

From: "Jacques Bodmer" <jacobodmer@w...>

Date: Sun Dec 2, 2001 5:41 pm

Subject: RE: [clasica-m] Directores

¡Menudo tema!

Pero voy a ser valiente y tratar de exponer algunas ideas claras.

1. Lo que nos importa de un intérprete es su imagen de la obra.
2. La capacidad de plasmarla es la técnica. Su imagen, aunque bien reproducida, puede no interesarnos. Inversamente, cabe suponer que muchos melómanos poseen de las obras un concepto convincente. Sin embargo, al no disponer ellos de la destreza necesaria, no nos enteraremos nunca.
3. Dentro de la técnica (habilidad para materializar una imagen) hay que distinguir una parte física, muscular, que exige un adiestramiento y una gimnasia de la vida entera. Para entendernos, llamémosla "mecánica".
4. En la técnica del compositor y del director, no hay mecánica. El director estudia, busca, duda (¡cuanto!), trata de profundizar, pero no se "ejercita". Vistos como gimnasia, los movimientos con los cuales Toscanini conseguía una versión inmortal de "Traviata" los puede hacer cualquiera. Y una bailarina balinesa o una contorsionista china ¡no digamos cuantos más!
5. Algunos listeros hablan de "tocar" orquesta. Eso es lo que intentamos. Pero el instrumento lo toca el instrumentista. Nosotros no influimos sobre el violín sino sobre el violinista, y, para eso, tenemos que mandarle una señal. El elemento de acción del director no es equiparable a la del dedo que percute la tecla, sino a la del dedo que llama al camarero (Argentina: "mozo").
6. Dirigir es mandar avisos a gente que los está esperando. Estos avisos, para ser eficaces, hay que mandarlos con anticipación. Cuanto más anticipación, más eficacia. El gesto que va "con" la orquesta, es un gesto inútil. 7. De allí que no sea tan simple juzgar la eficacia de un director. En efecto, un instrumentista toca o no toca, pues el instrumento, aunque sea un Stradivarius, no toca solo. Pero la orquesta sí. Un instrumentista toca bien o mal. Pero un director puede dirigir bien, dirigir mal o no dirigir: la orquesta toca, y el director la sigue. Existe, por supuesto, el director superfluo que no hace otra cosa. Pero incluso cuando "dirigimos", no lo hacemos siempre. Hay lapsos benditos en que todo va a pedir de boca. Entonces, lo mejor es seguir, para no molestar. Un símil: en una recta de autopista, no te aferres al volante, basta el índice en las seis. Pero cuando viene la curva ¡más te vale intervenir!

-----

A varios interesados de una lista anterior les proporcioné un ensayo de Wilhelm Furtwängler sobre este tema. Se titula "Del oficio del director", y lo traduje con el permiso de la editorial Brockhaus. Si a alguno de vosotros le interesa, que me lo diga y se lo mandaré. Que me indique si lo quiere en español o en el original alemán.

Abrazos para todos.

Jacques Bodmer.

From: "Gustavo H. Ferreira" <ghf80@h...> Date: Sun Dec 2, 2001 4:56 pm

Subject: Directores

Jacques Bodmer dijo:

> A varios interesados de una lista anterior les proporcioné un ensayo de Wilhelm Furtwängler sobre este tema. Se titula "Del oficio del director",

Hola Jaques, me resultaron sumamente interesantes tus comentarios intuyo que a los demás listeros también !!!, es un lujo tenerte entre nosotros; respecto al ensayo de Wilhelm Furtwängler puedes mandármelo a mi dirección ghf80@h... para que lo anexe a los archivos del foro, <http://groups.yahoo.com/group/clasica-m/files/> de este modo todos tendrán acceso al mismo.

saludos, gustavo

Wilhelm Furtwängler

DEL OFICIO DEL DIRECTOR  
(1937)

La práctica de la dirección de orquesta se desarrolla, como apenas otra en la música, frente al gran público. Su técnica no es una ciencia secreta, como lo es la técnica de diversos instrumentos particulares, que requieren un período largo de preparación (a veces la vida entera) para ser dominados. El gran público tiene la oportunidad de ser testigo de todos los secretos de comunicación que fluctúan, en ambos sentidos, entre el director y la orquesta. La dirección, en efecto, es un arte de “comunicación”. Mediante movimientos relativamente simples se determinan aquí el ritmo, el sonido, la expresión del conjunto entero, hasta sus más minuciosos detalles. El ‘cómo’ es visible abiertamente para todo el que quiera hacerse preguntas. Se ve a los músicos mirar al director (aunque a veces pueda parecer que no lo miran) se ven los gestos del director. Estos tienen pocas posibilidades de variación, pues están sometidos a la realización del ritmo. Y, sin embargo ¿existen mayores diferencias entre el efecto producido sobre la orquesta que las de los distintos directores? No me refiero a la interpretación, que, naturalmente, variará según la personalidad de cada director. Hablo de cualidades “materiales” de la ejecución orquestal, que son apreciables mucho antes (y a menudo de modo mucho más decisivo) que las intenciones interpretativas.

Está, en primer lugar, el sonido en sí.

¿Porqué la misma orquesta suena, bajo un mando, plena, redonda y equilibrada, y, bajo otro, estridente, dura y angulosa? ¿Porqué toca legato en un caso (también una cualidad decisiva, cuando es requerida) y en el otro no? ¿No es, a menudo, como si las diferencias entre el sonido de una misma orquesta bajo dos directores diferentes fueran tan grandes como las de dos violinistas o dos cantantes distintos? Hay directores bajo cuyo mando el más insignificante conjunto pueblerino suena como la Filarmónica de Viena, y los hay que hacen sonar hasta la Filarmónica de Viena como un conjunto pueblerino.

Nos hemos acostumbrado a hablar, en estos casos, de “sugestión”, “fuerza de la personalidad”, etc. Estas palabras no tienen sentido; ninguna fuerza de la personalidad es capaz de conseguir que las frases más minuciosas (dando por supuesto el mismo tempo y las mismas intenciones interpretativas) canten, bajo un director, redondas y lógicas, y, con el otro, suenen rugosas y a sacudones... si es que se pueden oír.

No: en verdad (digámoslo enseguida) no hay arte más oculto que el del verdadero director. No solamente es verdad para el público, la crítica, etc., que dependen más o menos de la impresión general, sino también para los denominados “profesionales”, los propios directores. Cuanto he tardado, como director joven que empezaba igual que los demás, en detectar porqué bajo los sencillos golpes de Arthur Nikisch cada orquesta sonaba transfigurada. Porqué, de repente, los vientos sonaban sin los acostumbrados sforzatos exagerados; las cuerdas mantenían un sonoro legato; el metal se incorporaba con naturalidad a los demás instrumentos, y el sonido general de la orquesta cobraba un calor que otros directores no le

daban. Me di cuenta de que este hermoso sonido conjunto de Nikisch no era casual; que este fenómeno, para decirlo con mayor precisión, se debía a la manera con que Nikisch “golpeaba” en el sonido. O sea que no era una consecuencia de su personalidad, de su “sugestión” (no existe tal cosa entre sobrios y serenos músicos profesionales) sino de su “técnica”.

Está claro que la técnica del director depende de la persona, en la medida en que colaboran en ella sus necesidades expresivas individuales. Un Strawinsky no persigue un mismo sonido ideal de orquesta que un Richard Strauss; aunque sea involuntariamente, ello se reflejará en su técnica de dirección. Por lo demás, existe hoy una técnica de dirección, que se estudia en libros y se practica por doquier, una técnica estandarizada, que obtiene un sonido orquestal también estandarizado. Es la técnica de la rutina, cuyo objetivo final es obtener que los músicos toquen exactamente juntos. Se erige de este modo en objetivo final lo que debería un presupuesto evidente de cualquier ejecución orquestal. Este tipo de técnica jamás podrá satisfacer las exigencias de la música, que siempre adolecerá de algo mecánico y somero; la masa, el “aparato”, pesa sobre el espíritu y lo asfixia. Recordemos la frase de Tolstoi: el 95 por ciento de toda actividad artística es rutina, se puede aprender; no es esta parte la que importa, sino únicamente los últimos 5 por ciento.

Al dirigir se trata, en primera instancia, de comunicar lo rítmico. El director da ante todo el tempo, del cual se deriva todo lo demás: precisión del conjunto etc. Primariamente, este tempo es algo abstracto, como las señales en Morse que transmite el telégrafo. El metrónomo de Maelzel indica un tempo por medio de números abstractos. Pero en la música, en cambio, no se trata nunca de un tempo abstracto en este sentido, sino de una materialización, en forma de sonidos, de determinadas melodías que varían constantemente, etc. Puede darse que esta música se revele a sí misma de forma más abstracta (acaso algo staccato, subrayando lo rítmico) dando lugar a unas indicaciones gestuales centradas en el fondo rítmico. Pero puede darse también que fluya en melodías amplias, con las cuales estarían en franca contradicción unas indicaciones gestuales abstractas y precisas (apuntando a lo rítmico) del director. En este caso las melodías deben ser tocadas por la orquesta como frases coherentes, esto es, precisamente, como melodías, a pesar de que al director solamente le es posible indicar los puntos angulares, los puntos de intersección rítmica. Aquí tenemos ‘in nuce’ todo el problema de la técnica de la dirección: ¿cómo puedo yo director, con la mera posibilidad de dar pinceladas en el aire con la batuta, conseguir que una orquesta plasme una frase cantada según su esencia, es decir, precisamente, como canto? O, en otras palabras: ¿cómo puedo, teniendo en cuenta que los mecanismos vivos de comunicación están distribuidos sobre los puntos rítmicos, hacer cantar a una orquesta? Hasta cierto punto, por supuesto que es mecánicamente posible, pues también el canto se desenvuelve en un ritmo determinado: está encuadrado en un desarrollo rítmico general. Hasta ahí, un director atento únicamente al aspecto rítmico conseguirá darle el lugar que le corresponde. Pero tampoco más. Pues la verdad es que una frase de canto es algo específicamente distinto de una música diluida en un ritmo. No es una mera relación de puntos, sino que es un todo que como tal (y también en el sentido rítmico) se desprende del ritmo del todo para reintegrarse en él. El canto, la frase cantada, es algo esencialmente distinto de todo ritmo, pero es algo que para la música como arte, tal como la entendemos en Europa (y esto lo tenemos que admitir de una vez para todas) no es menos primigenio y significativo que el ritmo.

- En rigor, solo aquí comienza el verdadero problema del oír y del “hacer música” (Musizieren \*) y, con él, el de la dirección. La cuestión de la técnica de dirigir, que fue nuestro punto de partida, puede enunciarse, en resumen: ¿cómo consigo que una orquesta toque no solo junta y con la debida precisión rítmica, sino que también cante; cante con aquella libertad necesaria a la realización de ca-da frase viva de canto? Exactitud rítmico-mecánica y libertad del canto (elementos aparentemente contrapuestos) ¿cómo casarlos? O, al revés: ¿cómo consigo que una orquesta que canta (con todas aquellas innumerables e inefables minucias y finezas rítmicas, inalcanzables en los ensayos, pero que son las de un cantar auténtico) toque junta hasta los últimos detalles rítmicos? Aquí tenemos la base de la eficacia del modo de dirigir de Arthur Nikisch, de la que todavía me pude convencer por mi mismo. Nikisch, precisamente, era capaz de hacer cantar a una orquesta. Esto (que sea claro) es algo muy poco frecuente. Pues con este “cantar” no nos referimos solamente a los pasajes relativa-mente sencillos en los cuales la música fluye libremente en melodías amplias y fáciles de reconocer, sino a aquellas formaciones infinitamente complejas (y que aparecen principalmente en la literatura clásica) donde la línea de canto, el “melos”( como lo llamaba Wagner) si bien está siempre presen-te, cambia constantemente de lugar, de tesitura y de voz, hasta por fragmentos de compás. Es por ello que (aunque ciertamente, bajo sus mil disfraces, sea más difícil de reconocer) no es menos im-portante para la comprensión de la obra.

El movimiento que corresponde a un ritmo, a un punto, es él mismo, por su propia naturaleza, se-mejante a un punto, que lo caracteriza con la máxima precisión. Pero esta precisión, este punto, no se pueden conseguir de una orquesta si hacemos un tal punto en el aire; y este es el problema prác-tico de toda la dirección. Pues lo que lleva a un colectivo, a un grupo de personas, a entrar al mis-mo tiempo, requiere una cierta preparación óptica. Lo que es determinante para la precisión que se pretende de la orquesta, no es el momento del golpe en sí, no es la exactitud o la limpidez con que se da, sino la preparación que el director le dedica a ese golpe. Que el propio golpe sea corto y exac-to, tiene, a lo sumo, un efecto sobre los golpes siguientes, en cuanto que marca el elástico ritmo ge-neral, pero carece de toda influencia sobre el primer sonido, o sea sobre aquel al cual el golpe se destina. Esto lo ignoran todos aquellos que dirigen solo en puntos, o sea con golpes secos: son el 90 por cien de los directores. Es indudable que el golpe seco tiene sus inconvenientes. Implica fijar el movimiento sobre un punto, lo cual acarrea, frente al flujo vital de la música, una reducción de la capacidad de expresión. Un punto no es más que un punto, y es evidente que una orquesta dirigida en puntos también tocará puntos. Es decir, todo lo rítmico saldrá con la requerida precisión, pero to-do lo melódico, o sea todo lo que está entre los golpes (y en determinadas circunstancias puede ser mucho: pensemos, sino, en la cantidad de indicaciones de expresión, crescendo, disminuyendo, etc., que son tan importantes en la música de ciertos compositores) escapará a toda influencia. Caracte-rístico de tales interpretaciones es el hecho de que el ritmo, el compás, se ven realizados, pero no la música: y este es hoy el caso más corriente.

La posibilidad de influenciar un sonido (nunca lo subrayaremos demasiado) está únicamente en la preparación del golpe, y no en el golpe mismo. Se halla en el pequeño, a menudo incluso minúsculo momento del dar, justo antes de alcanzar el punto de coincidencia sonora con la orquesta. Tal como este dar, esta preparación, estén

configurados, así vendrá también el sonido; y esto con la precisión absoluta de una ley. Aun para el director más avezado, es cada vez un nuevo asombroso constatar con qué increíble precisión se reflejan en una orquesta bien entrenada hasta los mínimos y más minuciosos movimientos suyos. Esta es, precisamente, la razón por la cual el director, si realmente lo es, no tiene, durante el concierto, la posibilidad de hacer gestos “para el público”. Se ha pretendido a menudo que un director como Arthur Nikisch hacía pose. Gracias a mi conocimiento personal de este director (y este conocimiento es muy exacto) puedo testimoniar de que todo tipo de pose le era extraño. Otros directores en cambio, que, contrariamente a Nikisch, dirigían de un modo escolar, no estaban libres de pose, pues gracias a su rudimentario enfoque técnico les quedaba tiempo para pensar en el público, cosa que a un director como Nikisch ni se le pasaba por la cabeza. Demasiado tenía que ocuparse del sonido en sí, de amasarlo y darle forma.

En la preparación del golpe se encuentra pues la posibilidad, para el director, de influenciar el carácter de la interpretación y el modo de tocar de la orquesta, en la medida en que se trate de la actuación y no de los ensayos. Aquí quisiera intercalar que en esta época nuestra, que sobreestima todo lo mecánico, se tiende a exagerar la importancia de la labor de los ensayos. Es poco lo que se puede aportar a la orquesta en los ensayos (por muy largos y concentrados que sean) en comparación con lo que se puede conseguir de entrada, en pocos minutos, con el tipo de gesto y su comunicación instintiva, o sea subconsciente. Esta es también la razón por la cual directores diversos (al menos los que merecen este nombre, y no los simples marcadores de compás) obtienen de una misma orquesta, según su individualidad y según su interpretación, sonidos tan diferentes. A esto se debe la valoración instintiva que el público hace del director.

Ahora bien: si, como lo decía antes, lo que influencia más poderosamente el sonido del aparato orquestal es la preparación, o sea propio golpe y no su punto final ¿no podría imaginarse un modo de dirección que prescindiera de estos puntos finales de cada golpe, de los nudos, de aquellas puntas que parecen las de los postes telegráficos, y utilizara únicamente el golpe, únicamente su preparación? No quisiera dejar de mencionar que no se trata de una mera teoría, sino que yo mismo me es-fuerzo desde hace muchos años en ponerla en práctica.. Esta es la razón por la cual muchos de los espectadores, acostumbrados a la técnica de dirección que se suele estudiar en los conservatorios, no entienden mis movimientos. Les parecen poco claros. Llegan, incluso, a pretender que lo que ha-go es “camuflaje”. Hace poco todavía, un crítico escribía, a propósito de un concierto que yo aca-baba de dar con la Filarmónica de Viena: “Con los movimientos tan difusos del director es incom-prensible que la orquesta logre un conjunto tan perfecto. La única explicación del misterio es: inter-minables ensayos.” No, precisamente esta no es la explicación del misterio. Los ensayos que hago no pasan de lo habitual, y en ellos casi no me ocupo de cuestiones técnicas, o sea de exactitud. Más bien es la exactitud, precisamente, la que es la consecuencia de mi dirigir “difuso”. Que este dirigir difuso no es difuso, se demuestra, a la postre, con la perfecta precisión con que funciona el aparato.

Se puede decir que es la prueba por el ejemplo. Solo puedo siempre repetir: no existen movimientos de dirección en sí, sino solo aquellos que persiguen un fin práctico. A saber: la orquesta. Es desde este punto de vista que hay que valorar los movimientos de la dirección, es decir desde la música, y vistos desde la música también serán comprensibles mis movimientos. Como lo demuestran final-mente, sin ambigüedad alguna, las reacciones de las orquestas que he dirigido en todas partes.

Los grandes compositores no son siempre directores, pero siempre son grandes músicos, y, en este sentido, también son importantes para el director. Un compositor que fue más director que la mayoría de los demás, Richard Strauss, me decía una vez, a propósito de una ejecución de Nikisch: “Ni-kisch le saca a la orquesta un sonido que nosotros no somos capaces de obtener. No sé a qué se debe, pero es un hecho indiscutible”. Strauss aludía aquí al problema que he tratado de aclarar en estas líneas; problema que parece inabordable porque la dirección, que se desarrolla ante el gran público, debiera, lógicamente, ser evidente también, en su aspecto técnico, para la amplia comprensión y el juicio de dicho gran público; o sea de las grandes masas. La experiencia demuestra sin embargo que incluso profesionales avezados, que se han ocupado intensamente y durante años de cuestiones de dirección de orquesta o problemas afines, están perplejos ante el espectáculo de un verdadero director. De no ser así, serían mucho más numerosos los directores que tratarían de imitar aquella manera de dirigir cuyo exponente en la generación anterior he nombrado: Nikisch.

\*) “Musizieren” es un verbo alemán que nos haría muchísima falta en otros idiomas. No significa simplemente “hacer música” (lo cual, dentro de nuestro contexto, sería una tautología) sino hacerla dándole y/o improvisando sus significados en el momento mismo de la ejecución. (N.d.t.).

(Extraído de “Wilhelm Furtwaengler – VERMAECHTNIS – Nachgelassene Schriften – F.A.Brockhaus . Wiesbaden – 1975. Traducción de Jacques Bodmer, con la autorización de Brockhaus).

Wilhelm Furtwängler

PROBLEMAS DE LA DIRECCIÓN  
(1929)

La consecuencia más nefasta de la ausencia de un modo de sentir uniforme es la estrechez y la limitación del elemento de improvisación al “hacer música” (“Musizieren”\*) en general. Cuanto menor es la aportación espontánea de cada músico a la unidad, tanto más se ve obligado el director a prescindir completamente de los matices agógicos, dinámicos etc., que desea, o a obtenerlos por un camino puramente mecánico, es decir mediante numerosos ensayos y un adiestramiento interminable. Pero precisamente lo más importante y lo mejor: aquella imperceptible variabilidad del tempo y de los colores, no se logra en absoluto por vía mecánica y con ensayos. Finalmente, el director se encuentra a menudo, en este sentido, ante el dilema de tener que exagerar sus intenciones o renunciar completamente a ellas. O ir a compás sin ninguna articulación natural, o conseguir matices “trabajados” – un estado de cosas que corresponde en gran medida a la realidad actual.

En la misma medida en que la posibilidad de ensayar hasta el infinito (a menudo presentada como una gran ventaja) disminuye necesariamente la sensibilidad y la calidad de la técnica del director, la sensibilidad psíquica de la orquesta se acostumbra a un trabajo artesanal carente de genio. Por falta de ejercicio, incluso se van perdiendo de este modo ciertas cualidades que podrían considerarse “técnicas”, como, por ejemplo, la lectura a vista. La gran corrección técnica y el control que se obtienen, no compensan la carencia de inspiración, y tienen, en cambio, las más fatales consecuencias sobre la interpretación de la obra (“Gesamtmusizieren”\*). El control técnico exagerado, o sea la perfección (conseguida por medios técnicos uniformes) de todos los detalles, les da un aspecto enteramente distinto del que intentaban sus creadores (que siempre pensaban globalmente) e impide su cohesión espiritual en un todo. El orden productivo natural, en el cual los detalles son percibidos y entendidos a través del todo, queda trastocado. Se pierde el elemento de improvisación, no solo en su esencia sino hasta en su sentido; este elemento de improvisación que no es un mero accidente, una característica que se puede tener o no, sino (ni más ni menos) la fuente primigenia de toda ejecución (“Musizieren”\*) grande, creativa, insoslayable.

La importancia de lo técnico en el arte (minimizada en épocas anteriores, más dadas a lo irracional) se sobreestima actualmente. Tendría que reinar en consecuencia una mayor comprensión de los presupuestos de la técnica. No es el caso en cuanto a la dirección se refiere. Ha ido surgiendo, si, un cierto esquema de la dirección, un concepto académico de cómo hay que dirigir (o tocar el violín o el piano) que no favorece a la música. Llama sin embargo la atención el que precisamente auténticos directores como un Toscanini, un Bruno Walter, correspondan tan poco a este esquema. La realidad es que estos directores son capaces de imprimir a cada orquesta su sonido personal propio, mientras que con los directores escolásticos todas las orquestas suenan igual.



El arte, relativamente joven, de la dirección, no se ha consolidado lo suficiente como para poder ser encuadrado teóricamente. Poniendo aparte disquisiciones sobre cuestiones de interpretación (Wagner, Weingartner), lo que se ha escrito hasta ahora sobre el mismo es sumamente primitivo. Pero está claro que dichas cuestiones de interpretación no se pueden separar del problema de la dirección en sí, y por esto, para hacernos una idea clara sobre el desarrollo, en los últimos tiempos, de la dirección y del arte de reproducir la música en general, tenemos que empezar algo antes. Desde la aparición de una música occidental como arte, y, en particular, desde que en el siglo XVII se separó del culto, cada época fue formada, plasmada, conducida, por los genios que producía. Al principio se expresaba de tal forma que lo productivo y lo reproductivo eran prácticamente inseparables. Bach y Händel eran célebres como organistas; para Beethoven, y hasta para Mendelssohn y Liszt, la libre fantasía era uno de los medios de expresión esenciales. El espíritu creador fijaba, conscientemente o no, el estilo reproductivo del tiempo. El oratorio de Händel, el cuarteto de Haydn, la ópera de Mozart, la sinfonía de Beethoven, son otros tantos mundos que marcaron la dirección e imprimieron su forma a la manera de sentir y de reproducir la música (“Musizieren”\*) de una o incluso varias generaciones. La música de piano de Chopin, la de cámara de Brahms, el canto de Verdi, la orquesta de Wagner, más tarde la de Strauss (por mencionar solo unas cuantas) formaron el estilo de su época, y al ejército de reproductores, pianistas, instrumentistas, cantantes y directores, les bastaba con seguir a los creadores, ayudarlos a realizar sus intenciones, dejarse conducir por ellos.

Por mucho que se valoren las tentativas de la producción actual de lograr expresarse a sí misma, por muy necesarias que tales tentativas sean (a menudo ingratas en comparación con épocas anteriores) no se puede negar el hecho de que con su estilo de hacer música (“Musizieren”\*) ya no forman ni plasman el estilo de hoy. El pasado cobra una importancia creciente en sus manifestaciones más significativas. La aparición de un estilo “histórico” puede considerarse tanto una debilidad de lo orgánico-productivo como una fuerza y ampliación del horizonte y del punto de vista. Pero la consecuencia es que la masa de los reproductivos ya no se ve, como antaño, dirigida y orientada por los productivos. Y esto ocurre, precisamente, en un momento en el que la tarea de los reproductores se ve dificultada por el mayor significado del pasado. Ello explica enteramente la importancia creciente que se le atribuye a la reproductividad y, particularmente, al director. Pesa sobre sus espaldas un fardo de responsabilidad que no tiene parangón en tiempos pretéritos, pues al no venir ya determinado el estilo de la época por el gran creador, tiene que formar el estilo de las distintas obras por sí mismo, es decir deduciéndolo de las obras mismas. El reproductor ya no es llevado por la época, sino que él es, en gran parte, quien contribuye a configurarla. De allí surge toda una sarta de problemas nuevos. Esta situación explica: primero, la importancia del director, segundo, porque hay tan pocos actualmente. Si, ambas realidades están necesariamente relacionadas. Se explican, también, las aberraciones: la desmesurada vanidad, las frenéticas tentativas de actuaciones charlatanas.

El culto de la orquesta al estilo americano; el culto, en general, del instrumento en su esencia material, corresponde a la actitud materialista actual. En cuanto el “instrumento” deja de estar al servicio de la música, la música se pone al servicio del “instrumento”. También aquí se impone la alternativa de ser yunque o martillo. Con ello, la relación entera resulta invertida, y vemos surgir el ideal del hacer música (“Musizieren”\*) de una

manera técnica y “seca”, que se nos propone desde América como “ejemplar”. Ello se manifiesta, en la ejecución orquestal, en una belleza de sonido cuidada, uniforme, que nunca rebasa ciertos límites, y que representa una especie de ideal objetivo de la belleza sonora del instrumento en sí. Pero la intención del compositor ¿estaba encaminada a “sonar” tan bien ? Por lo contrario, se manifiesta, por ejemplo, que tanto la fuerza rítmico-motriz de Beethoven como su castidad sonora se ven fundamentalmente falseadas por semejantes orquestas y semejantes directores.

\*) “Musizieren” es un verbo alemán que nos haría muchísima falta en otros idiomas. No significa simplemente “hacer música” (lo cual, dentro de nuestro contexto, sería una tautología) sino hacerla dándole y/o improvisando sus significados en el momento mismo de la ejecución. (N.d.t.).

(Extraído de “Wilhelm Furtwaengler – VERMAECHTNIS – Nachgelassene Schriften – F.A.Brockhaus . Wiesbaden – 1975. Traducción de Jacques Bodmer, con la autorización de Brockhaus).