). Esta última obra escandalizó a la audiencia del Festival ISCM de 1931 en Londres, según ellos por su excesiva vulgaridad. (Aunque realmente el “inhibido anglosajón” demuestra en muchas ocasiones repulsión por todo aquello que les pueda parecer cutre y fuera de sus cánones de estética, como el vibrato americano —muchos músicos de metal de las sinfónicas americanas tienen un vibrato poco ortodoxo influenciado por el vibrato de los jazzistas—, aunque deberían reconocer que a veces les gustaría hacerlo si su estricta personalidad británica se lo permitiese.)

Pasando a la segunda mitad del siglo XX, nos encontramos con una nueva eclosión de los instrumentos de metal gracias a la industria cinematográfica.

John Towner Williams, uno de los más reconocidos y premiados compositores de música para cine en la actualidad, nominado al Óscar por *Las Cenizas de Ángela*, ha escrito un considerable número de partituras en las que atribuye a los metales un papel muy destacado. Las bandas sonoras de películas como *La Guerra de las Galaxias*, *Tiburón*, *Hook*, *E.T.*, *Indiana Jones*, *Superman*, *Encuentros en la Tercera Fase...* son claros exponentes de las innumerables posibilidades sonoras de los metales.

Resumiendo: los Estados Unidos son la primera potencia mundial y su dominio se extiende a todas las facetas, también la musical. El poder mediático-cultural de EEUU ha provocado que se imiten sus pautas interpretativas en todo el mundo, aunque es justo reconocer que el nivel técni-

1 Una conocida anécdota relaciona a Gershwin con Ravel. El multimillonario y destacado compositor americano, haciendo honor a una de sus obras, viajó a París, donde conoció a Ravel, quien se consideraba que era el mejor instrumentador del momento, y le pidió que le diera alguna clase. Ravel le preguntó que cuánto ganaba con un estreno en Broadway, y al oír la cantidad que dijo Gershwin, Ravel exclamó: “¡Sería mucho mejor que usted me diera clases a mí!”

co-artístico de los “modelos interpretativos” exportados son de la máxima calidad. También ha resultado decisivo que muchos instrumentistas americanos, como consecuencia de una mejor preparación técnica y artística, hayan ocupado muchos de los puestos profesionales ofertados en Europa. Estos dos factores han determinado que, para cualquier músico de metal, USA sea el punto de referencia.

LA RECUPERACIÓN DE LOS VALORES ESTILÍSTICOS DE CADA ESCUELA

Lo que se ha denominado “invasión americana”, ha generado en los últimos años en mayor o menor grado, según el país, una reacción “nacionalista” tendente a recuperar los principios esenciales de su estilo interpretativo. Esto se ha manifestado tanto en las instituciones educativas como en los diferentes conjuntos interpretativos (grupos de cámara, orquestas, etc.)

Algunos centros de enseñanza musical europeos han entendido que era necesario un cambio en sus estructuras educativas y en su orientación. A partir de las experiencias americanas, han creado programas mucho más adaptados a las necesidades y exigencias profesionales que se requieren hoy día, como por ejemplo, la “Guildhall School of Music and Drama” y la “Royal Academy of Music”, ambas en Londres. En nuestro país, desde hace poco contamos con el centro musical “Musikene”, emplazado en el País Vasco, donde se está dando un enfoque pedagógico muy adecuado a las necesidades del momento.

Al mismo tiempo, las secciones de metal de las orquestas europeas más importantes intentan recuperar su propia personalidad sin renunciar a las nuevas técnicas y a los nuevos conceptos sonoros. En este aspecto, ha sido “ejemplar” la resistencia de los músicos de la Filarmónica de Viena a abandonar las esencias de su “estilo vienés”. Desde luego, éste es un tema que suscita encendidas polémicas entre críticos, directores, intérpretes y público. Por una parte se pretende recuperar las señas de identidad de cada escuela interpretativa y, al mismo tiempo, se intenta hacer música según unas pautas interpretativas más o menos comunes y aceptadas por todos. ¿Es posible? Edward Carroll, como muchos profesionales, se plantea este problema desde su puesto de la Orquesta Filarmónica de Róterdam:

“¿Un estilo nacional no representa algo que queremos preservar? Está claro que la Orquesta de París o la de Suisse-Romande conservan una magnífica tradición francesa y, también es evidente que Berlín o Munich desarrollan un estilo alemán muy rico. La Filarmónica de Londres toca extraordinariamente Elgar. ¿Pero no sería conveniente que una orquesta y sus metales interpretaran Shostakovich con la agresividad rusa, a Ravel con la transparencia francesa y a Wagner con ese peso germánico no demasiado oscuro?”

Evidentemente este “ejercicio camaleónico” que se ven obligados a hacer los músicos de orquesta para intentar adaptarse al estilo y a la sonoridad de los diferentes compositores que pretenden muchos directores presenta también dificultades. ¿No supone eso crear estereotipos sonoros y huir de los criterios estilísticos autóctonos de cada orquesta? Son cuestiones que requieren una gran reflexión.

Una vez más doy las gracias a todo aquel que haya tenido la paciencia de llegar hasta el final de este artículo y, espero por lo menos... haber entretenido: *¡Time is money!*

- IBERNI, Luis García. *Toda la música del mundo*. Barcelona: Alba Editorial, 1997.
- ALSINA, Pep/SESÉ, Frederic. *La música y su evolución. Historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones*. Barcelona: Editorial Graó, 1994 (5ª edición).
- BEVAN, Clifford. *The Tuba Family*. Londres: Faber&Faber, 1978.
- MATHEZ, Jean-Pierre. “La Europa de los metales”. *Brass Bulletin*, vols. 68-69, 1989, pp. 45-47/32-34.

LA MÚSICA DE THELEMA

Francisco José MARTÍN JAIME

Componer es jugar a ser Dios

De hecho es más que ello, puesto que si bien Dios puede permitirse el lujo de ser el Demiurgo platónico¹, nos, los compositores, no podemos concedernos licencia alguna en cuanto a nuestra Creación.

Cada obra, cada composición que salga de nuestro intelecto y nuestra pluma ha de ser un mundo, un universo en sí mismo. Y como universo, como Creación divina, ha de tener peso, medida, acción y consecuencia. Desde la más ínfima partícula subatómica hasta la más titánica galaxia han de ser situados en su justo lugar; cualquier ley existente en el universo que creemos ha de ser fruto, como todo él, de nuestro intelecto, de nuestra *Voluntad*.

Nuestra Creación se ha de erigir, por tanto, en un *acto volitivo*, en que ni un efecto -fenomenológico- producido en el oyente, ni un sonido, ni un timbre, ni un tempo, ritmo o direccionalidad escapen en su gestación y realización de nuestros objetivos, y estos de nuestra *Voluntad*.

Rabèlais, en su pentalogía de *Gargantúa y Pantagruel* (1532 y ss.)², establece la Ley de Thelema:

1 Platón, *Timeo*.

2 «*Toda su vida no se empleó en leyes, estatutos o reglas, sino según su propia voluntad franco arbitrio. Se levantaron de la cama cuando les pareció: beber, comer, trabajar, dormir; cuando les vino en gana. Nada les hizo despertar; ninguno hizo gesto en limitarse a comer, beber; ni hacer ninguna otra cosa, por tanto ha establecido Gargantúa. En su regla no había sino esta cláusula: haz tu voluntad. Porque los hombres libres, bien nacidos y bien criados, ocupados en empresas honestas, tienen de natural un instinto que siempre les impulsa y espolea a las acciones virtuosas, y se libres de vicio: lo que se llama honor. Esos mismos hombres, cuando por sometimiento y por limitación son deprimidos y reducidos al servilismo, dejan aparte esa noble disposición por la que tendían a la virtud, para quebrar y romper ese yugo de servidumbre. Porque está de acuerdo con la naturaleza del hombre desear las cosas prohibidas así como aquello que se nos negó.*» Françoise Rabèlais, *La Vie Inestimable du Giant Gargantua*, Libro I, Cap. LVII

«Toute leur vie estoit employée non par loix, statuts, ou reigles: mais selon leur vouloir & franc arbitre. Se levoient du lict quand bon leur sembloit: beuvoient, mangeoient, travailloient, dormoient, quand le desir leur venoit. Nul ne les esveilleoit, nul ne les parforçoit ny à boire, ny à manger, ny à faire chose aultre quelconque. Ainsi l'avoit estably Gargantua. En leur reigle n'estoit que ceste clause:

FAY CE, QUE VOULDRAS.

Parce que gents libres, bien nays, bien instruits, conversants en compaignies honnestes ont par nature ung instinct, & aguillon, qui tousjours les pousse à faitz vertueux, & retire de vice: lequel ils nommoient honneur. Iceulx quand par vile subjection & contraincte font deprimez & asservis, destournent la noble affection par laquelle à vertus franchement tendoient, à déposer & enfreindre ce joug de servitude. Car nous entreprenons tousjours choses deffenduës, & convoitons ce que nous est denié.»

Si bien Rabèlais fue un “hombre del Renacimiento”, y fue y ha sido tachado “entonces y ahora- de ateo, hereje y un sinfín de epítetos descalificativos más, basó su obra y sus personajes en los ideales humanistas de su época, más bien que en gnosticismos o pensamientos ocultistas.

Fue el gran Aleister Crowley (12 de Octubre de 1875 – 1 Diciembre de 1947), ocultista, escritor, poeta -uno de los más grandes de la literatura inglesa- y, entre otras muchas facetas, viajero, pintor y crítico, quien sublimó la energía volitiva de las palabras de Rabèlais.

«36. My scribe Ankh-af-na-khonsu, the priest of the princes, shall not in one letter change this book; but lest there be folly, he shall comment thereupon by the wisdom of Ra-Hoor-Khuit.

37. Also the mantras and spells; the obeah and the wanga; the work of the wand and the work of the sword; these he shall learn and teach.

38. He must teach; but he may make severe the ordeals.

39. The word of the Law is THELEMA.

40. Who calls us Thelemites will do no wrong, if he look but close into the word. For there are therein Three Grades, the Hermit, and the Lover, and the man of Earth. Do what thou wilt shall be the whole of the Law.

41. The word of Sin is Restriction. O man! refuse not thy wife, if she will! O lover, if thou wilt, depart! There is no bond that can unite the divided but love: all else is a curse. Accursed! Accursed be it to the aeons! Hell.

42. Let it be that state of manyhood bound and loathing. So with thy all; thou hast no right but to do thy will.

43. Do that, and no other shall say nay.

44. For pure will, unassuaged of purpose, delivered from the lust of result, is every way perfect.

45. The Perfect and the Perfect are one Perfect and not two; nay, are none!»³

De estas palabras, de esta interpretación de la frase de Rabèlais, se despliega a nuestro intelecto un nuevo universo de posibilidades. Si el mundo utópico e idealista de los thelemitas pantagruélicos se limitaba a la fábula, la propuesta de Crowley sacude conceptos sociales y humanos para instaurar una nueva suerte de estatus, en la que es la responsabilidad del hombre la que guía sus actos. Es una especie de nuevo “Código de Caballería”, en que los motivos que han de ser esgrimidos por cada individuo dependen de su Voluntad, y ésta de su responsabilidad.

Haz tu Voluntad, puesto que ésta es la Ley, se impone como motu del Compositor-Creador. Los grandes genios de la historia ya lo han hecho, no se han ceñido a formas o convencionalismos de sus épocas. Pero para los nuevos, los jóvenes Compositores-Creadores de esta época oscura, de incertidumbre y falta de objetivos creativos, en que todo parece estar hecho y la originalidad en la *lucha contra la tonalidad*, la falta de esta –que se había

3 «36. Mi escriba Ankh-af-na-khonsu, el sacerdote de los principes, no cambiará siquiera una letra de este libro; aunque por temor a la aberración, comentará sobre ello por la sabiduría de Ra-Hoor-Khu-It.

37. También los mantras y los hechizos; el obeah y el wanga; la obra del basto y la obra de la espada; los aprenderá y los enseñará.

38. Ha de enseñar; pero debe [también] hacer severas las ordalías.

39. La palabra de la ley es Thelema.

40. Quien nos llama thelemitas no obrará mal, si se adentra en la palabra. Pues allí dentro hay Tres Grados, el Eremita y el Amante y el hombre de la Tierra. Haz tu Voluntad será el todo de la Ley.

41. La palabra de Pecado es Restricción. ¡Oh, hombre! ¡No rehúses a tu esposa, si ella quiere! ¡Oh, amante, si tú quieres, parte! No hay lazo que pueda unir lo dividido más que el amor: todo lo demás es una maldición. ¡Malditos! ¡Maldito sean los eones! Infierno.

42. Que se mantenga ese estado de muchedumbre atado y aberrante. Así con todo; sólo tienes derecho a hacer tu Voluntad.

43. Haz eso y ninguno se opondrá.

44. Pues querer puro, libre de propósito, rescatado de la lujuria del resultado, es perfecto de todos lados.

45. El Perfecto y el Perfecto son un Perfecto y no dos; ¡no, no son ninguno!» Aleister Crowley, *Liber Al vel Legis sub Figurá CCXX as delivered by XCIII=418 to DCLXVI.* »

constituido en el generador de lo *nuevo* por el derroche de creatividad generado para luchar en su contra-, desde el derrocamiento de la tonalidad, la absoluta libertad ha pasado a convertirse en limitación y cortapisa al no existir ya la tonal tiranía, yendo en contra de la libre creatividad y de cualquier posibilidad evolutiva al carecerse de motivo contra lo que luchar, siendo tal la ausencia de metas y la desorientación ante el infinito abanico de posibilidades que supone tamaña libertad, que se ha llegado al caso incluso de la constitución de pseudosociedades dedicadas a la vuelta a la tonalidad, cuando no a aberraciones aún peores⁴.

La *Ley de Thelema* y su aplicación compositiva, la *Música de Thelema* devienen así en un nuevo mundo de posibilidades, en la capacidad de concebir –ecclécticamente–, cualquier tipo de sonido, partiendo de la única Voluntad de su Creador.

La tarea, siempre ardua y difícil del compositor, recobra nuevos aires, sí, pero bajo un pesado nuevo yugo, una responsabilidad mayor aún que la ya mantenida sobre nuestros hombros. Y es que este poderoso arma, como todas ellas, tiene dos filos: si bien la Ley nos da alas, nos permite la Creación y el desarrollo de nuestra tarea bajo el único auspicio de nuestra voluntad, es inevitable apreciar que también supone una grande y nueva responsabilidad o, mejor dicho, la consciencia de la evidencia de dicha responsabilidad.

De un lado, la Ley nos permite (nos insta) a utilizar cualesquiera métodos, sistemas, lenguajes y recursos que tengamos a nuestra disposición para llevar a cabo nuestra tarea. Esto implica la no privación de cualquier posibilidad o recurso del presente, pasado o futuro, con tal de que estos sean necesarios para plasmar nuestra Voluntad. La ventaja es evidente. Boulez, Stockhausen, Stravinsky y tantos otros del siglo XX han perseguido encontrar sistemas y recursos compositivos que les permitiesen expresarse con concreción y claridad. Pero ningún sistema, ni tan siquiera la tonalidad, permite la más absoluta libertad y el total exceso, la elocuencia de cualquier idea expresada en sonidos, excepto la Ley de Thelema, puesto que la base y fundamento de la misma es en sí la libertad.

4 Existen sociedades para la reinstauración de la República Romana o del Imperio Napoleónico. Y sociedades neotemplarias, por el auge de las religiones egipcia, celta, y de seguro también la persa antigua o la hitita.

Pero del otro, nos conmina a la responsabilidad por todos y cada uno de los sonidos que creemos. Tenemos libertad para escribir conforme a nuestra voluntad, sí, pero también obligación de escribir siempre nuestra voluntad. En otras palabras, en la *Música de Thelema* no hay sitio para improvisaciones o “inspiraciones” de las Musas, ya que, si bien *podemos* escribir nuestra voluntad, también *debemos* escribir nuestra voluntad.

Y, más allá, debemos escribir conforme nuestra voluntad deba influir física y metafísicamente en el oyente (esto es, fenomenológicamente). Cada efecto, sonoridad, timbre, armonía, cualquier sonido que de nuestra voluntad salga, ha de traspasar al oyente y variar su vida para siempre. Y ha de hacerlo tal y como nosotros deseemos, ya que cualquier variación en el efecto fenomenológico producido desvirtuará nuestro propósito. Si bien la física es en total medida previsible, los efectos metafísicos no lo son tanto, por lo que deberá el compositor que se involucre en la *Música de Thelema* recorrer un camino, en cierto modo iniciático, hasta dominar dichos efectos producidos con la maestría suficiente.

¿Por qué un Thema dodecafónico?

El dodecafonismo serialista es mucho más restrictivo que la propia tonalidad. De ello se le ha acusado y, además, con fundamento. El serialismo en sí también lo es, independientemente del uso o no de series dodecafónicas, con lo que se unen dos sistemas compositivos complejos, parciales, coartadores e ineficaces, en cuanto a la posibilidad de conseguir del oyente cualquier tipo de reacción deseada, dado que en muchos casos el lenguaje, tanto serialista como dodecafónico, es insuficiente para expresar todas las ideas, y dado también que, visto su alejamiento del pensamiento vulgar respecto a la música, y a la alienación generalizada merced a la música vulgar y su comercialización en masa, ambas corrientes en concreto y, por ende, la música “contemporánea” en general, provocan el rechazo de dicha “plebe intelectual”.

El Creador no necesita un sistema que le coarte, sino justamente lo contrario: un sistema que le permita escribir con esa libertad absoluta que requiere su superior visión y voluntad. Por tanto no debe ceñirse, ni a uno, ni a otro, ni a ninguna otra corriente o “lenguaje” dentro o fuera de la música.

La Música es el único arte abstracto *per sé*. Mientras que el resto de las artes, entiéndanse, artes figurativas, léxicas y escénicas, utilizan un lenguaje concreto como fundamento de su materia, ya que si no, no son comprendidas por los no-artistas, la Música es por base abstracta⁵.

Es durante el siglo XX cuando las otras artes conocen y experimentan el camino de la abstracción. Y la Música, ¿qué hará? ¡Si ya es abstracta!

La respuesta es obvia, cuando las demás artes se abstraen, la Música se concreta. Si, incluso en la música descriptiva, los sonidos reproducían lejana y esquemáticamente los originales a los que copiaban, quizás con la excepción –ya cercana– de los cantos de pájaros de Messiaen, lo suficientemente abstractos como para no dejar de ser música pero lo suficientemente concretos como para que los cerebros oyentes pudieran reconocer los elementos expuestos (truenos, rayos, gotas de lluvia, murmullo de hojas medidas por el viento, cantos de pájaros –especialmente el cuco–, ríos, viento, guillotamientos, disparos, incluso la nada o el silencio), aunque siempre lo suficientemente lejos de la realidad exacta como para no ser considerados una copia fiel y literal del original de la Naturaleza o de las acciones humanas. La concreción musical, equivalente a la abstracción del resto, se consigue gracias a la evolución técnica y a la existencia de grabaciones que permiten la reproducción de los sonidos existentes en la Natura, tras ser tratados y editados.

Por otra parte, la Música es el único arte que obliga al público a sentirlo. Si bien un veedor de un museo puede negar la mirada a un determinado cuadro, bien desviándola o tapándose los ojos; si se puede negar una escultura no tocándola o viéndola, o un texto no leyéndolo, un oyente presente en una re-creación musical, por más que se tape los oídos, seguirá *sintiendo* el sonido en su interior, al vibrar de forma inevitable su organismo, y especialmente su esqueleto. Se puede escapar su psique a la influencia directa

5 Pintura, escultura, cerámica y cualesquiera otras artes figurativas, en su origen, muestran algo. Los primitivos cavernícolas ya representaban ora una mano, ora una escena de caza y, por esquemáticos que pudiesen ser sus trazos, la representación es concreta, imágenes reales de un mundo real plasmadas de modo inteligible. Por otra parte, las artes léxicas (literatura, poesía, teatro, etc.) han de utilizar un lenguaje concreto, comprensible al menos por un grupo determinado de individuos receptores. No basta con emitir unos sonidos, sino que es necesario que los interlocutores los entiendan para poder cumplirse el ciclo del Arte y así afectar fenomenológicamente a la física y a la metafísica del espectador.

de la Música, pero no su materia y, dado que es reconocido que los cambios sobre la materia afectan de forma inevitable a la psique, podemos discernir claramente que, aunque del modo no ideal, la Música cambia la psique del oyente, aunque sea mínimamente, incluso en contra de su voluntad.

Bajo estas premisas, es fundamental para el compositor lograr un *modus operandi* que le permita no solo la libertad más demoledoramente absoluta a su Voluntad, sino también las mayores posibilidades de obtener los resultados fenomenológicos deseados.

Volvamos momentáneamente a la justificación última de la tonalidad. Aparte de la imposibilidad técnica y material, a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento, de poder doblar tubos de metal sin obstruirlos, y de diseñar y fabricar válvulas, pistones y demás tipos de artilugios mecánicos que posibilitasen la construcción de instrumentos cromáticos, lo cual justificaría por si solo el establecimiento de la tonalidad como sistema musical internacional en la parte culta del planeta Tierra, en detrimento de la modalidad heredada de helenos, fenicios y lacios, la propia serie de armónicos nos lleva a una serie de tensiones, máximas cuando se ordenan gradualmente.

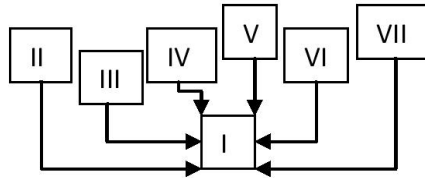


Fig. 1

Así, podemos jerarquizar la tensión tonal como relajación (ausencia de tensión) y distintos grados de tensión (Figura 1).

Teniendo en cuenta el punto de mayor relajación, que se produce en la tónica, será la tensión producida por todos y cada uno de los grados, respecto a ella, lo que lleve a establecer las relaciones tonales de cada grado. Dicha jerarquía, traducida a términos de jerarquía social, sería equivalente a una monarquía absoluta. En el sistema tonal, las relaciones de tensión producidas entre sus grados obedecen también a la relación que mantiene cada uno de ellos con la tónica; es decir, que cada grado no depende de sí mismo ni de los demás, sino en realidad de uno solo al que, digamos,

tiende, ya que en él, el sistema tonal encontrará la relajación.

Ahora bien, una vez llegados a la música postromántica, los compositores (Wagner, Strauß, etc.) tratan de romper dichas relaciones, abarcando por un lado una mayor amplitud en los límites tonales y por otro evitando la distensión que supone la llegada a una tónica. Es por ello por lo que llegan a las tónicas “sin reposo” en inversión, o introduciendo notas “extrañas” a dicho acorde –y por ende también extrañas a dicho reposo. La negación de la tónica llega al extremo en el Preludio de la ópera *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, en que se desprende la tonalidad del estudio armónico, ya que el acorde de tónica, en función tonal de tónica, no aparece en todo él.

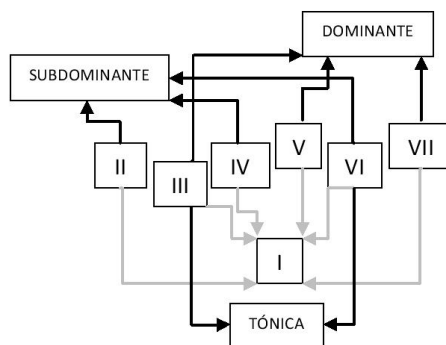


Fig. 2

La evolución lógica del sistema tonal, una vez llegados a este punto, es la desintegración. Pero dicha desintegración produce un efecto de desorientación en los compositores: si antes se sabía contra qué luchar –contra la tonalidad, contra la tiranía de la relajación tonal y sus relaciones tensio-nales–, los intentos de ampliar la misma resultan cuando menos vacuos⁶,

6 Cualquier intento de ampliar la tonalidad en breve (bitonalidad, tritonalidad) resulta en vano, ya que los centros tonales actúan como cadencias “schenkerianas”. Por ejemplo, supongamos una obra basada en dos centros tonales, uno en do y otro en mi, en la primera y en la segunda parte de la misma, respectivamente; del resumen schenkeriano del mismo análisis se desprenden dichos centros tonales; ahora bien, cada uno de ellos actuará como tercer o sexto grado del otro, dependiendo de cuál tenga más “peso” armónico y formal. Es decir, en lugar de cadenciar desde la dominante –o, mejor dicho, desde el centro tonal de la dominante–, como pasaba en la forma sonata, ahora tenemos una tonalización por terceras, una mediantización. Y dado que la relación dominante-tónica, por la misma influencia de la serie de armónicos, es la que mayor tensión armónica produce al oído humano, basar una estructura en una relación mediántica mejor que en una de dominante no hace sino hacernos perder fuerza, tensión.

Supongamos ahora que, en lugar de usar dos centros tonales, usemos tres. En principio parecería que estamos rompiendo el maleficio tonal, pero no es tal, ya que, en suma, actuarán como una cadencia, primordialmente sobre el último de los centros tonales. Y como es de suponer que no se habrá realizado una cadencia perfecta mundo-de-subdominante, mundo-de-dominante, tónica, habremos perdido también tensión y no habremos podido evitar la relación tonal, tal es su naturaleza que tiende entrópicamente al equilibrio.

Si se sigue por ese mismo camino, llegaremos con idénticos resultados al establecimiento de un “bajo esencial schenkeriano” de once sonidos, en el que la mera negación de uno de ellos, como hace Wagner en el *Tristan*, lejos de alejarnos de la tonalidad, nos empuja a ella a bocajarro.

Por tanto, la única solución armónico-formal que nos permitirá huir de la tonalidad en la construcción de formas musicales medias y grandes será el uso de un *Thema* dodecafónico, en que la

hasta la aparición del Dodecafonismo.

Es el uso de la serie dodecafónica como Thema lo que nos permitirá la libertad más absoluta y la ruptura (llámesele evolución, si se quiere) respecto a la tonalidad.

El Thema no debe ser sólo usado como motivo, sino también como estructura. Aquí es donde el serialismo dodecafónico se quedó inconcluso en su desarrollo, ya que, si bien la serie era explotada de muchas y diferentes formas, en la mayor parte de los casos no afectó a la estructura, o no lo hizo en la forma tan íntima como debiera haberlo hecho.

Recordemos las distintas maneras en que el Thema puede aparecer en una obra:

- **Estructura primaria:** La base estructural de la obra no será ya la modulación (en realidad una gran semicadencia) a la dominante y su posterior vuelta a la tónica, con la aparición entre tanto de un cierto número de motivos audibles y característicos, sino una estructura fundamentada en los doce sonidos ordenados racionalmente del Thema. De tal modo, un análisis schenkeriano del bajo de la obra debería dar dicho Thema⁷.
- **Armonía:** Las armonías usadas en la obra (varias o todas) pueden –deben– derivar del Thema. Puede obrarse en varios sentidos, bien agrupando los acordes horizontal, verti-

Canciones sobre Poe,
Op.51 Variaciones del Thema dodecafónico

Fig.3

relación de cada uno de los centros tonales (que serán las propias notas de la serie) justificará su tensión respecto de todas y cada una de las demás notas de la misma serie.

7 Desde que desarrollé la Música de Thelema y sus premisas en 1992, la práctica totalidad de las obras que he escrito bajo este método contienen como base estructural al Thema de su respectiva composición.

cal u oblicuamente en las cuatro variaciones del Thema, tomando las notas que integrarán los acordes según criterios numerológicos, et cætera (figura 3).

- **Motivos:** Si bien no tiene por qué aparecer el Thema dodecafónico como motivo característico⁸, puede ser utilizado como tal⁹ (fig. 4)¹⁰.



Preludio a la Ópera Medea, Op.46 Uso del Thema dodecafónico como motivo característico (motivo del sexo)

Fig.4

- **Células:** El Thema dodecafónico puede ser reducido a mera célula, menos característica que el motivo, quedando en cierto modo “camuflado” (figuras 5 y 6¹¹).

Este abanico de posibilidades, unido a la Ley de Thelema, que no sólo permite sino insta a utilizar todos los recursos, eso sí, conforme a la Voluntad del Creador, permiten la escritura de cualquier música, con cualquier

8 *Astarte*, Op.23 (Catalana d'Edicions Musicals, 1999), que fue encargo del Festival Internacional de Granada y estrenada en el mismo en 1999 por la entonces Orquesta Ciudad de Málaga y Jesús López Cobos, contenía en todo momento el Thema dodecafónico, aunque éste nunca aparecía como motivo característico, sino como células o sucesiones de acordes más o menos audibles –de hecho, comienza con dos variaciones del Thema como células *in perpetuo* en el clarinete, piano y cuerdas, sobre la primera nota del Thema como punto estructural, aunque lo llamativo audiblemente es un acorde, también destilado del Thema, pero que no lo hace ser reconocible, en las maderas.

9 Convendría recordar ahora que el convencionalismo “tema” no debería ser aplicado a partir de la música del Romanticismo, ya que es Beethoven en su 5ª Sinfonía el primero en utilizar un tema (el intervalo de cuarta) desligado de caracterización alguna, y que, si bien los motivos característicos de las secciones A o B del 1er movimiento de dicha sinfonía –y, en general, todos los de la sinfonía–, están contruidos a partir de dicho tema, éste no es reconocible *per sé* sino tras un estudio concienzudo y detallado de la obra y sus implicaciones.

10 *Preludio a la Ópera Medea*, Op.46. (B&M Edicions Musicals, 2007). Encargo de Aldo Ceccato y la Orquesta Filarmónica de Málaga

11 *Don Quijote*, Op.41. (B&M Edicions Musicals, 2004). Encargo del Festival de Música Española de Cádiz.

3 Clarinetes en Sib
Piano
Viola

Astarte, Op.23 Uso del Tema dodecafónico como célula

Fig. 5

sehr bewegt
Erste Violinen
Zweite Violinen
Bratsche
Violoncellen

Don Quijote, Op.41 Uso del Tema dodecafónico como célula

Fig. 6

recurso, lenguaje o medio¹². Por supuesto, estos no son los únicos procedimientos, sino una casi excesivamente escueta muestra de ellos. Pero para muestra sirva un botón.

12 No obstante, es preciso tener en cuenta que el moto del Creador-artista no es decir cosas, sino tener cosas que decir. Se puede expresar cualquier idea, pero para ello hay antes que tenerla. Si el Creador sabe bien qué decir, buscará los medios a su disposición para decirlo, alto y claro. Pero, por desgracia, hay demasiados “hacesonidos”, no Creadores, que enturbian la creación y su alto ideal, constituyendo una representación en la realidad del cuento de *El Sastre del Emperador*, en que dos “listos” conseguían, merced a la ignorancia, hipocresía y cobardía de los cortesanos, que no reconociese nadie que el emperador en cuestión iba en paños menores –pues las telas de sus carísimos trajes eran inexistentes, sólo visibles por aquellos inteligentes–, hasta que un niño, símbolo de pureza y falta de delicadezas sociales y convencionalismos, lo dice en alta voz, produciendo la hilaridad de los presentes, el bochorno del monarca y la huida de los truhanes. Aquí han gritado muchos niños ya, han reído muchas veces los asistentes, pero ni el emperador parece sonrojarse un ápice, ni huye truhán alguno, sino que más bien se empecinan en seguir tachando al mundo de ignorante (incluso, o mejor aún, especialmente a aquellos quienes no lo son), y en continuar pretendiendo un excelso sitio en el trono de los Creadores. Por Dios, venga ya el tiempo y los borre, y ponga las cosas en su sitio.

La era de la destrucción, que ha durado casi quinientos años, ha terminado. La tonalidad ha muerto, el hombre la ha matado. Ahora comienza la era de la construcción, de la creatividad, de la evolución cognitiva. La era de regenerar el sonido, de la no exclusión, del desarrollo del Genio de la Creación.

Las bases están sentadas y la doctrina de la Música de Thelema es pública. Es la Voluntad del Creador que su Música cambie el mundo. Es la responsabilidad del Creador que el mundo cambie y es por su Voluntad y por su mano y por su mente que así sea.

LA TECNOLOGÍA PARA LA COMPOSICIÓN ELECTRÓNICA EN VIVO

Reyes OTEO FERNÁNDEZ

INTRODUCCIÓN

Todos los avances e invenciones en el área de la tecnología desde Pitágoras han sido adoptadas y acogidas como fuente de inspiración generatriz de ideas constructivas por todos los creadores de objetos artísticos. Aunque el desarrollo en las áreas de la electrónica y de la programación se ha dado siempre impelido por intereses económicos y políticos, con fines puramente militares e industriales, las disciplinas del arte han adoptado con entusiasmo las nuevas vías y caminos divergentes que la tecnología les ha ido sugiriendo.

En un primer momento, esta asimilación ocurrió de modo marginal, invitando a los artistas a la investigación y ampliación de horizontes estéticos, y ulteriormente estableciéndose como imperativo para obtener un buen posicionamiento en la carrera por la vanguardia. Los dispositivos eran desarrollados por los propios artistas, en colaboración personal con los técnicos o bien por sí mismos, erigiéndose así el gremio de los artistas-ingenieros-*luthieres* electrónicos que trabajan en la soledad de su cueva creando luz por el método de ensayo-error con los materiales -cacharros, código, piezas, ruidos, despojos- que llegan a sus manos.

En las últimas décadas, y con la popularización y abaratamiento de los ordenadores, las cuitas de los músicos que sienten la necesidad de abrazar las nuevas tecnologías han sido aliviadas por la aparición de programas informáticos (*software*) y dispositivos físicos (*hardware* -sintetizadores, controladores-) comerciales con una interfaz amable para el usuario, cuya arquitectura queda oculta, y que están en todas las tiendas de música, en los estudios de grabación, en las instituciones educativas y en los hogares del grueso de los compositores del Planeta; productos que han de ser desecha-

dos y sustituidos continuamente mediante la compra de otros más avanzados arguyendo la necesidad de ficticias mejoras. Incluso se ha llegado a un ahogo en esta carrera absurda tal que la carta de presentación y principal poder de convocatoria de un músico puede ser el aparecer en escena con un sintetizador prohibitivamente caro que sintetiza unos ruidos ultradistorcionados especialmente potentes. Quedan así relegados al margen música, músico, composición y vivencia artística.

El problema que se plantea es, pues, que la herramienta mediatiza los procedimientos de creación por las propias características de su infraestructura, cercena caminos creativos que se escapan a las funcionalidades ofrecidas por estos productos comerciales, y homogeneiza la concepción musical y los estilos a niveles mucho más hondos y de raíz de lo que puede parecer a los propios músicos.

En la creación de música electrónica en vivo, en que la agilidad y versatilidad del *software* y el *hardware* utilizados ha de ser máxima para dar el mejor rendimiento al creador, el nivel técnico y de conocimientos alcanzado en esta época ofrece ya una amplia variedad de posibilidades, programas y aparatos (comerciales o de propio diseño). Es cuestión personal ahora de cada creador la elección de los elementos y la adquisición de conocimientos suficientes cuando menos para llevar a cabo con fluidez su acto de comunicación artística. Defiendo, por tanto, que todo creador sonoro merece y debe realizar su propuesta personal, íntimamente suya.

La falta de especialización del desarrollo del *software* y del *hardware* para la composición de música electroacústica en vivo o la falta de versatilidad del mismo y, en ocasiones, la dificultad práctica o teórica del compositor para dominar los complejos medios a su alcance llevan a estandarizar los resultados musicales. Dependiendo del *software* o del *hardware*, las limitaciones planteadas son las siguientes.

CÓMO CONDICIONAN LOS MEDIOS A LA COMPOSICIÓN

Cómo condiciona el *software* la composición

La composición secuencial por *Cubase* y *Logic* es lineal. La composición tímbrica queda en un segundo plano, estos multipistas son rígidos si se pretende hacer una red compleja de envolventes múltiples en efectos y todo apunta a que están ideados para música ligera y *sampleado*.

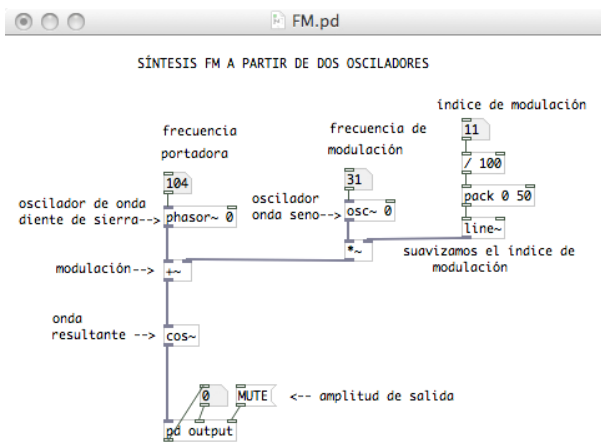
Otra línea de programas por la que el compositor puede zafarse de estas circunscripciones son los editores de audio con multipistas, como *Adobe Audition*, su versión libre *Audacity* o similares. Su infraestructura es tan sencilla que es permeable a cualquier modelo constructivo simple que sea menester recrear, desde la pequeña forma hasta la grande; el creador sonoro puede disfrutar así de un placentero proceder de ceramista con el sonido: fabricando y modelando material, casando grandes bloques, superponiendo placas, dando forma y textura hasta el detalle, y finalmente lacando y coloreando.



Captura de pantalla del multipistas de *Audacity*.

Ninguna de las dos categorías expuestas previamente permiten la composición a tiempo real, la interactividad o el multimedia, pero pueden ser muy útiles en el proceso de creación de materiales o en la composición de obras electroacústicas de estudio.

El *software* modular es infinitamente más versátil -*Ableton Live*- pero no está diseñado para la interacción con eventos externos al programa por señales físicas más allá de las controladoras MIDI; para forzarlo a ello es necesario



Ejemplo de síntesis FM en *Pure Data* (PD)

recurrir a combinaciones en tándem con otros *software* y dispositivos electrónicos externos. Ofrece la posibilidad de hacer síntesis muy interesantes, y es muy adaptable para la interpretación en directo, pero el músico no puede adentrarse en fabricar ni modificar los módulos según sus necesidades como, por el contrario, sí puede hacer en *Reaktor*.

Si el creador llega a la conclusión de que quiere componer radicalmente y responder sin reservas de su objeto sonoro, y se da el caso de que no encuentra el camino deseado en el *software* disponible, lo óptimo es recurrir a una composición modular en la que él construya cada célula, interrelación, evento y reacción que va a conformar su Opus. Para obtener la síntesis, secuenciación, retroalimentación e interactividad se necesitarán unas herramientas que permitan cualquier combinación imaginable, sin límites.

Las opciones ofrecidas en *software* para elaborar una arquitectura sonora precisa son *Pure Data* (PD), *Max Msp*, *VVVV*, *Supercollider* o similares. Con ellos podemos construir módulos con elementos básicos (objetos, operaciones, uniones) que funcionan como mónadas de pensamiento. De esta forma podemos lograr un estrechísimo discurrir paralelo del proceso-compositivo-pensando con el proceso-compositivo-sonoramente.

Podremos elaborar los distintos aspectos de la obra musical, de este modo, con herramientas hechas por nosotros mismos: la síntesis y el diseño del sonido a pequeña escala mediante osciladores, modificaciones del sonido (operaciones aritméticas con ellos) y filtros; la armonía, simultaneando eventos; y el contrapunto, con un reloj y secuencias; y la textura y la forma en todos sus niveles a través de la interactividad a partir de eventos físicos exteriores recogidos por sensores.

Según la duración de los procesos físicos que envíen nuestros sensores, condicionarán bien la gran forma, la forma mediana, o la textura.

Esta intervención humana, su planteamiento, estrategia y resolución dan grandeza artística a la composición con estos medios, ya que por sí solos son incapaces de producir arte, y no es sino por el creador, con su diseño, construcción, manipulación e intención artística superior por quien se culmina un hecho artístico.

Cómo condiciona el *hardware* la composición

Las limitaciones de los sintetizadores modulares comerciales son evidentes, su rango de timbres es el que viene dado por sus combinaciones; pero si desmontamos el chasis y manipulamos su circuito y componentes podemos elevar exponencialmente sonidos, ritmos e inspiración, y eso es algo de lo que podemos gozar también *hackeando* juguetes o cualquier otro aparato.

Si concebimos el evento sonoro en su dimensión total, como sucede realmente, como producto de un suceso vibratorio físico, de energía liberada, veremos la necesidad de una correlación corporal al mismo.

Existe en el mercado gran variedad de modelos de superficies controladoras MIDI como interfaces hombre-máquina, creador-ordenador. La aplicación de las controladoras en actuaciones en vivo puede, en todo caso, aportar un cierto grado de gestualidad sobre los efectos sonoros y sus variaciones allí programadas, pero se evidencia que la magnitud del movimiento corporal requerido al ejecutante es tan frustrantemente pequeña que sigue sin hallar proporcionalidad con el evento sonoro desencadenado.



Sintetizador modular



Controlador con pads (superior izquierda), sliders (superior derecha) y teclado.

nota nombrados según la escala cromática son claramente insuficientes dadas las limitaciones de su asociación a dicha escala, perdiendo de tal modo las posibilidades intermedias con tal de parecerse en exceso a un instrumento de tecla. Aunque, fuera de lo que cabía esperar, su obsolescencia no ha venido por este punto, sino en primer lugar por la lentitud de su transmisión, incompatible con la necesidad de los medios interactivos de trabajar en redes (*Ethernet, Internet*) a tiempo real, para lo cual se está

Convenzo en que la forma de encarnarse en controladoras de *pads*, *knobs*, *sliders*, pedales y demás consigue dar el salto al MIDI al escenario, fuera de sus orígenes en los años ochenta como solución comunicativa meramente de estudio; no obstante, la concepción inherente a este protocolo condiciona al músico desde un primer contacto porque los mensajes de

recurriendo al OSC (*Open Sound Control*) como protocolo de comunicación libre, rápido y, sobre todo, flexible en sus aplicaciones; y en segundo lugar, porque la esmerada concreción formal del MIDI deviene en rigidez cuando se intenta emplear en dispositivos multimedia. La literalidad, simplicidad en la codificación del OSC nos enlaza de vuelta con la deliciosa fisicidad de la señal analógica -la variación de tensión producida por cualquier variación en los parámetros físicos- como fuente de aportación de datos .

CONCLUSIONES

Al igual que la música electrónica existe gracias al código, circuito y mecanismo, porque son partes de la composición, según mi concepción aparece deseable tender a una autoría íntegra de todo ello, aunque sea algo utópico, y hacer así un constante ejercicio de ascetismo técnico y estético. Algunas soluciones técnico-expresivas para la composición e interpretación en directo que he elegido para seguir este cometido personal son las siguientes:

- Trabajar exclusivamente con sonidos sintetizados o grabados por uno mismo.
- Emplear el *software* y el *hardware* disponible según los requerimientos de la obra, aunque en muchas ocasiones consista en emplearlo de un modo para el que no fue diseñado y en otras suponga escribir código nuevo.
- Hacer trabajar en tándem programas comerciales con otros de diseño propio si fuera necesario.
- La modificación de aparatos musicales o no musicales con propósitos artísticos (*hardware hacking*).
- El diseño y construcción de circuitos y dispositivos electrónicos, tanto aparatos generadores y sintetizadores de sonidos como también de controladores, manejados por sensores y actuadores -fabricados a su vez éstos con materiales cotidianos-. Estos dispositivos deben no sólo cumplir su misión musical, sino aportar un valor artístico a la presencia escénica, constituyéndose en obras de arte por sí mismos.

- Compromiso físico con la producción musical (uso del propio cuerpo como superficie de control, utilización de sonidos internos captados para su modificación como música, aprovechamiento de la situación espacial del creador en el escenario, de su campo magnético, voz, temperatura, etc.)

La obra musical construida sobre el escenario será pues el resultado de un trabajo artesano y carnal del compositor con los materiales, con la pluma, el pentagrama, el soldador, la cizalla, la aguja y el hilo, la luz, la escenografía. Lo más importante, que jamás hemos de perder de vista, es que lograr la eficiente comunicación de una idea abstracta y con valor artístico simbólico poético es el fin último de toda obra, la aportación de unas sensaciones y experiencias valiosas en cuanto a significado.

MÚSICA, LENGUAJE Y UN EXPERIMENTO

Juan Carlos ALMENDROS BACA

El lenguaje de la música

Músicos prácticos y teóricos se ocupan desde antiguo en hablar y escribir sobre música. Pero es tan abstracta y distinta a las demás artes que no es fácil hablar “de” o “sobre” ella sin caer en el juicio estético más o menos carente de valor o el comentario superficial sin capacidad de penetración en su naturaleza intrínseca. Bien es cierto que la práctica que confiere vida a la esencia contenida en la partitura necesita del andamio teórico para la comprensión total del texto y el contexto, mas entender la interpretación como simple escucha o como lectura-análisis musicológico, se quedará en la esencia-partitura, aparente núcleo del arte, pero desconocerá la verdadera existencia del objeto o fenómeno artístico, que es su exposición o ejecución pública. Sólo en este caso se da el paso de la esencia atemporal, a la existencia temporal y, por tanto, a la más completa comunicación.

Temporalidad y comunicación son dos temas “eternos” entre aquellos de los que se ocupa la filosofía de la música. El primero de ellos, por formar parte ineludible de su existencia, no parece ser discutido sino más bien analizado como cualidad inherente al fenómeno sonoro, desde múltiples puntos de vista que van del acústico al estético. El segundo, la comunicación, es también en apariencia función natural, no solo de la música sino de todo arte en cuanto símbolo. Pero como objeto de estudio parece que plantea más dudas e interrogantes.

Musicólogos, críticos, lingüistas, filólogos, filósofos, sociólogos y pedagogos, y músicos, se han ocupado y ocupan del “viejo problema” del lenguaje musical y su dimensión comunicativa. “El complejo y multiforme problema del lenguaje musical, en el fondo tan antiguo como la música

misma” según Fubini, puede ser abordado desde múltiples puntos de vista por representantes de aquella lista de estudiosos tipo. Pero ¿cuál es el viejo problema? Al parecer, no es técnico, o estrictamente musical, sino más bien filosófico, pedagógico y sociológico: “la posibilidad de comunicar a través de la música”¹. Esta pregunta, hecha desde una mentalidad de músico “práctico”, está respondida al final del primer párrafo: para nosotros la música existe y por tanto comunica desde el momento en que empieza a sonar. Aquí donde termina el problema para los músicos prácticos, empieza para los teóricos pues, entre éstos, mientras para unos la música es un lenguaje, para otros no lo es en absoluto, para unos es un lenguaje limitado, y al fin para algunos, el propio lenguaje hablado, el habla, también es música. Ahí quiere llegar este artículo: a mostrar –más que demostrar- un experimento realizado en base a la hipótesis de la musicalidad del lenguaje hablado, tras una breve mirada panorámica y contextualizadora sobre algunos estudios teóricos que, partiendo de cualquier postura filosófica, se han realizado sobre el tema en los últimos años.

Para empezar hay que definir los términos música y lenguaje, dado que podría parecer un simple problema de pragmatismo semántico lo que para la filosofía de la música es una cuestión antigua. Si partimos de la escueta primera acepción del término *lenguaje* que aparece en el *Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española*, “Conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente”, vemos que la propia música encaja perfectamente en esta definición en la que, a pesar de su aparente generalidad, no caben otros sistemas habitualmente designados con ese término.

La mayoría de autores dedicados a uno u otro campo de la ciencia y el arte (tradicionalmente lingüística y musicología) coinciden en aceptar que la música es un lenguaje. Aunque para algunos, los formalistas², no lo sea en absoluto, y para otros sea un lenguaje “en sentido metafórico”, “sui generis”, o de “segundo nivel” al considerar que el sonido musical carece de

1 Enrico Fubini, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza, 1994.

2 “(...) de una parte, los formalistas puros, para quienes la música no expresa nada ajeno ella misma y al mundo de los sonidos; de otra parte, los contenidistas, para quienes la música tiene la virtud de expresar estados de ánimo, emociones”. E. Fubini, *Música y lenguaje...*, obra citada, p. 53.

semanticidad y el sistema es incapaz de convertirse en metalenguaje -y por ello de referirse a sí mismo- y para otros más, los contenidistas, sea un lenguaje al mismo nivel que el verbal basándose en cómo éste fue definido por el padre de la lingüística, Ferdinand de Saussure: un sistema estructurado de relaciones sintagmáticas que consta de un código social (lengua) y una realización individual (habla), de una interpretación, y de unas ciencias (lingüística, musicología, semiótica) que describen los hechos, la historia, formulan las leyes generales y se definen a sí mismas.³

En el caso de aquellos para los que la música no es del todo comparable al lenguaje verbal, encontramos entre la bibliografía más reciente en el campo de la comunicación la idea de J. Alcalde, quien considera la ausencia de significación denotativa o contenido semántico del signo musical el impedimento para hacer de la música un lenguaje al mismo nivel que el verbal:

“(...) la música es un lenguaje secundario en cuanto que su capacidad de comunicación no se funda en signos plenos por sí mismos significativos, capaces de transmitir información, sino en un segundo nivel, el de la connotación, que es el propio del lenguaje poético o de las prácticas artísticas”.⁴

Esta postura intermedia entre formalistas y contenidistas puros es similar a la de filósofos de referencia ya tradicionales en este campo, como S. Langor, para quien la música es un “lenguaje sui generis, dotado de significado aun cuando sea intraducible”⁵ y Teodor W. Adorno, para quien la música es un lenguaje expresivo, pero no se sabe qué expresa, sencillamente porque no se puede traducir en palabras:

“A semejanza del arte en general, la música posee el carácter enigmático de que se reviste el hecho de decir algo que se entiende y que, al mismo tiempo, no se entiende. En materia de arte no se puede establecer jamás de manera rigurosa qué es lo que el arte expresa, aun cuando, no obstante, exprese [...]. La música tiende, al fin y al cabo, a ser un lenguaje carente de intenciones. Ahora bien, no se distingue nítidamente del lenguaje pensante constituyendo un ámbito completamente diferente.”⁶

3 Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1969 (7ª ed.), p. 46 y ss.

4 J. Alcalde, *Música y Comunicación. Puntos de encuentro básicos*, Madrid, Fragua, 2007, p. 22.

5 Citado por E. Fubini, *Música y lenguaje...*, obra citada, p. 56.

6 Citado por E. Fubini, *Música y lenguaje...*, obra citada, p. 99.

La idea adorniana de la “carencia de intenciones” es retomada en escritos recientes de clara concepción espiritualista del arte (Walter F. Otto, 2005, Máximo Dona 2006) como “inocencia de la música” por su falta de concepto, y por tanto de ideología, frente a la “culpabilidad” de las artes que pueden representar la bondad pero también la maldad, o tomar partido en confrontaciones de tipo político, militar o religioso.⁷ Partiendo del análisis de la obra de Langor, Adorno y otros, el imprescindible Enrico Fubini realiza un estudio complementario al de aquellos sobre la naturaleza del lenguaje musical, su posición frente o junto a otras formas de lenguaje y comunicación artística y, sobre todo, una reflexión profunda sobre los distintos aspectos de su semántica y sintaxis :

“La música se sirve de un lenguaje creado para un uso exclusivamente artístico y que cuenta, en base a esto, con una estructura y una sintaxis propias tan sólo de ella. [...] El lenguaje artístico establece con la realidad una relación mucho más elástica que el lenguaje ordinario por eso su semántica es de orden distinto al de este último”.⁸

Entendemos de estas profusas citas que, para sus autores, en la música “predomina lo emocional sobre lo intelectual” en lo que respecta al significado, es decir la expresión sobre la comunicación. Esto parece presuponer que la música –mejor cabría decir el músico que la compone- quiere “expresar algo” más allá de la propia música, lo cual es técnicamente inhabitual, aun en el caso de las músicas de programa o con una función extramusical concreta. A este respecto Schönberg dice: “El verdadero compositor escribe música por la única razón de que le complace hacerlo [...] exista o no una persona a la que le agrade”⁹, lo que aún sitúa al artista en la órbita ideológica romántica del genio independiente y confiere al arte sonoro un sentido más expresivo que comunicativo y una autonomía respecto de la función y el sentido del arte. Pues existe el arte sin destinatario, como evidentemente existe música sin público, siempre que suene, ya que el músico puede ser al mismo tiempo creador, intérprete y receptor (e interpretante, en el sentido semiótico del término); como existe pintura sin luz, pues siendo el objeto

7 M. Donà, *Filosofía de la música*, Barcelona, Global Rythm Press, 2008, p. 27.

8 E. Fubini, *Música y lenguaje...*, obra citada, p. 58.

9 A. Schönberg, *El estilo y la idea*, Barcelona, Idea Books, 2005, p. 21.

artístico y el medio transmisor elementos distintos, existen independientemente uno del otro y de la presencia de público. Este punto de vista se diferencia de los que piensan que se necesita un interpretante último en el oyente para considerar que existe lenguaje y, por tanto comunicación, lo que daría un sentido, pero no existencia, al arte.

Siguiendo la definición saussureana de signo lingüístico¹⁰, al signo musical le faltaría la capacidad de unir la “imagen acústica” (significante) al “concepto” (significado) sencillamente porque no tiene tal significado, y si lo tiene no es de naturaleza semántica. El signo musical es pura imagen acústica y no transmite más que el propio sonido, aunque éste provoque sensaciones que ya no son sonido ni música sino efecto psicológico en el oyente y, llegado el caso, su consiguiente correlación física o somatización, lo que desde antiguo se ha confundido con la propia música, es decir, se ha identificado la acción con su efecto. Es la percepción y la capacidad imaginativa del oyente la que confiere un valor extra musical al discurso sonoro, como explica J. Alcalde, que acepta sólo un significado connotativo para el signo musical:

“la significación en una pieza musical es sólo connotativa puesto que, a diferencia de los lenguajes convencionales de signos transitivos (significante/significado), no tiene un plano de contenido denotado, sino que es *expresión* intransitiva que se experimenta en sí misma de manera directa, siendo al mismo tiempo vehículo de significación por su relación con los usos culturales, con estándares de forma aprendidos o por su resonancia empática con la manifestación de sentimientos o estados de ánimo.”¹¹

En el caso de aquellos para los que la música es un lenguaje al mismo nivel que cualquier otro se encuentra la tradición estructuralista, que relaciona más familiarmente los distintos lenguajes humanos, entre ellos el de la música, y concibe las técnicas de composición y relación de los elementos musicales como un conjunto de reglas sintácticas capaces de justificar la estructura lingüística de la música, donde las leyes de la armonía corresponden a la dimensión sintáctica del lenguaje. Esta concepción funcional de la armonía implica una afirmación de su convencionalidad y de su his-

10 F. de Saussure, *Curso...*, obra citada, p. 128.

11 J. Alcalde, *Música y Comunicación...*, obra citada, p. 23.

toricidad, puesto que es un sistema nacido de la concepción tonal de la música entre los siglos XVII al XIX. Antes y después de este período, los nexos articulatorios de la estructura sintáctica, o bien no existen todavía o ya han desaparecido; o deben ser otros, como veremos más adelante.

Si, a pesar de las dudas, consideramos que la música es un lenguaje, dadas las evidencias, los paralelismos y funciones similares a los del lenguaje verbal, debe haber unas ciencias dedicadas a su estudio, tales como la lingüística, la filología y la gramática, ésta incluyendo su morfología y sintaxis. Pero nos encontramos únicamente con la musicología, como una especie de gran saco donde cabe, o debería haber, todo lo que no sea la pura práctica musical (entendiendo como tal la composición y la interpretación instrumental o vocal).

Aplicando las definiciones saussureanas al sistema de relaciones entre los objetos musicales, en este sentido se manifiesta P. Schaeffer, aun sin dejar de ser crítico con su propio análisis:

“De los objetos a las estructuras, de las estructuras al lenguaje, existe pues una cadena continua [...]. Quede claro que podemos poner en duda un paralelismo estrecho entre lengua y música, en razón de lo arbitrario que resulta la elección del sentido, y la libre relación entre el significante y el significado que convierte a la palabra en signo, mientras que la nota de música parece imponerse siempre por encima de lo arbitrario, como un dato del mundo físico, al que seríamos sensibles.”¹²

Por lo que a pesar de su inductivismo y su concepción de la estructura lingüística de la música, no llega a conclusión clara sobre la significación del signo musical, se queda en la duda, aunque con la típica tendencia formalista que distingue a los músicos -como es su caso- de los teóricos provenientes de otros campos. El signo musical posee un significado puramente sonoro, es algo que está en la base de las teorías que otorgan significación a la música en sí misma. Schaeffer lo expresa de la forma más directa y desde el punto de vista del músico: “los signos musicales están hechos para ser oídos, a diferencia de los lingüísticos”¹³. Efectivamente, la diferencia está en que, mientras podemos tocar y oler el famoso árbol de los lingüistas,

12 P. Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Música, 2003, p. 27.

13 P. Schaeffer, *Tratado...*, obra citada, p. 180.

como cualquier otro que esté a nuestro alcance, sólo podemos oír el sonido del instrumento del músico o la voz del cantante, no podemos sentir, tocar u oler algo físico designado, significado por los sonidos. Aunque en cualquier caso la música pueda ser acompañada o acompañante de una “letra” con una total capacidad semántica, visto de otro modo –pues el lenguaje puede ser hablado pero también cantado– aquella “letra” tiene también una “música”, como “conjunto de sonidos articulados”. En este sentido nos vamos aproximando al concepto pleno de música como lenguaje, llegando a darle al significante musical un valor denotativo: “junto a una semiología denotativa, hay otra connotativa. Ambos son plenamente aplicables al lenguaje musical.”¹⁴

No solo la música es un lenguaje, pues posee la “facultad heteróclita y multiforme de elaborar sistemas articulados de comunicación mediante signos” sino que por ello mismo se puede plantear un paralelismo múltiple con su hermano el lenguaje verbal. En primer lugar porque no son disociables ni extraños el uno al otro ya que ambos nacen de la misma materia, el sonido. En segundo lugar, porque el lenguaje musical se estructura gracias al lenguaje verbal en cuanto a ritmo, establecido por la sílaba fuerte de cada palabra al inicio de compás; melodía, equivalente a la sintaxis (no la armonía como vimos antes), producto de la entonación oracional; y armonía (anataxis)¹⁵, nacida de la melodía. En tercer lugar la danza, como componente de la música y por ende del lenguaje musical, cuya medición nos la da el paso, de donde procede la palabra *compás*: paso – con- paso.

La música occidental se establece mediante un texto poético que se danza y se canta. Los instrumentos sólo duplican la voz del canto como apoyo al ritmo, que nace de la palabra y ha de danzarse: “La música [...] abarcaba el canto, la poesía, la ejecución instrumental, la danza y la oratoria”¹⁶. En el siglo VIII A. C. ya existía el alfabeto griego en que se basaba

14 Q. Calle, “Lenguaje verbal y lenguaje musical: hijos gemelos del sonido”. *Comunicación y Música* I, Aguilera, M. –Adell J. et al. (eds.), Barcelona, UOC Press, 2008, p. 61

15 Neologismo creación del profesor Calle Carabias, -cuyo texto seguimos y forma la base de nuestro trabajo- que contempla la dimensión vertical y la simultaneidad del sonido, como complemento del carácter lineal del término *sintaxis*.

16 A. Robertson/D. Stevens (eds.), *Historia General de la Música. De las formas antiguas a la polifonía*, Madrid, Alpuerto (6ª ed.), 1983, p. 152.

la primera escritura conocida de la música, arte que abarcaba también la poesía y la danza. Los bardos narraban los hechos de los héroes y dioses en un estilo recitativo que aunaba la poesía y la música en la ejecución al ser concebidas como un mismo arte.¹⁷ Según estos autores, en aquellos tiempos (ss. VII-V A. C.), poeta y músico eran lo mismo, hasta el S.II A. C.

“La poesía era modulada y acentuada más bien que realzada por sílabas, e interpretada indistintamente en prosa común, recitado y canto. La melodía estaba condicionada, en parte, por los acentos de la letra, es decir, por la melodía inherente a la letra, y el ritmo musical se basaba en el número de sílabas. De hecho es muy dudoso que hubiese alguna diferencia real entre los ritmos musicales y los metros poéticos.”¹⁸

No solo la relación genética y estructural entre los lenguajes verbal y musical los han conformado a lo largo de la historia, sino la simbiosis artística continuada, hacen que apenas se pueda concebir, varios miles de años después de aquellos comienzos míticos, la música y el lenguaje como algo extraño a la poesía, la danza o el teatro que, en muchos casos forman un arte indisociable de los otros, como aprecia Tomás Marco:

“Por otro lado, la poesía y el teatro (en todas las culturas, pero específicamente en la nuestra) eran en sus orígenes musicales y, precisamente, de la intención de recrear el antiguo teatro griego nació en el protobarroco la ópera, que acabó siendo un género nuevo [...] Más cerca de nosotros, las formas del gregoriano se determinan por sus textos, lo que ocurre en la inicial polifonía, en el madrigal y hasta en el género operístico a lo largo de su existencia. Incluso en determinados momentos, el cruce de música y literatura ha dado frutos únicos y originales como, por ejemplo, el lied romántico, que es un género, más que híbrido, sintético.”¹⁹

Observamos por tanto, cómo distintos autores coinciden en señalar la estrecha relación de música, lenguaje, literatura y danza, desde sus remotos orígenes, pasando por la época clásica (de la música) hasta las vanguardias y los experimentalismos actuales. Algunos también hacen notar las divergencias, como hemos visto, pero no recordamos a nadie que haya descrito la diferencia principal entre lenguaje musical y lenguaje verbal: que éste nació de la necesidad de comunicarse para sobrevivir, mientras

17 *Ibid.*, p.144.

18 *Ibid.*, p.149

19 T. Marco, *La creación musical en el siglo XXI*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2007, p. 106.

que –mucho más tarde- la música como arte autónomo, nació también de una necesidad comunicativa, pero con el objetivo de que esa necesidad –la que fuera- quedara “bellamente” cubierta y el resultado fuera trascendente a la propia vida del autor, obviando muchas veces la presencia o ausencia de destinatario. Otra cuestión es considerar la urgencia, lo primario o secundario de una actividad humana. Creemos que esto depende no tanto de las modas –que también- cuanto de las circunstancias vitales, históricas y sociales de los sujetos comunicantes.

La música del lenguaje

El objeto del presente trabajo es mostrar un experimento realizado a partir de la hipótesis de la musicalidad del lenguaje hablado, para llegar a lo cual partimos 1º de la consideración de la música como lenguaje, al mismo nivel comunicativo y significativo que el lenguaje verbal; 2º de la consideración que el lenguaje hablado posee una musicalidad, es decir, una capacidad de hacer música, pues en su estructura se encuentran los elementos básicos constitutivos de aquella: ritmo, melodía y armonía; 3º el estudio de aquellos elementos básicos y sus formantes físicos en un caso particular: las dos primeras estrofas de la Oda III a Salinas, de Fray Luis de León, y su representación en notación musical mediante un editor de partituras en soporte informático, con posibilidad de ejecución de lo escrito como medio de demostración, cuyo resultado sería de aplicación universal, a cualquier texto en cualquier lengua.

El estudio de la musicalidad del lenguaje verbal mediante el análisis de espectrogramas u otros resultados de la aplicación de programas informáticos a la tecnología de grabación de sonido, ha llevado a algunos investigadores a determinar una relación entre la escala temperada y el sistema vocálico de una lengua. Las consonantes, como su nombre indica, no suenan solas, pero influyen en las vocales y modifican la relación de éstas con la escala. Dicha relación puede traducirse en números al medirse la frecuencia (F) vibratoria de los sonidos producidos por el habla, periódica en las vocales y aperiódica en las consonantes. Los picos de intensidad en el espectro de un sonido se llaman formantes y los tienen todas las vocales y algunas consonantes (nasales). Se numeran desde los más bajos al más alto F_1 , F_2 , etc. hasta los seis con que se puede caracterizar cada vocal, aunque solo son necesarios los dos primeros, que indican tono y timbre respectivamente.

“En el caso del español es comprobable la existencia de una escala tri-tonal pentatímica.”²⁰ Formada por los tonos vocálicos:

PENTAGRAMA 1



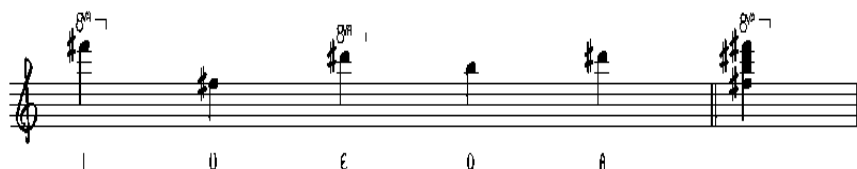
En el pentagrama 1 aparece la escala tonal vocálica del español, -cuyos sonidos serían muy próximos a las notas escritas- y la armonía resultante, un acorde de fa sostenido mayor en segunda inversión.

El segundo formante, tímbrico, posibilita la distinción entre vocales de igual tono al ser pronunciadas por el hablante medio. En el pentagrama 2 se incluyen la escala tonal y tímbrica del sistema vocálico español, representación de los formantes primero y segundo en notación musical convencional:



PENTAGRAMA 2

Las notas del segundo formante dan el acorde de SI mayor en segunda inversión, o sea la subdominante de la escala tonal o del primer formante, como vemos en el pentagrama 3:



PENTAGRAMA 3

20 Q. Calle, “Lenguaje verbal y lenguaje musical...”, obra citada, p. 67.

Con los elementos disponibles en los pentagramas primero y tercero podemos transcribir a notación musical cualquier texto español. A falta de estudiar las variaciones de frecuencia y sus correspondientes formantes que introducirá en este procedimiento el sistema consonántico, realizamos nuestra propia transcripción de las dos primeras estrofas de la *Oda III* - a Francisco de Salinas (1513 – 1590), catedrático de música de la Universidad de Salamanca, obra escrita en liras por Fray Luis de León en 1577:

*El aire se serena
Y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
La música estremada,
Por vuestra sabia mano gobernada.
A cuyo son divino
El alma, que en olvido está sumida,
Torna a cobrar el tino
Y memoria perdida
De su origen primera esclarecida.*

Esta es la transcripción a notación musical convencional tras aplicar la escala tonal y tímbrica producida por las vocales españolas, según los pentagramas 1, 2 y 3, a aquellas dos primeras estrofas de la *Oda a Salinas* recitadas por nosotros. El pentagrama superior representa el ritmo y contiene la letra, no siendo válida la representación de la altura de las notas, sólo su duración. El segundo pentagrama contiene la melodía producida por las vocales, con las apoyaturas y retardos representando los diptongos y sinéresis. El tercer pentagrama contiene la armonía tímbrica, formada por la disposición anatómica de la escala de los segundos formantes. Y el cuarto pentagrama dispone la armonía tonal resultante de la escala de los primeros formantes vocálicos. Esta representación gráfica sería otra si el texto hubiera sido recitado por otra persona, o por la misma pero con otro “tempo”, y por tanto con otro timbre -del que resultaría otra armonía tímbrica- y otras necesidades respiratorias, de lo que resultarían otras figuraciones y escritura rítmica.

Fray Luis de León

Oda a Salinas

J. C. Almendros

Andante tranquilo

Ritmo

Melodía

Armonía tímbrica

A.Tonal.

El ai - re se se - re - na y vis - te de her - mo - su - ra y luz no u - sa - da, Sa -

6

li - nas, cuan - do sue - na la mú - si - ca es - tre - ma - da, por vues - tra sa - bia ma - no go - ber - na - da.

13

A cu - yo son di - vi - no el al - ma, que en ol - vi - do es - tá su - mi - da, tor - na a co - brar el

quier otro texto, en nuestro caso en español, aun sin incluir los efectos de las consonantes. Este hecho de no incluir los efectos consonánticos afecta a la exactitud de la medición física y por tanto a la correspondiente escritura musical, pero no a la veracidad y universalidad del suceso: que el lenguaje hablado contiene en sí una música, y como tal, susceptible de ser fijada mediante un sistema de escritura, en este caso pentagramática, y también mediante programas informáticos aplicados a medios electrónicos, la representación gráfica de los primeros formantes vocálicos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALDE, Jesús. *Música y Comunicación. Puntos de encuentro básicos*. Madrid: Fragua, 2007.
- CALLE, Quintín. "Lenguaje verbal y lenguaje musical: hijos gemelos del sonido", en J. E. Adell-Pitarch, -M. Aguilera et alii. (coord.), *Comunicación y música I*, Barcelona, UOC, 2008, pp. 51-78.
- DONÀ, Máximo. *Filosofía de la música*. Barcelona: Global Rhythm Press, 2008.
- FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Música, 1994 (1ª ed. 1973).
- MARCO, Tomás. *La creación musical en el siglo XXI*. Pamplona: Cátedra Jorge Otéiza. Universidad Pública de Navarra, 2007.
- ROBERTSON, A. y STEVENS, D. (eds.). *Historia General de la Música. Volumen I*. Alpuerto. 6ª ed. Madrid 1983.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 7ª ed. 1969.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música, 2003.
- SCHÖNBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Barcelona: Ideabooks, 2005.

SERGIU CELIBIDACHE

¿EL MEJOR DIRECTOR DE TODOS LOS TIEMPOS?

Octav CALLEYA

¿Quién sabe por aquí algo de ese nombre?, ¿muchos músicos?, ¿muchos melómanos? ¿Y qué saben? ¿Que fue un excéntrico director de orquesta que nunca pasó por Málaga, del que se dijo que fue un fenómeno único transformado en leyenda viva y luego en un mito? ¿El mejor director de todos los tiempos? ¿Y cómo se pueden establecer tales comparaciones, con nombres tan conocidos como Karajan, Bernstein, Furtwaengler, Toscanini o Mravinsky, Victor de Sabata, Franco Ferrara, Bruno Walter, Klemperer y hasta Nickisch —que, encima, abarcan el tiempo de casi un siglo, sin que mencionemos a tantos otros y también a los vivos Mehta, Maazel, Muti o Rattle? ¿Y con qué criterios se pueden hacer estas comparaciones? Y lo más difícil todavía: ¿quién tiene tantos argumentos para atreverse a explicar la respuesta a esta pregunta?

Una cosa es segura: no soy el único, sino uno de muchos, que lo pueden hacer. Pero está claro que si sobre “un pase y una verónica” puede hablar sobre todo un torero, así como de *Las Meninas* de Velázquez y de Picasso sería mejor que lo hiciera, por ejemplo, un



Sergiu Celibidache

Antonio López, sobre Celibidache lo deben hacer sólo directores que se han formado en su “escuela” y lo han conocido también como ser humano. Porque todo lo relacionado con él ha sido muy poco común.

Personalmente era ya una referencia, desde cuando yo era estudiante en Rumanía (1960), donde —siendo su país de origen (nació en 1912)— se sabía ya bastante de su fama internacional, aunque no de manera oficiosa. Luego, al empezar a estudiar en Viena con el famoso Hans Swarowsky (1968) no hacía más que pensar cómo podría llegar a conocerlo. Esto ocurrió al año siguiente, también en Viena. Después de un fabuloso concierto, me dijo que si quería de verdad estudiar, que le siguiera. Así de simple. Y esto hice durante cuatro años, casi todo el tiempo, en casi todas las partes donde dirigía, en todas las condiciones posibles (malas y buenas): ensayos, conciertos, giras, cursos, paseos solitarios. Hasta cocinamos juntos. Pero debo decir ante todo que, en mi opinión, estaba en aquella época (años 65 a 85) en el mejor periodo de su madurez, aunque parezca extraño afirmar eso. Y evidentemente seguí hasta el final su trayectoria, asistiendo a otros muchos conciertos, visitándole y charlando con él en Múnich, como también documentándome con casi todo lo que ha aparecido sobre él, desde cartas suyas escritas hace más de 50 años, biografías, entrevistas, vídeos y los textos de la película que hizo su hijo, hasta los últimos dos libros editados en 2008 por la Fundación que lleva su nombre, de la capital de Baviera (Alemania). Soy uno de sus discípulos, pues no sólo lo he conocido bien, sino que he podido asimilar lo mejor de su arte y he intentado siempre ponerlo en práctica y transmitirlo permanentemente como director y profesor; y lo seguiré haciendo. Estas líneas son solo un pequeño homenaje, más que necesario allí donde haga falta.

Sobre Sergiu Celibidache se pueden llenar páginas y páginas enteras, sólo con los adjetivos y títulos de tantas crónicas y artículos que se le dedicaron: “Mago del frac”, “Sacerdote de la música”, “Mago de la orquesta”, “El Último Santo de la Música”, “Filósofo de la música”, “La Magia del Gurú”, “La Verdad de la Música”, “El último Maestro-Genio de la Dirección”, “Showman”, “Mago del sonido”, “Rey sin Corona”, “El Perfeccionista”, etc., etc. Y si sólo se leyeran todos estos títulos, se podría fácilmente decir que es “el mejor” porque simplemente a ningún otro director, nunca, se le han dedicado tantos elogios superlativos. No hay palabras en los dic-

cionarios que reflejen la admiración máxima y el supremo reconocimiento de sus actuaciones. Pero esto no explicaría totalmente el camino y las formas adoptadas para llegar tan alto.

Luego, ¿es posible establecer comparaciones tan diferenciadas entre artistas con personalidades tan diferentes, tan fuertes y estilos interpretativos tan propios? Y, como decía antes, ¿en un intervalo de tiempo de casi un siglo —es decir, desde una simple grabación sin sonido (Nickisch) y escasas crónicas y escritos, hasta la enorme diversidad de grabaciones y publicaciones que pueden fijar una interpretación con claridad y seguridad— decir que hay alguien que puede ser llamado “el mejor de todos los tiempos”? Y la respuesta es claramente: *sí* es posible. Y lo explicaré, aunque parece un riesgo querer situarse en un extremo donde generalmente nadie se atreve a llegar.

Ante todo y como punto de partida, para llegar a ser “el mejor” en cualquier campo de actividad humana, se debe contar con cualidades específicas por encima de lo normal. Y Celibidache las tenía: un oído absoluto, una memoria única, una inteligencia superior y una obsesión por la perfección que proyectaba en todo cuanto emprendía, sin concesiones. Un célebre ejemplo fue la apuesta que ganó en 1946 a un oficial ruso, siendo ya director de la Filarmónica de Berlín, que no creía que fuese capaz de aprenderse de memoria, en veinticuatro horas, una por entonces desconocida sinfonía de Shostakovich. Y qué decir, por supuesto, del caudal de conocimientos que fue capaz de poseer y dominar, tanto en música como en matemáticas y filosofía, para culminar más tarde con los principios orientales del budismo Zen. Y todo ello le dio poco a poco, como absolutamente a nadie, la posibilidad de transformar desde nuevos principios cualquier ejecución de una obra musical en una realización única y viva, de una perfección y construcción nunca alcanzada por nadie, reconocida hasta por los propios compositores. Conocía tan profundamente todas las posibilidades técnicas y expresivas de todos los instrumentos de la orquesta, que indicaba a los propios intérpretes cómo y de qué manera podrían obtener determinados colores y efectos que luego, en el conjunto de sonoridades globales, respondían perfectamente a la estructura buscada y a la transcendencia del sonido, más allá de lo material. Por eso sus versiones, sobre todo las de la música impresionista (Debussy —uno de sus autores preferidos—, Ravel,

Faure), han sido y seguirán siendo insuperables. Y Hindemith, asombrado después de una audición de su sinfonía *Matías el pintor*, le reconoció que había interpretado su obra mejor de lo que él mismo lo había escrito.

Su obsesión por la perfección en todo, y su plena convicción del valor de sus postulados y planteamientos, le hacía solicitar doble número de ensayos que cualquier otro director. No se trataba sólo de obtener el sonido ideal (tampoco siempre posible), sino, al mismo tiempo, de equilibrar correctamente todos los elementos y las voces de una partitura, así como de asegurar la auténtica estructura interna de la misma. Y esto desde el convencimiento pleno de cada músico de cualquier plantilla. No hizo concesiones nunca en estos aspectos, y por eso dirigía sólo allí donde aceptaban sus condiciones, renunciando muchas veces a contratos muy suculentos. Necesitó seis ensayos para preparar las *Variaciones para orquesta* de Webern, que duran sólo seis minutos, y tuvo que abandonar la preparación de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, en Buenos Aires, ¡después de haber invertido ya veintiún ensayos! Y qué decir de la afinación y el fraseo que lograba en todos los grupos de la orquesta. Lo que realizaba era fruto de mucho ensayo, a veces de explicaciones necesarias, llenas de detalles, con matices acústicos e incluso interválicos. Los músicos a sus órdenes reconocían sinceramente que con él descubrían “por primera vez” lo que era la música, y los críticos coincidían en que cada interpretación suya era de hecho “el verdadero estreno” de cada obra ejecutada.

Esa misma obsesión por la perfección del sonido y de cada actuación le hizo rechazar permanentemente las grabaciones, que tanta fama y tanto dinero aportaban a otros. Ésta es la razón principal por la cual Celibidache no fue tan conocido por el gran público como otros directores “supermediatizados” del tipo de Karajan, Bernstein o Mehta, por ejemplo. Primero, porque consideraba el sonido grabado como inauténtico, falto de su principal cualidad sonora, que son sus armónicos, así como desvinculado de un determinado espacio acústico. Y luego porque la relación directa de todo el complejo sonoro vivo con la conciencia auditiva del oyente no puede emanar de verdad desde un disco, escuchado en cualquier lugar y en cualquier circunstancia, sino solamente desde una interpretación en directo. Sin embargo, sí hizo algunas pocas grabaciones en sus primeros años de actividad, que aparecieron a partir de la década de los setenta. Hay, por

supuesto, muchísimas grabaciones piratas de conciertos en vivo que, evidentemente, no tienen ni un verdadero valor documental, por las malas cualidades del sonido. Después de su muerte (1996), sus herederos (viuda e hijo) decidieron aceptar que dos de las más prestigiosas casas de discos del mundo editaran todo lo que existía grabado, sobre todo en ciertas emisoras de radio donde el maestro había sido asiduo director de las orquestas correspondientes (Stuttgart, Estocolmo, Múnich). También se han editado ciertos DVD de ensayos y conciertos de su última época. Evidentemente, todos estos documentos sonoros representan, para quien bien entiende su arte, un valor que sin duda responde a la pregunta que encabeza estas líneas.

En cuanto a su inteligencia, que también lo sitúa por encima de todos sus “colegas” directores, hay que destacar que esto se debe a la enorme síntesis y fusión de todos los elementos físicos, matemáticos y filosóficos que, junto a los habituales específicos musicales, le hizo no sólo subir totalmente los conceptos interpretativos a los más altos niveles teóricos y prácticos, sino, sobre todo, crear unos nuevos, hoy día vigentes e insuperables. Aplicando los principios fenomenológicos de Husserl al sistema analítico de Schenker y a todo elemento sonoro simple y complejo, revolucionó todo lo “establecido” en la llamada “interpretación” habitual, para conectar después con el Zen oriental y llegar en la música también al concepto “el fin es el principio”; aparte de los nuevos enfoques resultantes de esta simbiosis, como la misma definición de la música (“una masa sonora en movimiento, articulada y polarizada”), el “tempo”, el “fraseo”, la “tensión”, la “simultaneidad”, etc., etc.

Se sabe muy bien que ningún director del último siglo ha tenido tanto talento, tanta sabiduría, tanto pensamiento y tanta intuición para hacer de cualquier interpretación un acto de tan alta vivencia espiritual. Y esto lo reconoce hoy día cualquiera que sepa de qué estamos hablando. A través de conferencias, cursos, entrevistas y todo tipo de formas de comunicación, Celibidache llegó y convenció a todo aquel que humildemente quería, con sus teorías. Lástima que —aunque quiso— no tuvo tiempo material para dejar todas sus ideas en un ordenado y sistematizado trabajo escrito completo. Porque las dificultades de transmitirlas después de él son evidentes, e incluso arriesgadas.

Ahora bien: establecer comparaciones con los otros directores citados, después de enunciar lo que a Celibidache le caracterizaba, ya no es tan difícil. Ante todo, porque ninguno de ellos manejaban los conceptos expuestos, ni de palabra ni en la interpretación práctica. Algunos, como Furtwaengler, Karajan, Victor de Sabata o Franco Ferrara, llegaban a través de la perfecta intuición a muchos momentos idénticos a Celibidache, aunque no lo podían nunca explicar o construir deliberadamente. Otros contemporáneos simplemente le reconocían sinceramente su alto nivel interpretativo, como único e inalcanzable, mientras algunos otros no tenían el valor ni de comentarlo. Y en cuanto a los directores del primer cuarto del pasado siglo, es obvio que todo lo bueno que hacían —que era muchísimo— se sostenía solo sobre talentos naturales, sin más posibilidades de comparación en los otros aspectos de pensamiento filosófico-interpretativo.

También en el dominio didáctico fue un innovador. Consideraba la enseñanza como “la tarea más noble que cualquier otra”, y evidentemente tenía la necesidad de transmitir sus teorías y ayudar a la forma-



Celibidache impartiendo clase a un joven alumno de dirección (David Bernard)

ción de los jóvenes directores. Era —como no podía ser de otra forma— extremadamente exigente, y no siempre los que querían estudiar con él soportaban la presión. Pero los que podían seguir con él al menos unos dos o tres años, adquirirían una técnica y una forma de pensar la interpretación de lo más seguras. De hecho, su técnica, basada en el empleo de todo el brazo como unidad y en el golpe proporcional, es la única técnica auténtica, frente a cualquier cosa similar de cualquier otro maestro o escuela. Es la única que asegura el dominio y el manejo del complejo aparato orquestal, en cualquier tipo de escritura rítmica y movimiento. Hizo continuamente cursos de dirección donde también impartía clases de fenomenología, seguido siempre de decenas y decenas de interesados. Explicaba absolutamente todo, y aplicaba sus postulados a la naturaleza de cada joven director. Lo que, en suma, tampoco ningún otro ha hecho como él, con tanta pasión, interés y humanidad.

Así como tuvo masas de admiradores, también tuvo detractores. Como en todo, cuanto más se destaca, más envidia se provoca. Y él sólo quería hacer valer sus teorías, explicándolas; pero allí donde no encontraba el mismo nivel, ni tampoco la voluntad de comprensión, se transformaba en cruel y hasta insultante, cosa que hacía cada vez más con sus propios colegas directores. Pero en las salas de conciertos la gente gritaba rítmicamente “Restate qui, restate con noi” (Quédate aquí con nosotros) o “Hierblei-ben!” (¡Quedate aquí!). Éstas y tantas otras manifestaciones de todo tipo a su favor, más —como dije al principio— todo lo que se escribió en crónicas sobre sus interpretaciones, de superlativos inagotables, nunca se han producido con otros directores. No quiere decir esto que fuese perfecto —nadie lo es. Tuvo también sus puntos oscuros, pero cualquier cosa en este sentido carece del más mínimo valor frente a la enorme y singular aportación que ha dejado como artista absolutamente único y genial.

El que fue timbalero principal en la Filarmónica de Berlín durante treinta años, Werner Tharichen, que tuvo como directores titulares en ese período tanto a Furtwaengler como a Celibidache y a Karajan, escribió un libro en 1987 que apareció tres años más tarde en edición francesa con el título *Furtwaengler o Karajan*. Dedicó a Celibidache sólo cuatro líneas en referencia al período en que fue titular, inmediatamente después de la guerra (1945-1954). Es decir, la aparición del libro coincide con el período de

mayor reconocimiento en Alemania del valor de Celibidache, titular desde 1979 de la Filarmónica de Múnich. Si “a buen entendedor, pocas palabras bastan”, y si se sabe deducir exactamente el sustrato de este hecho — como, por ejemplo, yo hago personalmente —, entonces al planteamiento de aquel timbalero, “Furtwaengler o Karajan”, le contesto al unísono, junto a tantísimos otros: *Celibidache*. Porque sí, porque es el mejor director de todos los tiempos.

Algunos títulos bibliográficos importantes sobre Celibidache:

- Revista SYMPHONIA, sept. 1992 (edición española).
- UMBACH, Klaus. *Celibidache, der andere Maestro*. Múnich: Piper, 1995.
- COSMA, Viorel. *Sergiu Celibidache, concertul de adio*. Bucarest: Editura ARC-2000, 1998. (Éste es el libro más completo).
- ZEELE, Tom. *Sergiu Celibidache: Analytical Approaches To His Teachings On Phenomenology And Music*. Michigan: The University of Michigan Press, 1996
- WEILER, Klaus. *Celibidache, Musiker und Philosoph: Eine Annäherung*. Múnich: F. Schneckluth, 1993.
- CELIBIDACHE, Sergiu. *Über musikalische Phaenomenologie*. Múnich: Tryptichon, 2001.
- CELIBIDACHE, Sergiu. “Phenomenologie de la musique”. (En: *Constellations musicales*, Francia 2007).
- Ioana Celibidache-Sergiu, altfel (2001, Iasi-Rumania).
- Sergiu Celibidache-Scrisori catre Eugen Trancu-Iasi (1997-Ed.Ararat, Rumania).
- Celibidache-Textos reunidos de la película con su nombre (1997, ed. K films, París).

