

Las concepciones estéticas de un gran personaje del mundo de la música

# La dirección orquestal según Sergiu Celibidache

Filósofo, teórico y gurú, Sergiu Celibidache (1912-1996) fue mucho más que un director atípico, tal y como testimoniaba la atmósfera casi religiosa que a menudo se producía en sus conciertos...

## EL SONIDO

La música no es de naturaleza estática, no existe como un *Dasein Zustand*, esto es, como un estado definido. Siempre está en evolución, sin alcanzar una forma definitiva de existencia. ¿Dónde se halla la *Séptima Sinfonía* de Bruckner?, ¿en la partitura? Ésta no es más que una señal, una estenografía que nos permite, si la seguimos, vivir la música. Es un modo para utilizar el sonido.

Pero la música no es el sonido, y, sin embargo, sin él no puede materializarse. El sonido puede devenir música si se dan determinadas condiciones. El sonido, que en primer lugar es un agente físico, puede trasladarnos más allá de cualquier contingencia física. Todo deseo de comprender y gozar de las relaciones entre los sonidos y su *vínculo* con el mundo afectivo humano puede ser trascendido. Dicho esto, la relación del hombre con el sonido no es simbólica como el lenguaje, sino directa. El sonido ocupa una posición especial en la estructura sensorial del hombre; no conozco un camino más breve que el sonido para llegar a la trascendencia.

## LA TRASCENDENCIA

Cuando dirijo, no hago música, sino que creo las condiciones para que la gente pueda trascender el sonido. No existe trascendencia sin apropiación.

Cuando estoy delante de una orquesta, me siento como un escultor frente a un bloque de piedra; cuando ha dado todos sus golpes, queda, por ejemplo, una cabeza de hombre.

¿Cuál es el denominador común de todo lo que hago cuando dirijo? Nunca dejo de decir no: *"No, no es así, ¡es demasiado veloz! Así no, habéis tapado a la segunda trompa ... No es el tema, el tema está allí. No, no y no"*, para que al final aparezca el "sí". Pero el sí no soy yo quien lo construye, sino que sólo creo las condiciones para que cada uno pueda hacerse una idea del sí. Sin embargo hay músicos que jamás podrán modelar un sí. La mayor parte de ellos ha reducido la música a una alternancia discursiva de acontecimientos completamente aislados del contexto.

Por ejemplo, cuando una melodía concluye, en general, se reanuda la frase demasiado alta, o demasiado baja. En realidad, es necesario reanudarla exactamente donde la otra termina. Ello puede realizarse, pero nadie tiene la menor idea de lo que es este concepto, la *Raumlichkeit*, la espacialidad, si se quiere. Si hay tres compases tocados por la flauta acompañando a la trompa, ¿cómo se debe componer íntegramente el pasaje? Algunos elementos tienen que hallarse en la conciencia de quien los toca, y éste debe tener la concepción de lo que busca.

Cuando me encuentro frente a la orquesta, estoy delante de múltiples informaciones ¿Cual es la tendencia, cual, el único objeto que mi acto de voluntad tendría que seguir? el de reducir esta multiplicidad a una unidad cualquiera, y la reducción no se entiende como pérdida o eliminación.

## EL LENGUAJE

Hay quien afirma que la música es un lenguaje, cuando en realidad es todo lo contrario. No existe un concepto capaz de definirme el árbol, existen millones de árboles, y, a través del concepto hablo de todos y de ninguno. Mientras que en un Do mayor, ¡no hay equivoco! si conmueve, conmueve, y si no, es mejor olvidarlo. Aquellos que poseen la gracia de percibir el efecto del sonido sobre sí mismos, pueden practicar la meditación. ¿Acaso el lenguaje es menos real que la música? No se trata de una realidad igual para todos. Ustedes se conmoverán por una frase y yo no, pero sabemos cómo van las cosas, entre un *Do* y un *Sol*, por ejemplo, no porque deseemos que sea así, sino porque es así.

¿Qué podéis explicarme de la extraversion de una quinta ascendente, de que el *Sol* sea el derivado del *Do*?. Si no la experimentáis, no insistamos. Si, al contrario, la experimentáis, no hay nada que explicar, porque la

explicación se daría con los instrumentos del lenguaje y los conceptos, y la música no tiene lógica. Es verdadera.

## LA INTERPRETACIÓN

Cuando el compositor ha puesto su obra en el mercado, interviene una persona, el intérprete. No se sabe sin embargo de qué es intérprete. ¿Quizás de lo que permanece? Esto presupondría que supiera algo acerca de ello. ¿Como podría, pobrecito, si nunca ha sabido *que existe*? Se quedará al nivel de la fisiología del sonido. El *forte* se toca de modo distinto que el *piano*. Es más fácil asociar el *forte* a la violencia que a la suavidad, y éstas son asociaciones primitivas. Un "intérprete" con gran temperamento realizará contrastes, pero, ¿responden éstos a los contrastes que conmovieron al compositor? La proporción de las relaciones, desde el punto de vista de la tensión y la estructura, tanto en la vía de la expansión como en la de la resolución no es susceptible de ser interpretada. El intérprete puede ignorarla, y en lugar de volver a conducir esta vía hacia lo permanente, inquieta el carácter débil del hombre, con todas sus inevitables asociaciones.

## LA CREACIÓN

El compositor desconoce todo esto, no tiene ningún modo de acceder a su composición. ¿Cómo es posible que Stravinsky o Hindemith dirigieran tan mal sus obras? Ravel, pobrecillo, entraba en crisis cada vez que dirigía. Lo que ha inquietado y conmovido a los compositores y fecundado su creatividad es de origen racional. Pero sus mentes han crecido a velocidades próximas a las de la luz.

Dicho esto, somos incapaces de recorrer el proceso inverso partiendo de la materia inerte, representada simbólicamente por la partitura, para encontrar el edificio vivo que les ha permitido vivir algo que pertenecía al orden de lo permanente.

## LA CONTINUIDAD

¿Existen relaciones entre los movimientos de una sinfonía? Sí, pero no de naturaleza formal, a menos que el compositor introduzca, como Bruckner en la *Quinta Sinfonía*, el tema del primer movimiento en el último. Los movimientos se integran unos en otros. En algunas sinfonías, como en la Tercera de Beethoven, el cuarto movimiento no tiene nada que ver con los demás. La idea es heroica, noble, y en cambio presenta errores. El hecho de que el compositor sienta el *Continuum*, en el que navega, y que todo error que podría desviarlo de éste le resulte evidente, no es de naturaleza material, y esto lo saben bien quienes estén familiarizados con la filosofía oriental. En Mozart existe una continuidad inexplicable. No puedo creer que un hombre tenga la capacidad de captar antes de comenzar la amplitud del fin. En el comienzo está todo. El acto de crear la música es similar al acto de pensar, que es simultáneo.

En Mozart, cada nota es tan libre que podría ser otra, y al mismo

tiempo tan determinada que no puede ser otra más que la que es. En una frase de Mozart, en una serie de cinco notas, las relaciones son tan claras que podría en lugar de ir a *Mi*, permanecer en *Sol*. Mientras que en Wagner el cromatismo determina la función siguiente.

## EL “TEMPO”

Un día le pregunté a Furtwangler: "*Maestro, ¿como se ejecuta este pasaje?, ¿cual es el “tempo”?, ¿a qué velocidad debo afrontarlo?*". *'Sowie es klingt'. Todo depende de cómo suene mejor* - me respondió - *Ello te indicará en qué “tempo” debes hacerlo*".

El metrónomo no puede indicar cuáles son las condiciones en las que puedo realizar el acto de la trascendencia. ¿Pero se trata de un acto de mi voluntad? En absoluto. El “tempo” tomado como objeto, tal como lo consideran los idiotas que escriben sobre su partitura "*la corchea a 72*" no existe. El “tempo” es la condición para que la multiplicidad de los fenómenos que se presentan a mi conciencia puedan ser seleccionados por esa fuerza que ella posee, esa capacidad única de *reducir* la multiplicidad y transformarla en un todo muy complejo, una unidad de la que podemos apropiarnos para después dejarla, y trascenderla para sentirnos libres frente a la unidad siguiente. Cuanto mayor es la multiplicidad, más lento es el “tempo” materializado, entendido en su dimensión física. Pero en realidad el “tempo” no es lento; no es lento ni rápido. Actualmente el “tempo” se ha convertido en un objeto que se puede determinar con una medida física. La convención de medir físicamente el “tempo” es absurda. El “tempo” físico no existe en la música y, sin embargo, los críticos y los imbéciles que enseñan en los conservatorios continúan midiéndolo. El “tempo” no tiene nada que ver con la velocidad.

¿Qué decía Bach al respecto? Que quien no es capaz de valorar el “tempo” leyendo el “tempo” musical - el *Tonsatz*, como lo denominaba - haría mejor en abstenerse y renunciar a la música. El “tempo” no tiene una existencia individual, nunca podrá ser hipostatizado. En una buena acústica seca, esos mismos fines se reducen mucho. ¿Cómo se materializa todo ello? Con el reloj. He aquí porque los críticos idiotas, que ignoran cualquier contacto natural con el fenómeno del sonido, dirán que he tocado dieciséis minutos "de más". Cuando afirma que "es demasiado lento", el crítico, el niño, el pobre, ¿ha reducido la misma riqueza de elementos que yo he reducido? ¿Siente lo mismo que yo? No persigo únicamente relaciones en el ámbito físico, sino correspondencias en el ámbito astral. Otro mundo avanza al lado del de los sonidos.

Algunas octavas, las armónicas naturales, son totalmente controlables en Ravel y Debussy. Pero el crítico, condicionado por su inevitable ignorancia, controla a duras penas los sonidos directos. ¿Cómo queréis que sepa algo de las octavas y de las armónicas? Como no las siente, no necesita el “tempo” de la reducción. Cree que el “tempo” viene dado por el metrónomo, es decir por una fuerza organizada, un sistema referencial que procede del mundo exterior y se introduce en un proceso

vivo como el nacimiento y la desaparición del sonido. ¡Se confunde la materia, con el espíritu que la anima!

El maestro Furtwangler tocaba un adagio el doble de lento que otro director, sin que pareciese lento. Ponía tanta expresión en los elementos que se contradecían, se completaban y se armonizaban, que hubiera podido ser tres veces más lento todavía. Un día le dije: "*¡Que bello es, que lento!*" y me respondió:

*Si, pero para hacerlo tan lentamente, hace falta tener los contrabajos con una resonancia extraordinaria, e instrumentistas que se impliquen totalmente. No podría hacerlo con una orquesta americana".*

## LA SUBJETIVIDAD

La música no es bella, sino verdadera. Puede ser bella también, ello no molesta. ¿Cómo se entiende que es verdadera? Es verdad que ustedes viven, he aquí una verdad con la que podemos contar. A partir de este concepto, puede encontrarse, o no, a Bruckner.

Cuando en una sinfonía sólo hay dos temas, ¿de dónde procede el contraste entre ellos?, ¿quién lo crea? Es la fuerza interior, la vitalidad del mundo afectivo del hombre. La relación del hombre con el sonido no es de naturaleza simbólica, como el lenguaje. El vínculo entre el intervalo y el mundo afectivo del hombre es directo. Es el hecho de ser conmovido primero de un modo, y después de otro, lo que crea la oposición, que no se halla en lo material. En efecto, en la partitura, nada puede mostrarnos la vida. No hay modo de acceder a esa idea, pero se puede vivirla, extraerla de su ámbito ontológico y decir "*¡es ésta!*" No hay un sólo acontecimiento musical que sea aislable. Todo está unido.

## LA MODULACIÓN

El arte de la modulación armónica consiste en dejar una tonalidad, encontrar un campo neutro y después fijar con una cadencia una nueva tonalidad. Si paso del Do mayor al Sol mayor, es un paso, no una modulación. Si, abandonando el Do mayor, consigo dejarme manifestarme más o menos indiferentes, en un campo neutro, y si, a continuación, llego al fa menor, he realizado una modulación armónica.

Mozart y Bach modulaban a la perfección. Pero si les hubiéramos preguntado por su secreto, no habrían sabido qué responder. El hombre más dotado en su tiempo para mover y mezclar las armonías era Max Regar. Escribió un libro sobre las modulaciones armónicas y dejó cientos de ejemplos, entre los cuales sólo dos valen algo y el resto demuestra que no sabía de qué hablaba. Nunca había reflexionado sobre las fuerzas y los principios según los cuales se puede dejar una tonalidad y establecer otra. Bruckner no escribió un libro sobre modulaciones, y en cambio realizó algunas extraordinarias. Modulaciones tridimensionales. Desde el punto de vista de las modulaciones, Bruckner es uno de los más grandes compositores de todos los tiempos. Junto con

Bach, que poseía un sentido exquisito, del espacio armónico. La modulación del final de la *Cuarta Sinfonía* de Bruckner es asombrosa.

Todas sus grandes sinfonías tienen una modulación única al final. Beethoven, en cambio, se equivocó muy a menudo, y en la *Heroica*, pasa del *La* bemol mayor, ¡para llegar al *La* bemol mayor! ¡Es inaudito! No era consciente de los antagonismos y de su irreductibilidad como Bach y Mozart, que nunca escribieron nada similar. Mozart de pequeño, cuando todavía no había profundizado su aproximación a la música, jamás se equivocó. Ni tampoco Haydn, y Debussy tiene un mérito mayor todavía, porque ya no existía ningún criterio. La técnica de su tiempo no le ofrecía los elementos necesarios para orientarse de modo distinto; lo hizo gracias a su genio, explorando un territorio totalmente desconocido.

## EL ESPECTRO

El hombre puede sentir, captar y percibir la octava. Acústicamente, la octava superior de una nota vibra con una frecuencia doble de la frecuencia de la nota original. Los demás sentidos no perciben más que una región de la octava. El sonido ejerce tal poder sobre el hombre porque todas las sensaciones sonoras están contenidas en el interior de las octavas. He aquí un sistema de referencia que no se puede ignorar, cambiar, ni sustituir.

Las radiaciones del espectro visible tienen una longitud de onda comprendida entre 0,4 micras para el violeta extremo y 0,8 para el rojo extremo. El doble de estas longitudes, que constituiría la octava, está más allá de nuestro sector perceptible, y no captamos sólo una, sino nueve o diez octavas auditivamente. Sobre la octava, por otra parte, ha escrito todo el mundo, incluidos los grandes alquimistas cuyas conclusiones no eran de orden matemático ni material. Los alquimistas no iban en busca de oro, como normalmente piensa la gente, sino que iban mucho más allá de la pura anécdota.

## BIOGRAFÍA

Sergiu Celibidache nace en 1912 en Iasi, Rumania. Trasladado a Berlín estudia composición, dirección de orquesta y se licencia con una tesis sobre Josquin Desprez. Son los años en que colabora con Wilhelm Furtwangler. Desde 1945 hasta 1952 es director de la *Orquesta Filarmónica de Berlín*. De 1953 a 1962 dirige regularmente al Teatro de la Scala. A partir de 1976 es profesor en la Universidad de Mainz donde enseña fenomenología de la música. En 1979 es nombrado director artístico de la *Orquesta Filarmónica de Munich*. Le interesa el budismo y el zen y es seguidor de Sai Baba. Considera la enseñanza como una de las mayores misiones humanas.