

LA MUSICA EN ESPAÑA. HOY (XVIII)

# Sobre la dirección de orquesta en España

«¡El mundo está completamente loco! Se ven cosas que nunca se han visto... ¡Miren ustedes que estos hombres que viajan con un bastoncillo en la maleta y llegan a un país, hacen unos cuantos gestos con el palito ese y la gente se entusiasma y les aplaude! ¡Y hasta les paga! Y luego a otro país y lo mismo... ¡Farsantes! ¡Impostores! ¡Ya les querría yo ver con su palito y sin la orquesta!»

(Atribuido a Sarasate por Arbós en sus Memorias).



**José Ramón Encinar**

Director de orquesta y compositor. Desde 1972 dirige el Grupo KOAN. Ha sido director titular y artístico de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Ha dirigido un elevado número de estrenos absolutos, incluyendo el género lírico. Premio Nacional de Música del Ministerio de Cultura en 1988.

## I

En un brevísimo repaso a la lista de directores españoles desde un pasado casi inmediato resalta en seguida la juventud de la profesión específica del director de orquesta, aspecto en absoluto exclusivo de nuestro país. Todos, o casi todos los directores que jalonan nuestro si-

\* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles y Teatro Español Contemporáneo. El tema desarrollado actualmente es «La Música en España, hoy». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La música española y la prensa*, por Antonio Fernández-Cid, crítico musical y académico de Bellas Artes; *La enseñanza profesional de la música*, por Daniel Vega Cernuda, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid; *La música en la escuela*, por Elisa María Roche, profesora de Pedagogía Musical en el Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Sobre los derechos de autor*, por Claudio Prieto, compositor; *La iniciativa privada en la música*, por Antonio

glo XIX, fueron compositores que, no limitándose a dar a conocer su propia música, se erigieron en difusores de la de sus coetáneos, con alguna incursión en el pasado inmediato. Los Barbieri, Arrieta, Gaztambide, Bretón, Chapí y otros de menor significación en el campo que nos ocupa dan buena prueba de ello. Así ocurre también con Monasterio, más volcado en el desempeño de su faceta de violinista, instrumentista y pedagogo que en la de compositor. Todos ellos fueron ante todo animadores, creadores incluso de una vida, ambiente, afición musical, sinfónica más concretamente, inexistentes o cuando menos precarios antes de ellos. No hay que olvidar que los mismos directores fueron creadores de sus instrumentos e incluso de la modesta infraestructura que garantizó la continuidad del empeño. De esta manera nacieron la Sociedad de Conciertos, la de Socorros Mutuos y la Unión Artístico-Musical.

Un segundo capítulo en la historia de la dirección de orquesta en España se abre con la sana rivalidad pública de dos orquestas: la Sinfónica y la Filarmónica de Madrid; de dos directores: Enrique Fernández Arbós y Bartolomé Pérez Casas. Figuras bien dispares: Arbós, extraordinario violinista de carrera internacional, ya como instrumentista a solo o como concertino, ya como pedagogo; más que discreto compositor, músico extrovertido y de brillante personalidad; Pérez Casas, tan buen conocedor de los instrumentos de viento como mediocre violinista, mejor compositor que Arbós, parco en palabras y poco dado a la improvisación en cualquier tipo de manifestación artística. Sin embargo, y en lo que a nosotros nos interesa, un rasgo identifica a los dos músicos: la dedicación primordialísima, al menos a partir de un cierto momento de madurez, a la dirección de orquesta, a la interpretación desde el podio de obras ajenas a su talento compositivo. Esto último, que parece un hecho sin importancia, marca, sin embargo, un hito, a mi entender,

Aponte, licenciado en Ciencias Económicas y Sociología, y María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras; *Música y nuevos medios electroacústicos*, por Gabriel Brncic, compositor; *Ser intérprete hoy en España*, por Alvaro Marías, flautista, director del conjunto «Zarabanda»; *El pasado en la música actual*, por Miguel Angel Coria, compositor; *El folklore musical*, por Miguel Manzano Alonso, profesor especial de Folklore Musical en el Conservatorio de Salamanca; *Música española en la radio*, por Carlos Gómez Amat, ensayista y crítico musical; *La musicología española*, por Ismael Fernández de la Cuesta, catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Revistas y medios especializados sobre música*, por Andrés Ruíz Tarazona, crítico musical; *Televisión y música contemporánea*, por Ramón Barce, compositor; *iniciativa pública de la música*, por Tomás Marco, compositor y director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea; *Los archivos musicales en España*, por José López-Calo, catedrático emérito de Historia de la Música en la Universidad de Santiago; *La música española en el extranjero*, por Arturo Tamayo, director de orquesta; y *La documentación musical, luces y sombras*, por Jacinto Torres Muñías, catedrático de Musicología en la Escuela Superior de Canto de Madrid. La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

**SOBRE LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA EN ESPAÑA**

cuyas últimas consecuencias padecemos hoy más que nunca y no en exclusividad en España, por cuanto las circunstancias señaladas en las carreras de Arbós y de Pérez Casas pueden parangonarse a las de otros colegas suyos europeos. Aclaremos, sin embargo, un punto fundamental: en el repertorio de uno y otro maestro, como en los de sus predecesores, primaron los estrenos de compositores nacionales coetáneos suyos, seguidos en número muy de cerca por primeras audiciones en nuestro país de obras recientes, debidas a autores extranjeros. Bastaría recordar los fragmentos de «Wozzeck» y «Lulú», dirigidos por Arbós a la Sinfónica en 1934 y 1935, o los Debussy, Ravel, Bartók, Schönberg, programados por Pérez Casas y sus filarmónicos desde 1915, año en que se celebró el primer concierto de la Orquesta. Parecida vinculación a su entorno musical fue la de Juan Lamotte de Grignon en Barcelona y Valencia, cuya actividad se produjo entre 1902 y 1947.

He aquí una cita tomada del reciente trabajo de José Luis García del Busto sobre la dirección de orquesta en España. Se refiere a la actividad directorial de quien ha pasado a la historia de la música por su dedicación a otra faceta artística: «Casals ensayaba minuciosa y despaciosamente; conversaba con los músicos e intentaba no imponer criterios, sino persuadir; habló siempre con desapego de las técnicas de batuta, contraponiendo a ellas la naturalidad del gesto y la necesidad de comunicación musical y humana; abominaba de los conciertos preparados en unos pocos ensayos y recelaba de las orquestas virtuosas cuya solvencia instrumental, a su juicio, suponía inercia o rutina contra las que era difícil luchar... Con todo esto, es claro que su labor directorial, aunque estuviera salpicada de múltiples actuaciones aisladas coyunturales, sólo se pudo llevar a cabo plenamente con sus orquestas, siendo la Orquesta Pau Casals la más representativa. No deja de ser sintomática la relación de las personalidades musicales a las que Casals invitaba a dirigir: Richard Strauss, Vincent d'Indy, Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, Artur Honegger, Anton Webern, Manuel de Falla... Eugène Ysaye, Alfred Cortot..., es decir, compositores, violinistas, pianistas y, en todo caso, nombres cuya aureola de grandes músicos no había sido lograda batuta en mano.»

Quizá sea el momento de recordar, siguiendo con las citas, las líneas que Pérez Casas hizo imprimir en un programa de mano de 1917: «La Orquesta Filarmónica no puede creer que un plan de cultura consiste en la repetición ilimitada de las obras inmortales, sino que juzga imprescindible entrar decidida y valientemente en el repertorio moderno...»

Aunque mediando dieciocho años entre el nacimiento de uno y otro, la labor directorial de Eduardo Toldrá y de Ataúlfo Argenta comienza sólo con una década de diferencia; en los treinta, la del catalán; en los cuarenta, la del maestro cántabro: generación intermedia entre Arbós/Pérez Casas y el presente riguroso. Sólo once años median entre el concierto celebrado en el Palau en el que Toldrá dirigió fragmentos de la *Vida Breve*, y que tan positivas consecuencias tuvo en su carrera, y el nombramiento de Ataúlfo Argenta como director de la Orquesta de Radio Nacional de España. Once años tan sólo (1932/1943) y, sin embargo, la distancia se alarga lo indecible en la postura de uno y otro en el podio, en la carrera directorial: Toldrá se mira en el pasado; es el músico global que dirige. Argenta forma parte ya de la nueva generación de directores.

Sería tarea ardua y acaso inútil buscar responsables de la actual y evidente disociación que se produce entre la mayor parte de los directores de orquesta y la creación actual. Las excepciones, sin que haga falta dar nombres, son justamente eso: excepciones. Los directores puede que encuentren más cómodo trabajar de espaldas al presente; es desde luego más rentable y también más agradecido cara al público medio. Un público, en general, perezoso al esfuerzo intelectual, anclado no ya en gustos, sino en planteamientos del siglo pasado en la relación artista-público. ¿Habrá que volver a hablar de excepciones? Es posible que también el compositor se empecine en mantenerse al margen de un problema en el que es parte interesada. Hoy, como en el inmediato ayer con los Pagola, los Rodó, sólo el director estable puede ejercer una cierta docencia desde el podio, desde la programación, en ciudades pequeñas; si es que quiere, si es que juzga el empeño interesante, si es que no quiere sucumbir al concepto museístico y necrófago que hoy impera.

«No se trata de conservar el pasado, sino de recuperar las pretéritas esperanzas».

(Horkheimer/Adorno).

## II

En unas declaraciones a la prensa, Aldo Ceccato calificaba a Víctor de Sabata como ser excepcional y superhombre. Al margen de lo que el apasionamiento afectivo pueda desempeñar en tal afirmación, el segundo calificativo viene como anillo al dedo

**SOBRE LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA EN ESPAÑA**

a esta reflexión. Pocas profesiones, por no decir ninguna (ninguna, desde luego, en el campo musical), tienden más a lo imposible que la del director de orquesta, cuyo perfecto desempeño es absolutamente utópico. Comencemos por desglosar algunos de los aspectos primordiales de su quehacer cotidiano. Hasta la más ramplona de las materias que el director ha de manejar es de validez relativa y sujeta a discusión, aquella que de mala manera se designa como técnica directorial, referida solamente a la gestualidad. A partir de lo puramente esquemático, no existe recurso técnico de validez universal. La capacidad de respuesta varía de orquesta en orquesta, y eso en el caso de que se trate de formaciones de un cierto nivel, perfectamente homogéneas; de lo contrario esa diferencia se fragmenta por individuos. Por consiguiente, hasta lo más rudimentario del oficio es difícilmente cualificable, por cuanto su resultado, como es lógico, depende de su aplicación y ésta lo hace directamente de un instrumento tan mudable y variopinto como la orquesta sinfónica. ¿Qué decir entonces del oído, verdadero núcleo de las dotes y del saber directoriales? Aunque haya unas leyes físicas, por demás vagas, que limiten el campo perceptivo, éstas lo hacen sólo en un determinado aspecto. Esta consideración parcial del sentido del oído es algo en lo que incurren frecuentemente los propios músicos. Existe la opinión generalizada, precipitada en su valoración, de que el buen oído es sólo o fundamentalmente la exacta capacidad de percepción de la altura del sonido, bien en sentido horizontal o como función/disfunción armónica; y, sin embargo, hay otros parámetros elementales tan importantes o más que el anterior, parámetros que se ignoran a veces en los juicios de valor acerca de un director, y todo ello sin llegar al verdadero punto crucial del sentido del oído para quien ejerce tal función: la capacidad de percepción de diversos acontecimientos sonoros simultáneos o, simplificando y ateniéndonos a un lenguaje tradicional, la capacidad contrapuntística auditiva, tan íntimamente dependiente, y de ahí su imposible consideración abstracta, de la focalidad de la atención.

Pero todas las virtudes específicas del director de orquesta no serían de gran utilidad de no existir, no ya la natural y exigible capacidad de mando, sino unas considerables dotes actorales: el director es justamente lo contrario del ojo machadiano, como diría mi querido amigo Carlos Gómez Amat, tan constante seguidor de Mairena; o dicho de otro modo por alguien bien distante en el tiempo, Maquiavelo: «Hace falta saber adornar bien estas dotes

naturales y ser gran simulador y disimulador». Dios me libre de concluir el atroz párrafo.

### III(\*)

#### **El momento presente de la dirección de orquesta en España**

El epígrafe, naturalmente, comprende diversos puntos de vista, los que confluyen en el tema principal de este escrito y que resumiremos en tres, como partes fundamentalmente interesadas: directores de orquesta, profesores de orquesta y público.

Para un director de orquesta español, no cabe la menor duda, la situación general es infinitamente mejor de lo que era con anterioridad. La formación de nuevas orquestas es un empeño en el que se afanan la mayoría de las Comunidades Autónomas, y ello, por todos los interesados en el sector, es muy de agradecer. No es tarea fácil, y lo es aún menos la reconversión de formaciones a mitad de camino entre diletantismo y dedicación profesional: son varios los ejemplos de transiciones verdaderamente traumáticas y poco agradables para todos los que intervienen en el proceso. Por fortuna no se dejan sentir con frecuencia las rivalidades políticas absurdas que en algunos lugares se dan entre Ayuntamientos y Comunidades Autónomas, situación ésta que ha sido principal responsable, por no decir exclusivo detonante de otras causas, de la disolución de la Orquesta Ciudad de Valladolid, en la que tanta ilusión se puso en un principio y cuyos primeros pasos fueron celebrados por todos con los mejores calificativos.

Esta proliferación de orquestas facilita la carrera del director, al menos dentro de nuestras fronteras. Es evidente que el salto al extranjero sigue siendo difícil, y ello por multitud de razones, entre las que se cuentan la existencia de un circuito de representantes a nivel internacional de no fácil acceso y, en íntima relación con ello, la presión real que ejercen las casas discográficas, cuyo estudio de mercado a su vez dirige toda la política de lanzamiento en la que tienen papel fundamental las técnicas publicitarias basadas en la imagen, con todas las contaminaciones que se pueda pensar, procedentes en su mayor parte del efímero pero millonario mer-

(\*) Estos párrafos hay que considerarlos referidos a un profesor de orquesta que no existe; retrato-robot realizado a partir, quizá, de tópicos. Aunque asombrosamente una orquesta logre esporádicamente funcionar como entidad, no deja de estar formada por una centena de individuos cuyos puntos de vista, incluso musicalmente, pueden ser no ya distintos, sino diametralmente opuestos entre sí.

**SOBRE LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA EN ESPAÑA**

cado de basura que es el de la música rock. Sea como fuere, lo cierto es que la oferta de trabajo es hoy mayor que antes y lo sería aún más si se acabase de una vez por todas con el complejo de inferioridad nacional o papanatismo, según se mire, que lleva a considerar lo foráneo como superior a lo nacional por principio. A veces, pocas, muy pocas afortunadamente, entra en juego un marcado localismo que limita la oferta y la demanda artísticas nacionales a una sola Autonomía y de ahí salta al extranjero sin pararse demasiado a considerar el panorama en el resto del Estado. Ahora bien, en descargo de los responsables de las programaciones, a veces poco dados a correr riesgos con artistas jóvenes, habría que abrir paso a un segundo apartado dentro del que ya tratamos: los directores en estricto período de formación. Ese salto al vacío que puede suponer para un gestor la inclusión en la programación de un director joven, poco o nada conocido, repetidas veces es también salto al vacío para el casi debutante. Se evidencia así una carencia imperdonable que sigue existiendo en la formación de directores y que no es, una vez más, sino la punta del iceberg. Obvio es decir que el iceberg es la desastrosa política educativa musical, que no tiene siquiera mejores perspectivas. De nuevo la incongruencia se enseñorea de la situación, y así un estudiante que debe consumir buena cantidad de años en las aulas del Conservatorio, demasiadas para cualquier músico, pero definitivamente mortales para la carrera de un instrumentista, dicho sea de paso, tiene poquísimo o ningún acceso a la práctica de su oficio, es decir, al trabajo con la orquesta. Tropezamos así con una de las carencias principales en la formación de directores e instrumentistas en nuestro país: lo que los ingleses llaman «orchestral training», y de cuya excelente práctica tan orgullosos están y con sobrados motivos. Mientras esta situación no se corrija, los futuros profesores de orquesta conseguirán su bagaje práctico sudando sangre en el atril cada semana de colaboración con una orquesta profesional y los directores más jóvenes sintiendo más el riesgo que la experiencia musical en los que no debieran ser, pero que son, sus primeros encuentros con una orquesta.

Para el instrumentista la situación es algo diferente. Hay en el español, ya hemos aludido a ello, un cierto natural rechazo por lo nacional; el músico no es una excepción. Tampoco lo es en algo tan internacional como la misma práctica orquestal: el enfrentamiento entre director y orquesta. Naturalmente este enfrentamiento no siempre se traduce en manifiesta mala relación. Sin embargo, bastaría recordar un artículo aparecido hace algún tiempo

en un diario nacional, referido al maestro Zubin Mehta, en el que, tras elogiar su buena relación con la Filarmónica de Nueva York, se daba por válido un ejemplo de lo contrario. Hay muchos otros casos que por ser menos manifiestos la prudencia aconseja callar. No obstante, vale la pena recordar que al competentísimo profesor de orquesta británico su general compostura y educación en el atril no le impiden corroborar el habitual filarmónico dicho anglosajón: «Sólo hay algo que el instrumentista debe odiar por encima de la música: los directores.» Hecha esta salvedad, hay que subrayar otro aspecto: el profesor de orquesta, como el director, como tantos y tantos profesionales de otros campos, no tiene un excesivo sentido autocrítico. Así, el director de orquesta que considera únicamente algunas grandes formaciones a su propia altura, tiene exacta correspondencia en el instrumentista, para el que poquísimos maestros son buenos. Además, las orquestas, como el público, no pueden permanecer ajenas a la creación de imagen que el mercado discográfico hace de un director. Naturalmente, la actitud receptiva ante un maestro nuevo ha sido previamente manipulada; no obstante, el trabajo en los ensayos permite hacerse una idea más exacta de la talla real del director: no cabe engaño, al menos dentro de unos límites. Incluso me aventuraría a afirmar que así no puede engañarse al profesor de orquesta. Todo lo contrario de lo que ocurre con el público, si es que el término significa algo. Conveniría acabar con la estupidez repetida de que al público no se le engaña o de que, a la postre, siempre tiene razón. Más bien al contrario. Y en todo caso, ¿puede alguien tener razón en materia artística? La pluralidad de lecturas es algo intrínseco a la obra de arte; de no ser así se reduciría a algo ramplón, pobre, una suerte de realismo socialista o parafernalia mussoliniana, que viene a ser lo mismo.

Hoy nuestras orquestas son menos visitadas que antes por directores puntales en el mercado internacional. Las repetidas actuaciones de Mehta con la O.N.E. o Maazel con la R.T.V.E., Giulini más recientemente con la O.N.E., forman parte del pasado. ¡Qué decir de los añorados períodos de trabajo de Sergiu Celibidache con las dos orquestas madrileñas! En la voluntad de Aldo Ceccato está el que, al menos en lo que es de su responsabilidad, se considere a España dentro del panorama musical internacional. Quizá así consigamos entrar en el juego de mercado que mediatiza cada vez más el mundo de los intérpretes, y nuestras orquestas lleguen a formar parte del circuito por el que vertiginosamente se desplazan los detentadores del estrellato.