

BASES CONCEPTUALES DE LA DIRECCION ORQUESTAL

El estudiante de Dirección Orquestal en la Argentina debe enfrentar, entre otros, dos problemas. En primer lugar, la falta de una bibliografía accesible, actualizada e integral. En segundo lugar, que la bibliografía disponible trata aspectos parciales de la formación del director, y lo hace, generalmente, desde la perspectiva de una realidad cultural muy diferente de aquella en la cual el joven argentino se forma y comienza, casi sin excepción, el ejercicio de su difícil profesión. Por no dar sino un ejemplo: el muy respetable trabajo de Scherchen¹, escrito en Alemania hace ya unos sesenta años, se basa en la hipótesis de que una técnica de comunicación gestual suficientemente precisa, refinada y expresiva, debe permitir la ejecución de una obra orquestal, sin ensayo previo². Ello supone, como condición simétrica necesaria, una respuesta orquestal en la que la exactitud en la rendición de los factores materiales no sea obstáculo para la plena realización instantánea de la interpretación. La hipotética situación propuesta por Scherchen es posible y constituye sin duda una realidad comprobable en tanto se dé una conjunción director-orquesta que reúna las características señaladas.

En la realidad argentina, nuestro joven director tendrá siempre a su disposición un cierto número de ensayos. Ello puede conducirlo a no exigir de sí mismo el máximo de preparación, por ejemplo en el desarrollo crítico de una técnica de comunicación gestual precisa, refinada y expresiva, lo que obra en desmedro de su propia formación. Asimismo, el tiempo compartido entre el director y los integrantes de la orquesta, en los ensayos, pondrá en juego una cantidad de factores musicales y extramusicales que van mucho más allá de la pura comunicación gestual. Para entender estos factores y poder manejarlos en provecho de la feliz realización de su tarea, nuestro joven director debe conocerlos, informarse, reflexionar intensamente sobre ellos, elaborar conceptos, madurarlos, someterlos constantemente al examen crítico. Debe, en fin, asumir una tarea para la cual un plan de estudios es insuficiente y debe ser integrado, más bien, en un *plan de vida* adecuado a las exigencias de su profesión.

Las presentes reflexiones han sido elaboradas como contribución a esa tarea enorme y fascinante. Ellas son el fruto de experiencias vividas

a lo largo de un cuarto de siglo de ejercicio activo de la profesión, y también el sedimento tanto de la enseñanza de venerables maestros como de la lectura de textos reveladores. Enseñanzas, experiencias y lecturas han formado una amalgama de ideas, principios y conceptos en la que no siempre será posible reconocer el debido crédito intelectual. Por lo tanto, además de las notas y citas textuales, se incluye una pequeña lista bibliográfica en la que un lector inquieto puede encontrar el desarrollo de buena parte del material aquí abordado.

Definición

La definición del director orquestal proporciona un punto de partida sólido e indispensable. El director de orquesta es *el intérprete musical que realiza una imagen sonora ideal elaborada a partir de un texto, a través de un conjunto de personas que tocan instrumentos musicales*.

De la precedente definición surgen cuatro temas principales que servirán para ordenar este trabajo:

1. La interpretación musical.
2. La lectura del texto y la elaboración de la imagen sonora ideal.
3. La comunicación de la imagen sonora ideal.
4. La relación entre el director y las personas que realizan dicha imagen.

Etimologías

Antes de entrar de lleno en el análisis de los temas precedentes es útil efectuar una breve exploración etimológica sobre los nombres dados al director y a la actividad que realiza, es decir la dirección.

Hay varios idiomas en que existen términos análogos, que provienen de la misma raíz, para la persona (director) y su actividad (dirigir). Pero, en inglés, se denomina *conductor* a la persona y *to conduct* a la acción. La diferencia es importante en cuanto a las etimologías y, sobre todo, en cuanto a las actitudes y conceptos que pueden derivar de una oportuna reflexión alrededor de las mismas.

Dirigir se origina en el latín *dirigiere, di-rego*, de donde surge una estrecha vinculación con *regis, rex, regnare, regnum, regere*. *Conducir*, en cambio, se origina en el latín *cum-ducere* y tiene vinculación con *educere, educare, educatio*, etc. *Educere* significa sacar afuera, llevar, conducir, educar; *educare*, por su parte, significa enseñar, instruir, formar, criar².

De lo expuesto surge que *dirigir* tiene connotaciones de *reinar*, se asocia con la figura de un rey y con el ejercicio del poder vinculado con dicha figura. *Conducir* se acerca a la noción de *educar*, es decir, sacar afuera lo que está adentro de una persona. Por esta vía se ingresa en una profusa ramificación que lleva a *de-ducir*, *in-ducir*, *in-tro-ducir*, *pro-ducir*, *se-ducir*, *tra-ducir*, todas acciones que de un modo sutil confluyen en el pleno desarrollo de la actividad del director de orquesta contemporáneo. Véanse algunas acepciones de los términos citados 4:

deducir (lat. *deducere*) - 1. sacar consecuencias de un principio, contraposición o supuesto. 2. Inferir (= 2. Llevar consigo, ocasionar, conducir a un resultado).

deducción (lat. *deductio*, *onis*) - 2. Método por el cual se procede lógicamente de lo universal a lo particular.

inducir (lat. *inducere*) - 1. Instigar, persuadir, mover a uno. 4. Producir un cuerpo electrizado fenómenos eléctricos en otro situado a cierta distancia de él.

introducir (*introducere*) - 1. Dar entrada a una persona en un lugar. 2. Meter o hacer entrar o penetrar una cosa en otra. 4. Hacer figurar, hacer hablar a un personaje en una obra de ingenio; como drama, novela, diálogo, etc. 5. Hacer adoptar, poner en uso.

producir (lat. *producere*) - Engendrar, procrear, criar. Dícese propiamente de las obras de la naturaleza y, por extensión, de las del entendimiento. 4. Procurar, originar, ocasionar.

seducir (lat. *seducere*) - 2. Cautivar (= 2. Atraer, ganar.) 3. Ejercer irresistiblemente influencia en el ánimo por medio de atractivo físico o moral).

traducir (lat. *traducere*) - 1. Expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra. 2. Convertir, mudar, trocar. 3. Explicar, interpretar.

Más que por la distinción etimológica y conceptual en sí, lo expuesto sobre *dirigir* y *conducir* importa, por cuanto configura extremos antitéticos de las actitudes posibles de un director de orquesta frente a su actividad y, fundamentalmente, en relación con las personas que integran la orquesta, por una parte y en relación con *dirigir* y sus connotaciones, puede inferirse una actitud *ego-centrípeta* en la que un ser conquista, domina, triunfa sobre los demás y los incorpora dentro de sí mismo; para este ser, el otro —los otros— son el medio de satisfacer un ilimitado afán de posesión y autoestima. *Conducir* y sus términos conexos pueden

definir, en cambio, una actitud *ego-centrífuga*, en la que el ser convence, orienta, ayuda, enseña, extiende su influencia sobre los otros y se da a los demás sin reservas, en busca de una realización personal plena, a través de la labor conjunta.

El director de orquesta no escapa a los imperativos orteguianos de circunstancia y decisión, y en forma deliberada o no, modela su conducta tomando decisiones que pueden privilegiar determinadas acciones sobre otras. Por ejemplo, puede privilegiar la acción de *unificar* o *coordinar* las voluntades de los intérpretes musicales que integran la orquesta, por sobre la acción de *violentar*, imponiendo brutalmente la propia voluntad.

No se pretende que el idioma castellano incorpore la figura del *conductor orquestal* sustituyendo al largamente utilizado *director*. Pero sí es importante que los jóvenes estudiantes de Dirección Orquestal mediten sobre la diferencia existente entre los términos y la realidad que hay detrás de ellos.

1. LA INTERPRETACION MUSICAL

La creación artística musical requiere la intermediación del intérprete, a diferencia de otras creaciones artísticas en las cuales la obra creada se ofrece directamente, sin intermediarios, a la percepción del observador. Interpretar una obra musical consiste en realizar en sonido las ideas o significados que el intermediario-intérprete ha escogido entre las posibles lecturas ofrecidas por el texto. *La interpretación musical es la comprensión del texto hecha sonido*. Es decir que, en la interpretación musical existen dos momentos, etapas o facetas: 1. comprensión del texto y 2. factura o realización sonora.

En otro tipo de obras de arte, por ejemplo las plásticas o las cinematográficas, la obra *es como es*. La presunta *imagen ideal* previa del autor *se realizó* por la acción del propio artista creador, operador de la transferencia potencia-acto. En estas obras puede decirse que esencia y existencia se corresponden en una entidad única: la obra en sí. Desde luego que tal obra puede, a la vez, ser o significar muchas cosas, según la lectura o interpretación que hagan los críticos u observadores comunes. Pero ninguna de estas interpretaciones o lecturas modifica la *materia- lidad* de la obra: en este sentido se ha dicho que *es como es*.

En cuanto a la obra musical: ¿cuál y cuándo es? ¿Es la imagen del autor? ¿Es la partitura impresa? ¿Es la imagen sonora ideal que se forja el intérprete, su comprensión del texto? ¿Es la realización de dicha imagen? ¿Es lo que comprende el oyente?

Sin pretender dar aquí respuesta a estos y parecidos interrogantes, hay un hecho que parece incontrovertible: si las magnitudes *materiales*, perceptibles, de una obra musical son el tiempo y su manifestación auditiva, el sonido, resulta claro que *la acción del intérprete establece y eventualmente modifica cada vez la materialidad de la obra musical*, porque más allá de los factores espirituales que puedan caracterizar y diferenciar una y otra interpretación de la misma obra, las particularidades de comprensión de cada intérprete se manifiestan objetivamente en magnitudes materiales de tiempo (duración de eventos, proporción de pulsos, velocidades relativas, puntuación, etc.) y de sonido (intensidad total y relativa, modos de ataque y articulación, etc.).

De tal manera, la obra musical puede existir completa, es decir *materializada*, encarnada, sólo y cada vez que una interpretación la anima y se incorpora (in-corpo) a ella. Por eso se considera al intérprete *co-creador* de la obra musical, porque al encarnarse en cada interpretación con características materiales específicas, *la esencia de la obra adquiere existencias diversas según quién y cuándo realice su interpretación*. Es decir que el contenido potencial se actualiza de diversas maneras.

En síntesis, el intérprete es *responsable* de la existencia material, completa, definida y concreta, de la obra musical. Por lo tanto, es también responsable de que la esencia implícita en el texto, codificada en los signos gráficos de la escritura musical, adquiera una existencia que corresponda a esa esencia.

Puede decirse que existe en cada texto de una obra musical un *deber ser* implícito y que es la tarea del intérprete hacer que el deber ser *sea* efectivamente. Claro está que se trata de un deber ser amplio y elástico como para admitir una gama de interpretaciones diferentes, pero existen límites aunque estos límites sean difíciles de definir o precisar. Entonces, una obra musical puede ser de maneras diferentes según diferentes intérpretes, sin distorsionar su esencia. Pero se trata de un *poder ser* limitado, con fronteras para la arbitrariedad, fruto de la ignorancia, la improvisación, la falta de reflexión o de preparación adecuada. También fronteras para la subjetividad deliberada, perseguida como fin. Una interpretación musical es *inevitablemente subjetiva* pero no tiene a la subjetividad como fin en sí misma. Ella será solamente la consecuencia de la selección de significados que realiza el intérprete, al servicio de la expresión del autor. Al elegir una solución interpretativa entre otras, al privilegiar una posibilidad entre las demás, el intérprete pone en juego todo su *yo*, su presente, su pasado, su psiquis, su emoción, su cultura. Pero lo hace con el fin de *transmitir* un mensaje, no de producirlo. Es el mensaje contenido en el código de signos de la partitura, principal testimonio de la voluntad expresa del autor.

La fidelidad a un texto

¿En qué consiste la fidelidad a un texto? En todo caso, ¿es posible ser fiel a un texto?

El texto y la obra de la que es portador, se encuentran en el centro de un triángulo imaginario —especie de *ménage à trois*— en cuyos vértices se ubican el creador, el intérprete y el oyente. El primero como generador del fenómeno, el segundo como intermediario co-creador y el tercero como destinatario. Con esa imagen establecida, cabe preguntarse: ¿a qué se aspira a ser fiel? ¿A un conjunto de signos gráficos a los que se restaura filológicamente? ¿Existe la seguridad de que ese código, ese sistema, responde exacta y totalmente a lo que el compositor quiso, en su momento, registrar —más aún, significar— cuando hay muchos testimonios de compositores que han afirmado que *en música no se puede escribir todo*? Hay otro tipo de búsqueda de fidelidad: la que se afana en reproducir las condiciones originales de realización sonora de una partitura. Es decir: apelar a instrumentos de época o sus reproductores, a las combinaciones instrumentales, la afinación, la improvisación, la ornamentación, según documentación testimonial y/o patrones estilísticos del autor o su época. Ante esto cabe preguntar: ¿y los hombres comprometidos? ¿Intérpretes, oyentes? ¿Pueden recrear en sí las *condiciones: culturales* de la época de origen? ¿Pueden borrar la vida transcurrida, los cambios operados en la cultura, en la sociedad, en la ciencia? ¿Pueden, simplemente, anular a voluntad la experiencia asimilada y recuperar el estado cultural, mental y emotivo de la época del texto? Tampoco parece posible encontrar la fidelidad por esta vía.

Aparentemente, la fidelidad no es objetivable. No se puede decir: en determinadas condiciones objetivas se es fiel a un texto musical. Probablemente, la fidelidad es una actitud, una disposición moral. Quizás sea el grado de conocimiento y comprensión de una obra que un intérprete en determinado momento ha alcanzado, cuando tiene en sí mismo la convicción honesta, real y profunda, de que *ha servido a la música*. Es decir, que ha puesto todos sus recursos, leal, honesta y desinteresadamente al servicio de la música: su entendimiento, su raciocinio, su sensibilidad, su afán de investigación, su voluntad.

Inversamente, no existiría fidelidad a un texto cuando lo que mueve al intérprete no es ese servicio devoto. Cuando, por ejemplo, la selección de significados se motiva en *ser diferente* de los demás por el mero hecho de serlo. Cuando la única argumentación que existe es burdamente subjetiva o cuando se va a la búsqueda de *efectos* por los efectos mismos.

El director de orquesta como intérprete

Ya se ha visto que, en la interpretación musical existen dos etapas, momentos o facetas: 1. comprensión del texto y 2. factura o realización sonora. En la primera, el intérprete realiza una aproximación al texto, descifra su contenido y elabora una imagen sonora mental, ideal, que en la otra etapa realiza sobre su instrumento aplicando los recursos técnicos necesarios para operar la transferencia del *sonido ideal* al *sonido real*. Con mucha frecuencia las etapas se superponen y la búsqueda o experimentación con el instrumento, fragmento por fragmento, célula por célula, se realiza simultáneamente, en apoyo de la formación y crecimiento de la imagen sonora ideal. La tarea que el intérprete realiza sobre el instrumento implica una actividad psicomotriz, un *hacer* que requiere un contacto físico, material, con el mismo.

El director de orquesta, en cuanto intérprete, participa plenamente de la primera etapa, pero, a diferencia de los demás intérpretes —instrumentistas o cantantes— no puede superponer la búsqueda o experimentación con el instrumento a la etapa de formación de la imagen sonora ideal. Al director de orquesta le está vedado el probar alternativas sonoras paso a paso, célula por célula, el experimentar con la producción física del sonido real mientras va construyendo su imagen sonora ideal. Debe extremar su imaginación y puede acudir al uso de sustitutos —el piano u otro instrumento— pero, a menos que tenga la posibilidad de acceder a una orquesta real mientras descifra un texto —y se sabe que esto es prácticamente imposible— el director de orquesta debe construir su imagen sonora ideal en forma nítida y completa *antes* de experimentarla realmente con la orquesta. Y cuando llegue el momento del contacto con ella, lo que hará no será una *experimentación* propiamente dicha, sino que se encaminará directamente a la realización de la idea. Esto impone al director una preparación muy especial que lo diferencia nítidamente del resto de los intérpretes musicales.

Por otra parte, el director no participa de contacto físico con un instrumento musical en el momento de proceder a la realización sonora de la imagen ideal. El director no *hace* sino que indica, muestra, sugiere, exige: un conjunto de personas produce con sus instrumentos los sonidos, la materia, a partir de la cual y por medio de la cual el director da forma real —*realiza*— su imagen sonora ideal. En tanto que cualquier intérprete musical es independiente, el director no lo es, ya que depende de la concurrencia y participación de otras personas para la realización de su propia imagen sonora ideal.

La tarea del director, por efectuarse a través de una relación con otras personas, tiene importantes componentes psicológicas y sociales que

condicionan hasta la misma posibilidad de lograr los resultados apetecidos. Por no considerar sino un ejemplo: el intérprete instrumentista o cantante dedica largas horas de trabajo y experimentación en privado, hasta lograr la imagen sonora real, que presentará al oyente una vez que dicha imagen esté totalmente terminada, pulida, acabada. Sintéticamente: su experimentación es privada y solamente la imagen real finalizada trasciende al público. El director, en cambio, desde el instante en que comienza su primera tentativa de realización sonora —el primer ensayo— lo hace públicamente, frente a colaboradores-espectadores-jueces: los integrantes de la orquesta. Para el director, *la experimentación es siempre pública*. Esto impone, también, al director, exigencias de preparación muy diferentes que las del resto de los intérpretes.

He aquí tres de los rasgos más particulares que distinguen al director de orquesta entre los demás intérpretes musicales: 1. el director no *hace* sobre un instrumento, sino que ejerce influencia sobre —y depende de— las personas que tocan instrumentos en la orquesta; 2. el director no tiene acceso a la experimentación sonora en la etapa de aproximación y descifrado de un texto: debe construir su imagen sonora ideal totalmente antes de tener acceso a la experimentación; 3. para el director no existe experimentación privada: desde la primera tentativa está trabajando en público, ante la presencia de los integrantes de la orquesta.

El director de orquesta se encuentra mediando entre dos polos: el texto-generador y la orquesta-realizadora. Por un lado el texto, expresando de algún modo la voluntad del creador. Una voluntad no siempre explícita o unívoca, considerando las imperfecciones y ambigüedades del sistema gráfico musical. Por otro lado, la naturaleza totalmente heterogénea de la formación orquestal. ¿Cuál es la finalidad de la mediación? Incumbe al director incorporar al grupo humano-orquesta a la realización de la obra, hacerlos parte de la misma, guiarlos consigo —conducirlos, *cum-ducere*— a integrarse a la obra, en esa simbiosis que se da, irrepetible, en cada ejecución. ¿Cuáles son las responsabilidades del director? Fusionar las voluntades de 80, 90 ó 100 personas que sienten, piensan, razonan y reaccionan de 80, 90 ó 100 maneras distintas; mantener la continuidad de la línea ejecutiva que proviene de la imagen sonora ideal que ha elaborado a partir de la lectura del texto; defender esa línea contra posibles dispersiones o distorsiones que costumbres, tradiciones, hábitos o características del momento pueden introducir en el devenir de la realización del discurso.

Cualquier intérprete musical que no sea director de orquesta actúa sobre un instrumento material, aún la laringe y, en última instancia,

vence la resistencia de la materia logrando de ella las respuestas sonoras más adecuadas para hacer posible la transmisión de su comprensión del texto. El director de orquesta actúa sobre personas que tocan instrumentos musicales: no trata de vencer a la materia —que, en última instancia es sometida por las acciones de ejecución que realizan los instrumentistas— sino que, más bien, apunta a *con-vencer*, directamente al espíritu del ejecutante. Por lo tanto, la tarea del director orquestal es una tarea principal y casi exclusivamente espiritual. Se trata de hacer música con otros, a través de otros, ejerciendo influencia sobre ellos. El *in-fluir* (fluir hacia adentro) y el *educar* (sacar hacia afuera) son los medios espirituales de los que se vale el director para el cumplimiento de su tarea.

2. LECTURA Y FORMACION DE IMAGEN IDEAL

El texto es un objeto fetiche y ese *fetiche me desea*. El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc.; y perdido en medio del texto (no por *detrás* como un *deus ex-machina*) está siempre el otro, el autor. Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía... Barthes, Roland: *El placer del texto*. México, Siglo XXI, 1986. 6ª ed., pág. 46 [énfasis original].

El director media entre el texto y los integrantes de la orquesta, pero el texto es común al director y sus músicos. La lectura no se reparte simétricamente, ya que al director corresponde el todo y a los músicos, individual y colectivamente, las partes o la suma de ellas. Esto genera superposición de lecturas: los integrantes tienen una lectura completa de su parte en tanto que al director corresponde la lectura completa del todo, que es más que la suma de las partes. La realización del todo se verifica mediante la integración —no la suma— de las partes, las que, para integrarse, deben conformarse según la perspectiva de quien detenta la lectura completa del todo.

¿Qué *comprende* el director de un texto? ¿Cómo lo comprende? Ya fue dicho que muchos compositores han señalado que, en música, no

puede escribirse todo. De ello se deduce que lo escrito puede ser sólo una codificación parcial de lo que el compositor hubiese deseado precisar. De modo que comprender para interpretar, significa también ir más allá de lo escrito: es también desarrollar la capacidad y poner voluntad para penetrar todo lo que, además del puro y simple signo gráfico, ha querido decir el compositor. Esto es prácticamente indefinible, ya que ni el propio compositor es consciente de todas las lecturas posibles latentes en su obra.

Como si lo expuesto no fuera ya suficientemente complicado, hay que tener en cuenta que el texto no es un objeto mágico que opera por su propia presencia y que, así como el texto es importante, también lo son los medios intelectuales y emocionales que el intérprete le superpone para descifrarlo.

Para el compositor, su trabajo concluye con la obra terminada. Puede haber revisiones, modificaciones, nuevas ediciones, pero llega un momento —y el momento definitivo puede ser la muerte— en que la obra queda fija, cristalizada en sus signos gráficos para siempre. Para el intérprete comienza aquí un trabajo cotidiano de comprensión que no termina jamás, que se reaviva con cada contacto entre intérprete y obra. Como bien lo expresó Bruno Walter, la grandeza y la belleza de una obra maestra no son, respecto de su intérprete, estáticas y definitivas: ellas viven y devienen más grandes y más bellas con cada encuentro⁵.

Una interpretación no es, no puede ser definitiva. En primer lugar por la naturaleza propia del fenómeno que llamamos *sonido*, que nace, dura, se amortigua y se extingue, y que debe por lo tanto ser recreado cada vez; en segundo lugar, por el natural proceso de maduración y de acumulación de vida vivida por el intérprete; en tercer lugar, porque para cualquier intérprete digno de tal nombre, en música sólo puede existir *lo mejor*, como meta inalcanzable a la que tratará de acercarse cada nueva interpretación.

Código matemático

Con frecuencia se han destacado analogías o se han trazado paralelos entre la música y la matemática: recordando antecedentes históricos, señalando fundamentos físicos, etc. Existen en la música abundantes elementos matemáticos bajo la forma de proporciones o relaciones. En algunos sistemas gráficos, parciales, las incógnitas están despejadas: una redonda *vale* cuatro negras; dada la frecuencia de 440 c.p.s. para el *la* y un sistema de afinación, se puede calcular la frecuencia de cualquier altura, etc. Pero, en general, como *macrosistema* que debe servir para re-

gistrar la creación expresiva de la persona-compositor, la partitura es una enorme ecuación a la que falta *el valor de X*, el absoluto que permite develar la incógnita ⁶. Esta es la incógnita que debe develar el intérprete, en la determinación de las fuerzas vitales que se manifiestan perceptiblemente como magnitudes —de velocidad, de intensidad— o como combinaciones de color tímbrico, intensidades relativas, signos de puntuación, intenciones de fraseo, etc. Frente a cada incógnita el intérprete aporta *el valor de x* para que el sistema tenga vigencia, se anime, adquiera vida, para que el código se haga explícito, perceptible al oído y pueda, en efecto, transmitir o comunicar algo.

Leer un texto significa descubrir las alusiones encerradas en sus signos. Esta búsqueda cotidiana es para el intérprete un ejercicio de humildad y devoción: humildad para reconocer la precaria fugacidad del hallazgo de hoy, devoción para reiniciar la búsqueda que hará posible el hallazgo de mañana.

Imagen sonora ideal

Poco a poco, paso a paso, el director va encontrando los contenidos del texto y, apoderándose de ellos —comprendiéndolos— va formando su imagen sonora ideal. Esta imagen será el modelo a partir del cual procurará después la transferencia a una imagen sonora real con participación de la orquesta. La disciplina con que el director encare el estudio de un texto y la firmeza con que imprima su imagen sonora ideal se va a reflejar después en la disciplina y firmeza con que encarará la etapa de realización sonora, la experimentación, el ensayo con la orquesta.

¿Quiere esto decir que, por imperio de esta disciplina y de esta firmeza, la imagen elaborada es absoluta, inmutable? Esta pregunta se plantea no con referencia al transcurso del tiempo, sino en relación con el trabajo inmediato. Por ejemplo: el director llega a su primer ensayo orquestal con su imagen sonora ideal firmemente armada. A partir de ese momento y hasta la presentación pública —y aún durante ésta— ¿puede la imagen modificarse? Más aún: ¿hay casos en que la imagen *deba* modificarse?

Hay por lo menos dos respuestas que debe darse el director interrogándose a sí mismo. Primero: ¿sabrán efectuar los requerimientos técnicos y, a la vez, suscitar la participación plena, racional y emocional, de los músicos de la orquesta? Segundo: ¿tendrá el tesón, la voluntad, la denodada persistencia que requiere vigilar críticamente cada tramo del trabajo conjunto, para que la imagen sonora real llegue a reproducir exactamente la imagen ideal en sus mínimas alternativas?

Otra respuesta depende de la orquesta: ¿qué ocurre cuando, por ejemplo, por dificultades técnicas insalvables, se llega a un punto en que ya no es posible seguir avanzando en exigencias, porque no hay margen para las mismas? Frente a esta situación es lógico que el director debe adaptar la realización de la imagen al material humano disponible, en caso análogo al de un intérprete pianista u organista que, ocasionalmente, debe adaptar la realización de su imagen a las condiciones y posibilidades del instrumento disponible.

También es posible —y ocurre con frecuencia— que de la respuesta sonora de la orquesta, del aporte de tal o cual solista integrante de la misma, pueden surgir alternativas que modifiquen positivamente, que enriquezcan la imagen sonora ideal forjada por el director, que ofrezcan variantes impensadas que el director hace suyas.

En todos los casos se requiere del director una agudísima sensibilidad crítica y una velocidad de computadora para evaluar el *qué* y el *cómo* de las eventuales adaptaciones. Todo requiere, además, un equilibrio necesario para no incurrir en situaciones negativas, por ejemplo: que la orquesta vivencie que las exigencias del director van desmesuradamente más allá de las posibilidades reales de satisfacerlas, que la orquesta vivencia que al director *le da lo mismo* tal o cual imagen sonora real, que se perciba que posibles aportes valiosos no son evaluados en su justa dimensión.

Por último, todo el proceso de formación de la imagen sonora ideal debe involucrar simultáneamente el de la elección de los medios para operar la transferencia a la imagen sonora real. Por lo menos, se requiere que el director se plantee alternativas en cuanto a: 1) comunicación gestual de su idea; 2) requerimientos técnicos y, eventualmente, 3) alusiones verbales para provocar asociaciones o imágenes.

3. LA COMUNICACION DE LA IMAGEN SONORA IDEAL

El gesto

El director de orquesta utiliza el gesto para comunicar su imagen sonora ideal a los integrantes de la orquesta. El gesto es, para él, un medio de comunicación y la gestualidad su código. Este medio de comunicación de vasta significación —ya que no reconoce fronteras idiomáticas— se utiliza para transmitir un mensaje redactado en un lenguaje específico: el lenguaje musical.

Una de las diferencias básicas entre música y lenguaje hablado es que el discurso musical carece de la estructura del significado concep-

tual. Principalmente, carece de las denotaciones del significado de la palabra. No obstante la falta de contenido conceptual, la música pura produce, sin embargo, asociaciones y estímulos emocionales. Ocurre que la música copia del lenguaje algunas de sus características: entonación, métrica, articulación, tempo, etc. No pudiendo competir con el lenguaje en *qué* se dice, la música sí puede copiar de él *cómo* se dice. En el lenguaje cotidiano, el concepto y el modo de expresarlo —*qué* y *cómo*— habitualmente coinciden, sirviendo el modo para reforzar denotaciones del concepto. Si el modo contradice el concepto aparecen situaciones típicas y conocidas. Por ejemplo, si a un niño de corta edad se expresan frases conceptualmente tiernas con una entonación iracunda o, a la inversa, los conceptos más agresivos van expresados en un tono que transmite amor y cariño, seguramente reaccionará por la entonación y no por los conceptos. Igualmente, si se escucha un diálogo en un idioma desconocido, muy posiblemente puedan deducirse emociones básicas por el modo de expresión.

Admitido que el lenguaje tiene un modo de expresión, un *gesto* sonoro que acompaña al concepto puro pero que puede ser independiente de él, que se le suma o se le contrapone, y que este gesto o modo tiene en muchos casos una mayor comunicatividad emotiva que el concepto en sí. En tal caso, una de las explicaciones posibles sobre las asociaciones emotivas que produce la música puede fundarse en su copiar el *modo sonoro* del lenguaje. Por lo tanto, si la música copia o imita la entonación —vertiente *gestual* del discurso hablado— no debe extrañar que el gesto corporal pueda ser apropiado para la comunicación de una imagen musical, ya que la música está más cerca de *la mímica de la palabra* que de la palabra en sí. La quironomía unía, desde tiempos remotos, la realización de un gesto corporal con la producción de un gesto sonoro.

Comunicación gestual

El gesto es el medio de comunicación por excelencia entre el director de orquesta y las personas que la integran. Los mensajes transmitidos por el director a través del gesto comunican la imagen sonora ideal que de la obra se ha formado. Los músicos decodifican el mensaje gestual, transformándolo mediante la ejecución sobre sus instrumentos en el sonido necesario, imprescindible, requerido para realizar aquella imagen ideal.

Lo que el director transmite mediante el gesto es una convicción personal, fruto de su propia experiencia, resultado de una larga búsqueda, una indagatoria realizada por él frente a frente con la partitura. Por lo tanto, el gesto y su significado no son neutros, indiferentes ni indepen-

dientes con respecto a la persona que los utiliza. Al decir *persona* se entiende la totalidad del ser: lo innato, lo adquirido, las ideas, los sentimientos, las convicciones, las *filiás* y las *fobias*. Y, desde luego, el cuerpo.

La gestualidad es expresión física, corporal: tiene que ver con el cuerpo, con todo el cuerpo: lo pone en juego. Simultáneamente, la percepción implícita en el uso del propio cuerpo convoca todo lo que una persona es, en su relación consigo mismo y con el mundo. Por ello, el gesto del director corresponde a lo que el director *es* como persona y a lo que él, por ser como es, ha privilegiado como significación posible de la música que interpreta.

Los significados que el director escoge para formar su imagen sonora ideal revelan su personalidad en una dimensión espiritual, por la inteligencia, por la sensibilidad, por la coherencia con que esos significados son seleccionados. Del mismo modo, los gestos que el director elige para transmitir esa imagen, también revelan su personalidad y le pertenecen de una manera intransferible. Por eso, el desarrollo de la gestualidad comprende necesariamente el *conocimiento de sí* y de la propia y personal posibilidad —y capacidad— para comunicar algo por el gesto, influyendo a través de él en los demás.

La gestualidad no se reduce solamente a mover los brazos de una manera determinada, preconcebida: ella tiene que ver con la percepción del cuerpo, de lo que este cuerpo representa frente al yo total y frente a los demás. Por su parte, la percepción del cuerpo va unida o ligada a la suma de experiencias vividas y al modo de relacionarse del director con el mundo y, por lo tanto, al propio yo más profundo, a la propia cultura, al descubrimiento y toma de conciencia de la propia capacidad para *in-fluir*. No se resuelve el gesto sobre estereotipos o cánones infinitamente repetibles por cualquier persona en cualquier circunstancia. Esto conduciría a una *standardización* de lo que la persona es, de lo que elabora como imagen sonora ideal frente a determinado texto y de lo que pretende transmitir a través del gesto.

Funciones gestuales

El gesto cumple dos funciones principales. Una es convencional: sirve para señalar el transcurrir y la división del tiempo, los ataques, cortes, gradaciones de intensidad, entradas de instrumentos y algunas otras situaciones elementales que tienen que ver con magnitudes materiales de la música. La otra función es aclarar, definir, dar significado al discurso musical: trascender lo convencional y las magnitudes materiales para espiritualizar el contenido del discurso.

Si las señales convencionales están destinadas sólo a definir magnitudes o resolver situaciones materiales de la música, son sistematizables y, por ende, transmisibles. Así, entonces, la señal convencional sistematizada forma el núcleo básico de lo que se considera la *técnica gestual* de la dirección orquestal.

La sistematización del gesto en términos universales e inequívocamente interpretables no pasa del límite de una cualidad de señal casi mecánica. Apenas una pequeña parte de la gestualidad está codificada en un conjunto de normas, pocas y sencillas, que se vinculan con señales básicas de la comunicación. El resto es difícilmente codificable. Sin embargo, hay en las orquestas anchos márgenes de comprensión aún para los *gestos a-sistemáticos*. ¿Por qué, pues, si se trata de una gestualidad no sistematizada y que puede corresponder a vivencias personales exclusivas del director, hay tal amplitud de comprensión en lo comunicado? La comprensibilidad de esta gestualidad asistemática —pero igualmente alusiva— puede estar asegurada al encontrarse todos, director y miembros de la orquesta, inmersos en, y referidos a, un contexto cultural común. Dicho contexto puede ser de base muy amplia: por ejemplo la civilización occidental; o bien de base más exclusiva: por ejemplo la formación, práctica y experiencia musicales. Pero la presencia de este contexto asegura la amplitud del margen de comprensión, más allá de lo que las apariencias permiten suponer.

El gesto, como medio de comunicación, tiene dos extremos: el director-emisor y la orquesta-receptora. La orquesta no es *algo*, sino *muchos alguien*, de lo que resulta que uno de los extremos es múltiple, multifacético compuesto por varias decenas de seres racionales y sensibles. El director debe preguntarse a *quién* —no a *qué*— va dirigido su gesto: cómo piensa, cómo siente, qué cara tiene. La efectiva operatividad de la comunicación gestual depende no sólo del origen, sino también de la recepción. La recepción es variable, no siempre previsible: puede ser muy diferente entre un individuo y otro. La orquesta puede no recibir la comunicación gestual en forma unánime, a veces ni siquiera de las convenciones básicas. Hay una operación de interpretación, *decodificación* del gesto por parte de quienes lo reciben y de esta operación dependerá la respuesta sonora que los músicos van a aportar para la construcción de la imagen sonora real. Esto impone al director extremar el rigor en el análisis crítico de su propia gestualidad, tendiendo a que la misma excluya toda posible ambigüedad, todo posible equívoco, de modo tal que pueda ser comprendida correctamente en su intencionalidad por cada una de las personas que integran la orquesta.

La exclusión de ambigüedades y, por ende, la claridad del mensaje gestual, conllevan dos nociones de gran importancia: 1. que el gesto debe

expresar *una voluntad* como proponer *una invitación* al ejecutante músico, para incorporar su aporte sonoro a la realización de la imagen, y 2. que el gesto es una *comunicación personalizada* que debe alcanzar e involucrar hasta los músicos de ubicación más lejana, física y espiritualmente, de la persona del director.

Ya se ha mencionado al pasar la posibilidad real propuesta por Scherchen, entre otros tratadistas, de que con una gestualidad diáfana y clara y de gran intensidad comunicativa, es posible lograr una satisfactoria interpretación orquestal sin ensayo, de modo que todas las intenciones puestas por el director en su gesto son realizadas, creándose en el instante la imagen sonora real correspondiente. Esto permite fijar un extremo de un hipotético espectro de situaciones. En él, tenemos una orquesta de primerísimo nivel —la orquesta perfecta— en la que el director dispone de un tiempo de ensayo igual a *ceros*, donde en una obra de escritura convencional, de repertorio, puede existir una interpretación instantánea de lo comunicado por el gesto. En el otro extremo del espectro, una orquesta altamente imperfecta con un tiempo de ensayo igual a *infinito menos uno*, donde el gesto opera como un recordatorio o ayudamemoria de convenciones establecidas a lo largo de una trabajosa preparación, una larga colaboración entre director y orquesta. En el primer extremo, el gesto corresponde a una actitud de comando con respuesta instantánea; en el segundo, a una costumbre más o menos operable, lograda a través de un largo trabajo conjunto. Entre estos dos extremos antitéticos se ubican prácticamente todas las situaciones posibles que el director debe enfrentar en la realidad del ejercicio de su profesión.

Técnica gestual

Es posible una codificación completa de la gestualidad? ¿Existe la posibilidad de desarrollar una técnica completa, precisa, infalible? ¿Hay, concretamente, una *técnica de dirección orquestal* como hay una técnica pianística o violinística?

Suele señalarse como punto de partida de la moderna codificación técnica de la gestualidad el apéndice que Berlioz dedicó a la dirección orquestal en la segunda edición de su *Tratado de Instrumentación* aparecida en 1856¹. Esta fecha revela el atraso relativo de la dirección orquestal como disciplina autónoma. Por ejemplo, los caprichos de Paganini aparecieron en 1820 y los estudios Op 10 de Chopin en 1833.

Desde luego que ciertas funciones gestuales existieron desde tiempos remotos, básicamente para asegurar la coordinación motriz del grupo de ejecutantes. En tramos importantes del devenir histórico y en distintos

lugares del mundo, esa coordinación se logró mediante la acción física de *golpear algo* —el piso, una mesa, un atril, un tronco ahuecado— con una mano, un pie, un bastón u otro objeto, fijando así un pulso referencial. Distintos idiomas han recogido esta acción y utilizan todavía aquellos viejos verbos que significan *golpear*, para denominar la función gestual, ahora silenciosa, de señalar el transcurso del tiempo mediante pulsaciones: *batear, battre, to beat, battere, schlagen*.

El apéndice del *Tratado* de Berlioz señala, quizás, el punto de partida de la concepción moderna del director orquestal —ya anticipada por Spohr y Mendelssohn, entre otros— como artista intérprete, con funciones autónomas diferenciadas de las del primer violín o cembalista, antiguamente encargado de procurar una coordinación elemental en la ejecución orquestal.

¿Existe en la técnica gestual una relación causal tan precisa y directa como la que puede existir en una técnica instrumental? No. Porque un instrumento musical, como destinatario de acciones prescriptas por la técnica respectiva, es un objeto material, inerte, cuyas respuestas son previsibles en virtud de los estímulos que se apliquen. En la dirección orquestal la técnica gestual no se aplica sobre una materia inerte, sino que se dirige a un conjunto de individuos, con todos los matices, variantes, repliegues y claroscuros propios de la personalidad humana, en los cuales la recepción y consecuente respuesta operativa puede producirse de manera muy diferente de un individuo a otro. El problema del desarrollo de una técnica gestual debe encuadrarse en el desarrollo de una *técnica de comunicación* y no como una técnica de ejecución musical propiamente entendida. Se trata, más bien, de una *méta-técnica*⁸, ya que el gesto induce la realización de una idea sonora a través de personas que sí ejercitan la técnica de ejecución de instrumentos.

Se aspira a que la comunicación gestual establezca una perfecta consonancia entre las intenciones del director y las respuestas de la orquesta. Es una consonancia mental y emotiva que debe duplicar, en la respuesta, la imagen sonora ideal del director. En el logro de esta consonancia, de esta duplicación, el concepto de *técnica* pura indica demasiado o demasiado poco. Indica demasiado, porque alcanzar una perfecta consonancia mental y emotiva entre un director y 80, 90 ó 100 personas que integran una orquesta contiene procesos difícilmente reducibles a un hecho puro y solamente técnico. Indica demasiado poco porque la comunicación de ciertos aspectos del discurso musical a través del gesto es condición necesaria, pero no suficiente para producir el resultado total, racional, emotivo, participativo, psicológico, social y estético en que deviene el *hacer música*. Esto es así porque ninguna técnica de comunicación gestual

puede, de por sí, eliminar las dificultades o complicaciones profesionales, psicológicas, afectivas, de la relación que, en cuanto a seres humanos, se establece entre el director y los integrantes de la orquesta.

Se exige que la técnica gestual sea precisa, que haya exactitud en los resultados. La precisión y exactitud corresponden a dos aspectos: uno material, de la lectura filológica; otro ,espiritual, interpretativo de las intenciones del director. Bruno Walter ha expresado, agudamente, que, concentrándose en la precisión uno puede llegar a una buena técnica, pero concentrándose en la técnica, no siempre o no necesariamente se llega a la precisión ⁹.

La experiencia, la madurez que el director va adquiriendo con el transcurso del tiempo y el ejercicio de la profesión, ayudan para el desarrollo de automatismos y de relaciones de causa-efecto inmediatas entre la imagen sonora que el director se forma y su transformación en gesto comunicante. Aún así, siempre se requiere el análisis crítico de la propia gestualidad, en busca permanente del medio gestual más apto para comunicar la imagen sonora ideal.

Gesto y sonido

El director de orquesta tiene un modo de aproximarse a la música y de comprenderla, que está condicionado por la falta de contacto con el instrumento verdadero en la etapa de estudio, de descifrado, de extracción de significados y de consecuente formación de la imagen sonora ideal. El director de orquesta no produce, luego, un sonido *inmediato*: él realiza el gesto que *induce* la actividad psicomotriz a través de la cual los integrantes de la orquesta tocan sus instrumentos. La *gestualidad silenciosa* del director induce la *gestualidad fonógena* de los instrumentistas.

Suele decirse que un verdadero director tiene el sonido en sí, y que cuanto mayor es la claridad de esta conciencia del sonido, más automáticamente obedece el medio de comunicación —gesto— para comunicar al grupo humano —orquesta —la vivencia de ese sonido. La claridad de conciencia provendría, en este razonamiento, de la profundidad de conocimiento y comprensión del discurso musical, de su articulación formal, de su potencialidad tímbrica, de su contenido expresivo. Si esto fuera totalmente correcto, no existiría —en teoría— mejor director de orquesta que un compositor dirigiendo sus propias obras. La realidad demuestra que esto no es así: la facilidad o claridad gestual como habilidad y modo de comunicación, no necesariamente se corresponde con el mayor o más profundo conocimiento del discurso. Solamente cuando esta habilidad, intelectual, se encuentra en correspondencia con la otra habilidad, gestual, se está en presencia de un genuino director de orquesta. Ha habido gran-

des compositores, de quienes no se puede sospechar falta de conocimiento del discurso de sus propias obras, que han sido mediocres directores de orquesta. Inversamente, músicos de cierta mediocridad pueden tener una facilidad innata, instintiva, para la gestualidad, lo que puede crear la ilusión de un genuino director. Ilusión que se desvanece tan pronto empiezan a revelarse las auténticas carencias.

4. LA RELACION ENTRE EL DIRECTOR Y LAS PERSONAS QUE REALIZAN LA IMAGEN

Hay quienes piensan que dirigir una orquesta es como tocar un instrumento. Siendo la orquesta un conjunto de personas que tocan instrumentos, la simplificación de la metáfora del director que *toca* una orquesta no sirve, ya que en cuanto a *instrumento*, la orquesta no es neutra, inerte ni dócil.

Desde cierto punto de vista debe distinguirse entre *conjunto de personas*, *grupo* y *masa*. Los intereses comunes, la pasión común, objetivos, jerarquías y tradiciones, articulan al conjunto de personas como un grupo. Violentos catalizadores, positivos o negativos, pueden llevar al conjunto o grupo a perder la capacidad de pensar y sentir individualmente, impulsándonos a actuar colectivamente por contagio, adoptando en conjunto actitudes que ninguno de los individuos adoptaría aisladamente, de por sí. Es el momento en que el conjunto o grupo deviene masa.

Pero, además, una orquesta no es solamente un conjunto de personas que tocan juntas diversos instrumentos y que cambian su modo de tocar según el director de turno. Esta puede ser la situación de una orquesta de formación ocasional, o de una orquesta bisoña recién formada. Tan pronto se ha desarrollado un cierto trabajo conjunto, tan pronto la orquesta ha transitado un repertorio básico, tan pronto ha tomado contacto con directores de cierto nivel, tan pronto la orquesta comienza a desarrollar un sentido completo de su actividad, comienza a ser también un conjunto de tradiciones, un organismo complejo que existe según convenciones internas determinadas por la acción de un director estable y/o por la presencia y autoridad de ciertos solistas o jefes de fila, todo lo cual determina comportamientos y una disciplina específica.

Dentro de la orquesta son reconocidas responsabilidades especiales y hay, naturalmente, una precisa distribución de roles. Se genera así un tipo de organización muy seria, reconocible en cualquiera de las orquestas de larga tradición.

Gravitación del director

La relación director-orquesta y el grado de gravitación que puede tener el director en la conformación del organismo varía, lógicamente, según se trate de un director estable o de un director invitado. En la medida en que un director puede llegar a influir en la conformación de la orquesta, debe procurar que el conjunto de personas se articule en un grupo de seres conscientes de hacer un trabajo en común, conscientes de lo que es hacer música juntos, de la alegría y el placer que eso debe provocar.

Desarrollar la conciencia de *ser una orquesta* implica un compromiso: involucra la participación personal, íntima de cada uno de sus integrantes. Existen integrantes de orquestas que, frente a las exigencias del trabajo en común, lo enfrentan con una actitud burocrática, oficinesca. Un trabajo burocrático bien hecho, es meritorio y puede ser vehículo de realización personal, pero hay una diferencia sustancial. En un trabajo burocrático interesa sólo el resultado final, que no se ve afectado o modificado por la participación emotiva del empleado. Si se cumplen las funciones llenando las planillas, realizando las operaciones y observando todas las prescripciones requeridas, el trabajo se termina y está bien. O mal. El estar bien o mal es absolutamente independiente de toda participación emotiva y depende sólo de que se haya cumplido con las prescripciones y las operaciones hayan sido correctas. En la recreación de una obra musical, el resultado es dependiente e inseparable de la participación emotiva del ejecutante en su tarea. Por ello se requiere del integrante de orquesta una participación personal más completa y comprometida, porque involucra lo emotivo.

Ya fue señalado que la orquesta debe idealmente articularse como un grupo y no devenir una masa. Aquí también asoman las dos líneas que ya fueron mencionadas, en cuanto a tipos de dirección: la línea del comando y la línea de la *convicción*. Si hay de parte del director una actitud educadora, persuasiva y convincente —la actitud que fue llamada *centrifuga*— esa actitud favorece el esfuerzo individual y contribuye a que el conjunto se articule como un grupo de individuos interrelacionados.

En determinadas circunstancias, un método más riguroso de comando puede producir una sorpresiva intensificación de sentimientos, de anulación de individualidades racionales, hasta que el grupo se transforma en masa. Si este devenir se produce durante la ejecución y es canalizado positivamente puede producir resultados muy valiosos: una vibración simpática puede transmitirse de persona en persona haciendo que

las voluntades individuales se fundan en una única voluntad colectiva; de una manera no racional, no verbalizable, se desarrolla en la orquesta una especie de ansia comunitaria de logros que hace que la ejecución supere notablemente el rendimiento habitual.

Inversamente y, sobre todo, frente a ciertas situaciones no musicales, la intensificación de sentimientos negativos puede dar lugar a la transformación del conjunto en una pequeña masa fóbica, totalmente incapaz —mientras dura ese estado— de encontrar las condiciones necesarias para *hacer música juntos*.

¿Existe una orquesta ideal? Por lo menos, es posible imaginarla. Lo será, aquélla compuesta *enteramente* por personas que sean 1. excelentes instrumentistas, 2. excelentes músicos, 3. seres cultos, capaces de participar activa, consciente y placenteramente del trabajo común, 4. que no caigan en una posición de rechazo *a priori*, 5. que no encuentren placer en ser usados pasivamente, conquistados, fascinados.

Debe ser la meta de un director estable que su orquesta adquiera esta fisonomía. En la medida en que se van renovando los planteles, en la medida en que se profundiza el trabajo común, es deseable que el pertálogo de la orquesta ideal se transfiera a la realidad. Su implementación logrará que las personas que integran la orquesta encuentren un intenso placer en su trabajo, y que su tarea —que de otra manera puede convertirse en un factor de alienación— resulte profundamente placentera.

Es importante que los integrantes de la orquesta sean conscientes de que tocar bien, que el organismo *suene* bien, debe ser motivo de responsabilidad y de orgullo cívicos. Es decir, que el trabajo es hecho no sólo como fuente de placer personal, como medio de vida, sino también con destino a, y en beneficio de, una comunidad que está sosteniendo una orquesta. Será una de las formas más correctas de que una orquesta devuelva a la comunidad el apoyo que ésta le presta. Es muy difícil que existan orquestas autónomas que no estén sostenidas o apoyadas por alguna forma de sociedad comunitaria, ya sea el estado —las que dependen de él— o los aportes y subsidios que otorgan empresas comerciales, industriales, bancarias, etc. Y, por cierto, la taquilla, que cualquiera sea su significación en términos económicos, refleja la inserción de una orquesta en la comunidad de la que forma parte. Un director estable debe hacer suya esta conciencia de orgullo cívico, no sólo en función del contrato que cobra, sino en reconocimiento de la distinción que una comunidad le hace al conferirle la dirección de un bien cultural tan valioso como es una orquesta.

La relación que se establece entre el director y los integrantes de la orquesta, y el trabajo conjunto que se realiza, tienen generalidades y particularidades, según la relación sea de permanencia (director estable) o de transitoriedad (director huésped o invitado). De por sí la relación es siempre compleja, variada, multiforme, porque tiene todos los matices, claroscuros y esfumaturas del comportamiento humano.

En líneas generales, la relación del director invitado, cuyo contacto con la orquesta es limitado en el tiempo, tiende a ser menos personalizada que la del director estable. En el caso de este último, los factores personales, las historias cotidianas de cada uno —director y músicos— pueden llegar a tener influencia en la relación. Se ha comparado la relación director estable - director huésped con matrimonio - aventura ¹⁰. Es posible establecer analogías, considerando en ambos casos la presencia o ausencia de ciertos factores —inteligencia, amor, responsabilidad, placer, etc.— y la preeminencia relativa que alcanza cada uno de ellos en uno u otro supuesto.

Uno de los temas centrales de la relación es *el poder*. Con el curso de los años, la relación de poder entre el director y la orquesta se ha modificado sustancialmente. Así, se pasó del poder casi omnímodo del director al poder casi omnímodo de una corporación (burocracia, sindicato, etc.). El problema en sí no es la disputa del poder entre ambos términos, sino superar esta concepción, este enfoque de la relación, lo que es posible, pero no fácil.

La forma de hacerlo es adquirir conciencia que *hacer música juntos* es la prioridad fundamental del encuentro entre músicos y director, y que esta finalidad debe originar un acto de amor e inteligencia, reconociendo a la vez que *el poder* que los mantiene unidos, que los relaciona y que da razón de ser a la relación, es el texto y, por extensión, la voluntad compartida de animar, completar, hacer vivir plenamente la existencia de esa obra musical.

Lo expuesto no significa mengua en la autoridad que corresponde legítimamente al director: el reconocimiento de esa autoridad vendrá de que los músicos perciban que, con mayor eficacia, con más profundo conocimiento, con la más alta intensidad, con alegría y satisfacción recíprocas, el director los guía (conduce) por el camino en que todos participen del poder y fuerza que emana de una obra maestra.

El trabajo conjunto

El trabajo conjunto de orquesta y director apunta siempre a la preparación de una obra. No concierne solamente a lo musical, mucho me-

nos a lo material, lo técnico. Es un trabajo que compromete personas y que, por lo tanto, pone en juego una cantidad de elementos de la psiquis que van a influir directamente en la tarea. Entre los más evidentes, por inmediatos y cercanos a la superficie, están los sentimientos de simpatía-antipatía, aceptación-rechazo.

No es una de las tareas menores ni más fáciles de la dirección orquestal transitar este terreno minado y encontrar a cada momento un equilibrio justo, que permita el ejercicio de la autoridad sin incurrir en el autoritarismo despótico, el empleo de la cordialidad sin descender a la demagogia, la aplicación del saber sin encaramarse a la pedantería, la detección de resistencias sin dejarse arrastrar por la manía persecutoria, y así sucesivamente.

El trabajo conjunto básico comienza por lograr una correcta lectura, llámese *filológica*: notas, ritmos, afinación, ajuste, planos, etc. Es una instancia más elevada, aunque no necesariamente posterior, se procura lograr una línea interpretativa, crear una unidad de sentido, plasmar *el sonido* que el director imaginó en su etapa de estudio.

Una visión ingenua, simplista, del trabajo conjunto, puede llevar a creer que el director comanda, que su comando suprime la voluntad de los integrantes de la orquesta y que ésta, sumisamente, responde al comando del director. Esto es tan elemental como irreal, en la mayor parte de los casos. Lo que se requiere no es tanto que el director imponga su propia visión y violente la voluntad de la orquesta. Es mucho más provechoso, fructífero, fecundo, que el director convenza las voluntades dispersas y las haga participar conscientemente de una idea lógica y coherente. El modo de hacerlo depende tanto de la personalidad de quien se encuentre al frente de la orquesta, como de las posibles respuestas de los que son dirigidos. Y en esto es menester considerar lo que cada uno lleva en sí: características psicológicas, escalas de valores, problemas, personales, etc.

La influencia de lo cotidiano

¿Qué influencia tiene lo humano, lo cotidiano, lo que ocurre puertas afuera del recinto de la orquesta en la vida personal de cada uno, sobre lo que ocurre puertas adentro, en el acto de *hacer música juntos*?

Hay dos teorías básicas. Una: hacer música es un privilegio tan grande y trascendente como para olvidar todos los aspectos humanos personales. Otra: los problemas personales pueden superarse en la tarea de hacer música, a través de una relación correcta, civil y estrechamente profesional. Posiblemente la realidad se encuentre en algún punto in-

termedio. Hacer música juntos es, por empezar, una cuestión personal y humana; es un acto de civilidad y convivencia en el que las cargas personales deben ser controladas, filtradas, procesadas, canalizadas, para que su aporte sea positivo, no destructivo, disociador o desviante. Es un acto cuya finalidad es animar una obra, dotarla de *ánima*, y esa es una tarea espiritual que requiere el aporte emocional de todos. A partir de esa base es posible que, ocasionalmente, por la influencia de un director especialmente dotado, por la potencia convocante de una obra determinada o por alguna otra razón, la experiencia de hacer música juntos trascienda el placer, la emoción y todos los sentimientos ordinariamente terrenales y resulte en una experiencia casi mística. La conciencia de ese punto intermedio, donde hacer música juntos es un acto inteligente, espiritual y de participación emocional, debe servir también para no caer en el extremo *burocrático*, en el que la rutina complaciente y estéril es una peligrosa tentación latente.

La búsqueda de ese punto es una de las tareas más enriquecedoras que se presenta a un director consciente de su misión. Posiblemente el *quid* esté en lograr una coincidencia operativa, entre director y músicos, sobre la base de los puntos ya conocidos y comentados: 1. que el acto de tocar en una orquesta y que haya un director al frente de la misma es una manifestación del *hacer música juntos*; 2. que el elemento convocante y la fuente de poder, razón de ser de la actividad, es un texto en el que está codificada una obra de arte, que requiere el acto de inteligencia, amor y entrega de la interpretación para completarse, animarse y existir plenamente 3. que la participación emocional de cada uno condiciona el resultado y no es independiente del mismo.

El ensayo

El ensayo es el momento en que la imagen sonora ideal del director se transfiere, mediante la participación de los integrantes de la orquesta, a la imagen sonora real. Es el momento delicadísimo en que la construcción ideal del director y la respuesta sonora de los instrumentistas deben fundirse hasta lograr una unidad total.

Al mismo tiempo, el ensayo cumple una función paralela, importante e inevitable: es el momento en que la relación abstracta *director-orquesta* se personaliza, se encarna, adquiere rostros, nombres y apellidos, historias, pensamientos y sentimientos. Un director sensible debe enfrentar un ensayo consciente de la existencia de esta realidad extra-musical: ello enriquecerá su perspectiva del ensayo y lo ayudará a evitar o solucionar problemas.

Una de las dificultades del ensayo es combatir el poder del hábito y la complacencia, sin por ello generar el rechazo o la falta de aceptación. Las ideas del director deben ser vivenciadas como posibles y lógicas, no caprichosas ni arbitrarias. Frente a un grupo humano que, por inercia, puede tender al hábito, a lo conocido, a dar respuestas musicales a base de experiencias previas o de tradiciones propias, cualquier *novedad* que el director produzca, cualquier aporte personal que se manifiesta en diferencia o divergencia sobre lo que espontáneamente ofrece la orquesta, debe ser vivenciado por los músicos como posible, lógico y —deseablemente— mejor. Así, el director no ejercerá violencia sobre el músico orquestal, ni generará resistencia. La violencia ejercida sobre el músico orquestal resulta generalmente derrotada, convirtiéndose en un inútil y lamentable desgaste de energía. Resulta derrotada por resistencia del músico, o bien provoca en él una inseguridad que tampoco contribuye en beneficio del resultado. Lo mínimo que espera un músico de orquesta de su director es que le ofrezca un margen de seguridad en la ejecución y que, además, enriquezca y perfeccione el aporte sonoro que el músico espontáneamente produce.

Una disciplina aplicada de afuera hacia adentro, exógena, puede suprimir la oposición abierta pero no el rechazo silencioso; puede mantener las buenas maneras, pero no favorecer la comunicación artística, la *con-vivencia* musical entre director y músicos. Esta es la que genera su propio y genuino ámbito disciplinario, permitiendo arribar al resultado deseado.

Para el director, el primer ensayo con la orquesta es el momento en que comienza la experimentación, la *manipulación* sonora, cuando tiene la oportunidad de verificar, controlar y, eventualmente, modificar o adaptar la línea interpretativa, la imagen sonora ideal. Es el momento en que debe captar y evaluar, rápidamente, cuáles son los puntos en que su imagen sonora ideal es realizada sin esfuerzo, en cuáles se perciben resistencias, de qué índole son éstas y cómo superarlas. Por *resistencia* debe entenderse tanto la resistencia material impuesta por imperfecciones o limitaciones instrumentales, como la espiritual de plegarse a la intención interpretativa propuesta por el director. El director debe estar alerta y sensible, para detectar estas resistencias y para encontrar inmediatamente el modo de superarlas. También debe poseer el tesón y la voluntad de trabajo para que la superación sea total, de modo que la imagen sonora real que resulte sea la transferencia exacta, fiel, de la imagen sonora ideal que se ha formado previamente.

El pasaje de la duda a la certeza es uno de los procesos más estremecedores que se dan en la vida del intelecto. Este pasaje tiene un *tempo*

interior que, en el caso de los grandes temas, puede ser toda una vida. Al director de orquesta le es dado pasar de la duda a la certeza sólo en el tiempo de ensayo que dispone. Simétricamente, el integrante de la orquesta también necesita pasar de la duda a la certeza en el mismo tiempo. Sobre todo, cuando se aborda por primera vez una obra desconocida, o cuando se toma contacto con un director al que no se conoce. Además de las dificultades que, en el ensayo, pueden surgir por divergencias técnico-musicales, hay otras generadas por incomprensión o bien por la ansiedad o inseguridad que produce el enfrentar lo desconocido.

Directores noveles, sin experiencia, suelen caer en el error de efectuar previsiones rígidas sobre qué hacer en el ensayo para lograr objetivos fijados *a priori*. Este tipo de previsión suele convertirse en un libreto que el director novel pretende cumplir, irrespectivamente de la respuesta sonora que le ofrezca la orquesta. Un libreto que no surge de la dinámica del ensayo sino de un preconcepción y que, a los integrantes de la orquesta puede provocar una violencia mayúscula. El trabajo de ensayo debe hacerse sobre la respuesta real que ofrece la orquesta y no sobre una previsión de gabinete sobre *lo que hay que hacer*, resuelta anteriormente por el director en la soledad de su estudio. Una vez que se conoce el resultado real de la respuesta orquestal, en el curso del ensayo o de ensayos subsiguientes, pueden ser atacados problemas aislados, seleccionados y extrapolados del contexto general de la obra. Pero, en los primeros minutos, en los primeros tramos del ensayo —que son críticos para establecer una buena relación— y, aún, en la primera lectura de cada tramo del programa, el director debe otorgar a la orquesta el beneficio de la presunción de una respuesta satisfactoria. *Ninguna respuesta de una orquesta debe presumirse insatisfactoria hasta que los hechos demuestren lo contrario.*

Por último, cabe referirse a una creencia suficientemente difundida como para analizarla críticamente: es la que afirma que no hay mejor juez de un director que la orquesta. ¿Qué director? ¿Qué orquesta? Porque la realidad demuestra con harta frecuencia que un director, amado por una orquesta, es detestado por otra. Director y orquesta se vinculan en una relación en la que ninguno de los dos términos puede separarse, aislarse absolutamente del otro: es *la relación* la que funciona bien o mal, y no cada uno de los términos tomados separadamente.

Prof. Guillermo Scarabino

NOTAS

- ¹ SCHERCHEN, Hermann; *El arte de dirigir la orquesta*, Barcelona, Labor, 1950, 306 págs.
- ² *Op. cit.*, pág. 244.
- ³ Fuente: VALBUENA, Manuel, *Diccionario latino-español* (15ª edición, c/o M.D.P. Martínez López). París, Ch. Bouret, 1886, 945 y 235 págs.
- ⁴ Fuente: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (18ª edición), Madrid, 1956, 1366 págs.
- ⁵ Walter, BRUNO; *Of music and music-making*, New York, Norton, 1961, págs. 115-116.
- ⁶ GIULINI, Carlo Maria; reportaje en *Musica maestri!* (a cura di Franca Rosti), Milan, Giangiacomo Feltrinelli, 1985, pág. 146-147.
- ⁷ BERLIOZ, Héctor; *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes ... suivi de l'Art du Chef d'Orchestre*, Paris, Lemoine, 1856, 312 págs.
- ⁸ ROSTI, Franca; 'Il direttore d'orchestra: un mito e un mestiere', *Musica maestri!* Milan, Giangiacomo Feltrinelli, 1985, pág. 267.
- ⁹ WALTER, *Op. cit.*, pág. 93.
- ¹⁰ GELMETTI, Gianluigi; reportaje en *Musica maestri!*, pág. 127.

BIBLIOGRAFIA

- FURTWÄGLER, Wilhelm. — *Musique et Verbe*, París, Michel, 1963, 413 págs.
- HINDEMITH, Paul. — *A Composer's World*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1961, 257 págs.
- MANDELLI, Alfredo. — *Toscanini: appunti per un bilancio critico*. Milán, Nuove Edizioni, 1972, 70 págs.
- MARKEVITCH, Igor. — *El testamento de Icaro*, Bs. As., Abbat, 1985.
- ROSTI, Franca. — *Musica, maestri!*, Milán, Feltrinelli, 1985, [Especialmente las entrevistas efectuadas a los directores Claudio Abbado, Piero Bellugi, Gianluigi Gelmetti y Carlo Maria Giulini, y el ensayo "Il direttore d'orchestra: un mito e un mestiere", de la propia Franca Rosti], 271 págs.
- ROWELL, Lewis. — *Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona, Gedisa, 1985, 237 págs.
- SCHERCHEN, Hermann. — *El arte de dirigir la orquesta*, Barcelona, Labor, 1950, 306 págs.
- WALTER, Bruno. — *Of Music and Music Making*, Nueva York, Norton, 1961, 222 pág.