REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL DIRECTOR DE ORQUESTA

DISCURSO DE INGRESO DEL

EXCMO. SR. D. RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

LEIDO EN EL ACTO DE SU RECEPCION
PUBLICA EL DIA 16 DE MARZO DE 1975

Y CONTESTACION DEL

EXCMO. SR. MARQUES DE BOLARQUE

MADRID, MCMLXXV

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL DIRECTOR DE ORQUESTA

DISCURSO DE INGRESO DEL

EXCMO. SR. D. RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

LEIDO EN EL ACTO DE SU RECEPCION
PUBLICA EL DIA 16 DE MARZO DE 1975

Y CONTESTACION DEL

EXCMO. SR. MARQUES DE BOLARQUE

MADRID, MCMLXXV

Depósito Legal: M. 5.988-1975

Gráficas Pérez Galdós.—General Goded, 5.—Madrid-4

SEÑORES ACADÉMICOS:

SEAN mis primeras palabras de profundo agradecimiento por el alto honor que me habéis deparado al aceptarme en vuestras filas. Honor debido, sin duda, más a la benevolencia con que me habéis juzgado que a mis modestos méritos.

Permitidme también que dedique mi primer recuerdo a aquellos directores de orquesta que pertenecieran a esta Real Academia: Enrique Fernández Arbós, Bartolomé Pérez Casas y Ataúlfo Argenta han sido los más insignes representantes en España de esa faceta del arte musical que modestamente cultivo y sobre la que versará este pequeño estudio.

Si gratitud os debo por vuestra generosidad al elegirme, aún es mayor por haberme llamado a sustituir al que fue mi maestro de composición en el Conservatorio de Madrid, don Julio Gómez. En su clase no sólo aprendí los conocimientos técnicos indispensables para el desarrollo de mi arte, sino que sus sabios consejos me señalaron caminos nuevos para mí desconocidos en la Música: no podía ser menos en hombre que a la bondad de su corazón unía unos conocimientos poco comunes.

Nacido en 1886, bachiller en 1902, licenciado en Filosofía y Letras en 1907 y doctor en Ciencias Históricas en 1913; fue, además, miembro del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos desde 1911, ocupando sucesivamente los puestos de director del Museo Arqueológico de Toledo, director de la Sección de Música de la Biblioteca Nacional

y director de la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid.

En él comenzó sus estudios en 1899, obteniendo los primeros premios de armonía, piano y composición. Fueron maestros suyos Arrieta, Bretón, Serrano y Pedrell, y fue profesor encargado de diversas cátedras, hasta que en 1944 ocupó en propiedad la de Cultura literaria aplicada a la música, que abandonó en 1951 para ocupar la de composición y formas musicales.

Maestro concertador en el Real, crítico musical y director de «Armonía», su labor musical se extendió por las más variadas parcelas, demostrando en todas ellas no sólo sus grandes conocimientos musicales, sino también su amplísima cultura.

Pero su gran obra está en la composición, en la que abarcó los más diversos estilos. En su amplia producción de «músico del XIX», como él mismo solía definirse, destacan siete óperas: «Los dengues», «La deseada», «Himno al amor», «Mar de invierno», «Nocturno», «El pilar de la victoria» y «Triste puerto». Mucha producción sinfónica, entre ella la «Suite en la» es la más popular. Música para piano, coros, lieder, sinfónico coral, etc.

Al evocar aquí la figura de don Julio Gómez no me resta más que agradeceros una vez más el alto honor que me deparáis al elegirme para sustituir a mi ilustre maestro, a quien sin duda mi humilde pluma no ha hecho la debida justicia.

* * *

En el amplio panorama que la música nos ofrece a través de los siglos destacan, en diversas épocas, figuras que por distintas causas logran protagonizarlas. Ejemplos pueden ser los «castrati», los «belcantistas», los virtuosos instrumentales, los compositores y finalmente, los directores de orquesta. Ello coincide, normalmente, con el desarrollo de una técnica virtuosista, con el completo dominio del medio de expresión. Primero, la voz humana; más tarde, los instrumentos. Con el

oratorio y la sinfonía los compositores. Finalmente, en una época cuyo comienzo puede muy bien ser el del siglo XX, paralelamente a la creación de la gran orquesta contemporánea, los directores de orquesta.

Como todas las figuras dominadoras de un panorama, fueron al mismo tiempo alabados y criticados desorbitadamente. Hasta ridiculizados. Común a todas ellas es el haberles atribuido poderes sobrenaturales. Serán llamados «divos». Los «castrati», quizá por su falta de condición sexual, serán idealizados. Paganini relacionado con el diablo. Los compositores nos asegurarán que su inspiración es de origen divino. Arthur M. Abell, en su libro «Talks with great composers», cuenta una conversación con Brahms y Joachim, en la que el compositor explica cómo unos poderes sobrenaturales con los que había logrado establecer contacto le inspiraban sus melodías. Tartini nos da otro ejemplo en su Sonata «El trino del diablo». Hoy la moda ha impuesto la palabra «carisma» con relación a los directores.

Por otra parte, todas estas figuras han sido blanco de sátiras despiadadas. La enorme oposición que los «castrati» tuvieron hasta su desaparición; mucha literatura contra los «belcantistas» y los «virtuosos instrumentales», y, sobre todo, contra los directores de orquesta. Algunos han llegado incluso a negar su necesidad; entre ellos, todo un Robert Schumann.

La Unión Soviética, por motivos políticos, trató de desterrarla. Nuestro gran Sarasate, en conversación con Enrique Granados, se asombraba enormemente, en los comienzos de la dirección de orquesta, de que ésta pudiera existir: «Se ponen —dijo— delante de una orquesta y mueven sus pequeños palos, y les pagan por ello, ¡y les pagan muy bien! Piensa por un momento, Enrique, que no hubiera una orquesta y que tuvieran que estar en un escenario solos. ¿Crees que alguien les pagaría por mover sus pequeños palitos?». Así expresaba la creencia de que la dirección de orquesta es algo fácil, casi superfluo.

Veamos la opinión de un crítico, Harold Schönberg, titular del «New York Times», en su libro «The great conductors»; lo describe así: «El director es muchas cosas: músico, administrador, ejecutivo, pastor, psicólogo, técnico, filósofo, incluso administrador de la ira divina. Como muchos grandes hombres, proviene de humilde origen y también, como muchos grandes hombres, a los ojos del público es primariamente un actor y como tal un gran egoísta; lo tiene que ser. Sin una gran confianza en sí mismo y sus capacidades no sería nada. Pero, sobre todo, es un conductor de hombres. Sus subordinados miran a él como guía. Es al mismo tiempo figura paternal, fuente de inspiración, el maestro que lo sabe todo. Incluso no sería aventurado decir que es una gran fuerza moral. Probablemente es medio divino, o bien trabaja a la sombra de la divinidad. Al menos una gran escuela romántico-idealista así nos lo hace creer.

»Tiene que ser un hombre fuerte; cuanto más fuerte y dictatorial más es obedecido por aquellos a quienes gobierna. No tiene más que estirar su mano y es obedecido. No tolera ninguna oposición. Su voluntad, su palabra, incluso su mirada son ley.

Unas veces su nombre es Wilhelm Furtwängler, otras Arturo Toscanini, Fritz Reiner, Leonard Bernstein, Arthur Nikisch, Otto Klemperer. Da lo mismo. Cualquiera que sea su nombre está delante de un grupo de músicos como su director.» Hasta aquí Schönberg en su visión del director.

Pero teóricamente ¿qué es?

En pura teoría el director de orquesta es el hombre que tiene mando suficiente para dentro de un sistema concertado previamente decir cuándo se empieza y cómo se ejecuta. Es decir, a qué velocidad y con qué dinámica.

Sus orígenes históricos pudiéramos encontrarlos en el primer hombre que hizo que se gritara o cantara o bailara conjuntamente, de una determinada forma; probablemente, con fines guerreros o religiosos. En nuestros días vemos un símil

primitivo del director en el cornetín de órdenes que pone en movimiento una compañía de soldados en un determinado momento y a una determinada velocidad. También podríamos encontrarlo en el aficionado que en un partido de fútbol logra que un grupo de personas coree una determinada jugada.

¿Cuáles son sus conocimientos técnicos? Fritz Busch, el gran director, en su libro «Der Dirigent», pide un mínimo de conocimientos para la entrada en una escuela ideal de dirección de orquesta: A) El alumno debe tocar el piano lo suficiente como para interpretar una obra polifónica de Bach y dar forma a un tiempo de sonata de Beethoven. B) Debe leer a primera vista un arreglo de piano y voces de una ópera de Wagner o Strauss. C) Saber trasponer hacia arriba o hacia abajo el acompañamiento de un lied. D) Lectura de partituras al piano: leer a primera vista un coral de Bach en cuatro claves diferentes y una partitura mozartiana; también es necesario que sepa realizar al piano un bajo cifrado. E) Acompañar a un instrumentista. F) Escribir una fuga a tres voces sobre un tema dado e instrumentar para la orquesta clásica una obra de la dificultad de una marcha militar de Schubert empleando las trompetas y trompas naturales. G) Examen del oído. Si no tiene el alumno oído absoluto proponerle la lectura a primera vista de distintas obras de solfeo de gran dificultad, empleando diferentes claves. Finalmente, H) Para establecer su capacidad manual hacerle dirigir un tiempo de sinfonía delante de una orquesta. Desarróllense estas materias hasta su perfección y tendremos al director de orquesta teórico.

Veamos ahora sus antecedentes históricos. ¿Dónde y cuándo aparece?

Probablemente la alusión más antigua que tenemos a la dirección de orquesta es de Horacio, que pide a las doncellas y a los jóvenes «estar muy atentos al pie sáfico y al chocar de sus dedos». Así Horacio, de alguna forma, fue un director que marcaba el ritmo de sus canciones con el pie y con la mano.

Otra descripción del director y sus obligaciones la tene-

mos en el «Tratatus de música», de Elías Salomón, de finales del siglo XIII: «El director de orquesta debe ser uno de los cantantes y debe saber todo acerca de la música que se canta. Marca el tempo con su mano sobre el libro y da las entradas y las pausas a los cantantes. Si uno canta incorrectamente, él se lo dice al oído: "Cantas muy fuerte, muy piano, o tus notas son falsas". Algunas veces debe apoyarlos con su propia voz para que no se pierdan.»

Ya en el siglo XV encontramos que en la Capilla Sixtina el «Tempo» se marca con un rollo de papel o con un pequeño palito. Este instrumento se llamó «solfa».

En 1583, Vicenzo Galilei, el padre del astrónomo, menciona en su «Diálogo» que los antiguos griegos no marcaban el tiempo «como es hoy costumbre», y en 1719 John Bähr nos describe las distintas formas de dirigir: «Con el puño, con la cabeza, con la mano, con dos manos, con un rollo de papel y algunos con una batuta.»

Pero con la evolución de la orquesta estas formas de dirección desaparecieron para dar paso a lo que pudiéramos llamar la dirección dividida, en el siglo XVIII. Analicemos, aunque brevemente, la música de este siglo, ya que es en él donde nace la orquesta clásica, base de la actual y fundamento de la dirección.

Para nuestro propósito podemos dividir al siglo XVIII en dos períodos fundamentales: 1) hasta la muerte de Bach y Händel, y 2) comienzo del período clásico; dos tipos distintos de orquesta: la barroca y la clásica.

En la primera el fundamento o base era el «continuo», esto es, la parte del bajo, que llevaba añadida una serie de números indicadores de la armonía. Era realizado por uno o más instrumentos de tecla a los que a veces se sumaban violonchelos y contrabajos e, incluso, laúdes y algún fagot. La cuerda se completaba con violines y violas. El grupo de madera era muy variable y no se soportaba a sí mismo armónicamente. No se usaban individualmente, con la excepción de al-

gún «obligato», sino como «ripieno»; los metales muy diversos, según las circunstancias y a veces timbales.

La orquesta clásica, por el contrario, tiene como fundamento al grupo de cuerda dividido en cuatro partes, ya que los chellos y bajos solamente se individualizarán a final de siglo, coincidiendo poco más o menos con la desaparición total del continuo. La madera cristaliza en un grupo de ocho solistas: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes y dos fagotes, que son como grupo autosuficientes armónicamente. El metal lo forman normalmente dos trompas y dos trompetas con el añadido ocasional de tres trombones. La percusión adquiere también un carácter individual.

Conviene recordar que la evolución de una a otra orquesta fue lenta. El bajo continuo, como dijimos antes, desapareció a finales del siglo y los instrumentos de madera se individualizaron poco a poco. Los clarinetes eran de uso general hacia 1790 y los trombones poco después.

La orquesta no sólo era algo muy variable, sino en período de evolución constante. Hoy vemos el producto hecho y entonces se estaba formando. El número de ejecutantes solía estar en directa relación con el local donde se actuaba y el término «cámara», como bien dice Adam Carse, había de entenderse más como indicador de la música hecha en privado que en el sentido que hoy le damos. No se refería en ningún caso a la cantidad de músicos empleados. El «oficio» musical se esperaba de todos ellos, si bien entonces, como hoy, la musicalidad era menor en los cantantes que en los instrumentalistas. Leopoldo Mozart puntualiza: «Cuando se acompaña a cantantes italianas hay que estar preparado para saltar partes del compás, evitando así posibles catástrofes». Casi todos los compositores eran ejecutantes, y a la inversa, los ejecutantes eran compositores.

Hoy tendemos a representar la música alemana del siglo XVIII en cuatro nombres: Bach, Händel, Haydn y Mozart. Nada más lejos de la realidad. Solamente en Alemania había cientos

de compositores cuya mera lista llenaría las páginas de un libro. Algunos de ellos fueron en su tiempo considerados incluso mejores a los antes citados. El compositor era empleado y componía a sueldo; estaba encargado de la ejecución y su obra pasaba a poder de su patrón. Estas condiciones tendían a la continua creación de nueva música. Al cabo de algún tiempo, el compositor perdía todo interés económico en sus obras. Por ejemplo, en la ópera de París el autor cobraba cien «livres» por las 10 primeras funciones, 50 por las veinte siguientes y nada si es que había más. Muy pocos eran sus derechos, si es que tenía alguno. Es más, en Italia los copistas hacían a veces mucho más dinero vendiendo copias de las arias de éxito que el compositor mismo.

Quantz, en su «Versuch einer Anveisung die Flute travesiere zu spielen», hace un esquema de las distintas orquestas. Las más pequeñas se componían de dos violines primeros, dos segundos, una viola, un chelo y un contrabajo sin instrumentos de madera. Un grupo mayor era compuesto de tres violines primeros, tres segundos, una viola, un chelo y un contrabajo al que se añadía un fagot. Las orquestas medias las diferencia en dos grupos: cuatro primeros, cuatro segundos, dos violas, dos chelos y dos bajos o cinco primeros, cinco segundos, dos violas, tres chelos y tres bajos. Este tipo de orquesta media solía tener como grupo de madera dos flautas, dos oboes y dos fagotes. Las más grandes disponían de seis primeros, seis segundos, tres violas, cuatro violonchelos y dos contrabajos con un grupo de madera compuesto normalmente por cuatro flautas, cuatro oboes y cuatro fagotes. A excepción del primer grupo, todas tenían trompas.

Naturalmente, hubo orquestas excepcionalmente amplias, con 9 ó 10 primeros, 9 ó 10 segundos, cinco violas, cuatro chelos y cuatro contrabajos, el grupo de maderas a cuatro y trompas, trompetas y timbales. Normalmente el mismo instrumentista tocaba la trompa y la trompeta, e incluso entre las maderas se intercambiaban o suplían los unos a los otros.

Durante todo el siglo XVIII debe entenderse como director de orquesta al músico, generalmente compositor, que estaba encargado de la interpretación, aunque no lo hiciese marcando el compás. Era el Kapellmeister, que presidía desde el chembalo u otro instrumento de tecla. En Italia, generalmente desde el puesto de primer violín.

Adam Carse, en su libro «La orquesta en el siglo XVIII», distingue principalmente tres clases de dirección: A) La ópera era comúnmente llevada por un control doble que se ejercía: a) desde el chémbalo, por el «maestro di capella» o «Kapellmeister», y b) desde el primer violín o «conzertmeister». El primero era responsable de la ejecución en general, pero sobre todo de la vocal en particular, mientras que el segundo estaba al cargo de los instrumentistas. Fue generalmente admitida esta dirección en toda Europa, excepción hecha de Francia. En la Opera de París alguien marcaba el compás de forma audible con una gran vara que percutía en el suelo. B) Las sinfonías, oberturas, concertos y música instrumental eran controladas como la ópera, si bien era generalmente el violinista quien estaba al mando del conjunto, ocupando el chembalista una posición subordinada. C) Cuando eran empleadas muchas voces con o sin instrumentos, en iglesias u otros escenarios grandes, donde los ejecutantes estaban muy esparcidos; había alguien que marcaba el compás, generalmente con un rollo de papel de forma visual. Este método fue adoptado particularmente cuando más de un coro o grupo instrumental tomaban parte y estaban situados a gran distancia unos de otros.

Los músicos en el siglo XVIII tenían una posición social baja. Eran sirvientes a sueldo, bien de patronos particulares, bien de entidades eclesiásticas o estatales. Déspotas a veces, generosos otras, hicieron un gran servicio al arte, creando las condiciones necesarias para un extraordinario florecimiento musical. Así apareció la sinfonía en la orquesta, que era el vehículo para expresarla.

Es lógico que entre personas tan sensibles como los mú-

sicos, la dirección dividida diera lugar a conflictos de autoridad; si bien, vistos con la perspectiva actual, no cabe dudar de que si un Bach o un Händel o un Mozart, con su enorme fuerza musical, estaban al cargo de la ejecución, es más que probable que el resto de los músicos, concertino incluido, estuvieran muy subordinados u ocuparan un lugar muy secundario. Efectivamente, existía un director de orquesta, si bien no ejercía sus funciones como lo hace hoy. Estaba al cargo de los ensayos, de elevar el nivel medio de ejecución y del conjunto en general. Son las funciones propias de un director.

Veamos quiénes fueron los más importantes.

Poco o nada sabemos del gran Claudio Monteverdi como director de orquesta. Fue maestro de capilla de San Marcos en Venecia y tuvo el control absoluto sobre un grupo compuesto por unos treinta cantantes y veinte instrumentistas, proporción normal entre voces e instrumentos en la época. Si sabemos que el «padre de la ópera» extendió grandemente los recursos orquestales de aquel tiempo, introduciendo en la cuerda el «trémolo» y el «pizzicato». Como con todas las novedades, sabemos también que los violinistas de aquel tiempo se negaron a aceptarlas por considerarlas feas y antimusicales. Como instrumentista de cuerda fue uno de los primeros en hacer de este grupo el centro de la orquesta. Sabemos también que la orquesta empleada para su Orfeo era extraordinariamente grande para aquellos días. Constaba de dos gravichembali, dos contrabajos, diez violas de braccio, un arpa doble, dos violines pequeños a la francesa que estaban afinados, una tercera menor alta del violín actual, dos chitarroni (ciertos tipos de laúd), dos órganos de legno, tres bajos de gamba, cuatro trombones, un regal —especie de órgano—, dos trompas, un piccolo, un clarino —predecesor del clarinete—, tres trompetas con sordina, un arpa, un ceteroni —especie de cítara grande— y una flauta pequeña. Aunque Monteverdi no usaba batuta, era de hecho un director al frente de estos contingentes, enormes para aquella época, ensayando con los cantantes, buscando el balance entre

los grupos, demandando ciertos tempos e inspirando a cada uno con su presencia.

Lo mismo se puede decir de Juan Bautista Lully, el líder de la Banda «Les petits-violons», de Luis XIV. Lully usaba, según costumbre francesa, una vara larga que chocaba con el suelo, marcando el compás.

Por lo que sabemos de él, era hombre arrogante, ambicioso, obsequioso, brillante, temperamental y un gran disciplinario. Fue el primero en imponer la uniformidad de los arcos en el grupo de cuerda. «Le premier coup d'arche» fue la sensación de Europa. Su conjunto fue el modelo sobre el cual la moderna orquesta se desarrolló, especialmente en la ópera, con los cantantes en el escenario y la orquesta en un foso, ambos dirigidos por un director sobre un podium. Lully era una especie de «prima-donna» a la Toscanini, formando con toda probabilidad la mejor orquesta de la época, siendo el primero de los grandes directores. Las circunstancias de su muerte se han hecho célebres. En un arrebato artístico o colérico ante algún fallo, chocó con tal fuerza su vara contra el pie que ésta traspasó el calzado y penetró hasta el hueso. La herida se gangrenó y Lully murió en acto de servicio.

Con hombres como Lully era muy difícil que la dirección dividida se llevase a cabo. El control, la autoridad, la interpretación, todo lo que hace al gran director de orquesta, eran suyos.

Lo mismo podemos decir de Alejandro Scarlatti o de Arcangelo Corelli. Ambos importantes para el desarrollo de la cuerda. También de Heinrich Schütz, que regresó a Alemania importando los nuevos estilos italianos, o de Johann Mattheson, en la Opera de Hamburgo; Georg Muffat trasladó el estilo de Lully a Alemania, y Johann Sigismund Krusser a Dublín.

En Venecia, Vivaldi fue el encargado de hacer una gran orquesta con las «Huérfanas de la Pietá». Fue célebre por su gran precisión y exacto ataque orquestal, que era bastante mejor, según algunos comentaristas, que la de la propia Opera

de París. Vivaldi tuvo así un verdadero laboratorio musical en el que pudo ensayar y trabajar sin estar acosado por el tiempo.

Las relaciones director-orquesta han sido fuente de legendarios escándalos a lo largo de su existencia.

Es indudable que el director debe imponer su voluntad, lo que él cree que es su arte por encima de las voluntades de los músicos. Estos a veces no lo aceptan y fácilmente se produce la chispa que desata la tormenta.

J. S. Bach tuvo un mal carácter legendario. Ya de estudiante tuvo riñas en las que relucieron las espadas. Siempre estuvo en malas relaciones con sus superiores y nunca tuvo la más mínima consideración para con sus propios músicos. Es más que posible que fuese tan temido como Toscanini y era muy capaz de llegar al insulto personal. Probablemente sus músicos le odiaron. Probablemente también sentían por él una gran admiración. Era capaz de interpretar al piano una obra de las distintas partes puestas una al lado de la otra. No había nadie que pudiera leer a primera vista como él. Era un buen cantante y, con toda probabilidad, en su tiempo, el mejor chembalista y organista de Europa. Tocaba todos los instrumentos y como todo lo que era música era muy fácil para él, se impacientaba con los que no respondían de la misma manera. Y salvo en el uso de la batuta, fue un director de orquesta muy parecido a lo que entendemos hoy.

En 1738, Johann Matthias Genser, en una epístola a Marcus Fabius Quintilianus, nos dice lo siguiente: «Canta y toca al mismo tiempo, presidiendo sobre 30 ó 40 músicos, controlando a uno con un gesto, a otro con el pie, a un tercero con el dedo, manteniendo el tempo y la entonación, dando una nota aguda a uno, una baja a otro y algunas notas entre medio a un tercero. Es capaz de discernir en cualquier momento si uno se pierde y puede mantener a todos sus músicos en orden, poner en su sitio a cualquiera que se haya perdido e incluso prevenir que se pierda. El ritmo está en todo su cuerpo y su

fino oído es capaz de asimilar todas las armonías e incluso expresarlas por medio de su voz.»

Veinte años después de su muerte su hijo, Carlos Felipe Emanuel, nos da una información precisa acerca de su padre como director. Johann Nicolaus Forkel estaba preparando la primera biografía del compositor y su hijo le dijo lo siguiente: «La exacta afinación de los instrumentos, así como de toda la orquesta, tenía su máxima atención. Nadie lograba afinar su instrumento hasta darle gusto; lo hacía todo él mismo. La colocación de la orquesta era algo que entendía perfectamente. Hacía buen uso de cualquier espacio. Veía las propiedades acústicas de un local desde el primer momento. Como gran experto y juez de la armonía, le gustaba más tocar la viola, apropiadamente piano o fuerte. En su juventud, y hasta que llegó a una edad avanzaba, tocaba el violín con claridad y penetración, y tenía a la orquesta en mejor orden de esta manera que presidiendo desde el chembalo. Poseía una buena y penetrante voz, de amplio registro, y una bonita manera de cantar.»

Con Händel tenemos un caso parecido. La faceta fundamental de su carácter fue la ira. Lo refleja en sus obras; sus personajes pasan por la escena llevando una antorcha con la que prenden fuego a toda la humanidad.

Händel, famoso como chembalista y organista, probablemente tocaba también otros muchos instrumentos; y como Bach, tuvo grandes disputas, una muy célebre con su amigo Mattheson, el compositor de Cleopatra. Mattheson cantaba la parte principal de su ópera en Hamburgo mientras Händel dirigía la orquesta. En la segunda parte, Mattheson quiso dirigir y pidió a Händel que se marchara. Este no accedió, salieron juntos a la calle y sacaron las espadas. Gracias a un botón de metal Händel salvó su vida.

Más tarde fue el mismísimo Corelli quien fue blanco de sus iras, al no ser capaz de tocar bien la parte de primer violín de su obertura «El triunfo del tempo». Cuando Händel trató de corregirle, Corelli contestó: «¡Mi querido sajón, ésta

es música escrita en el estilo francés, que yo no entiendo!». Händel tomó el violín de sus manos y lo tocó.

Célebre se ha hecho su incidente con la soprano Cuzzoni, que vino a cantar su «Ottone» en Londres. Se negó a interpretar el aria «Falsa Immagine» como estaba escrita, tras de lo cual Händel la agarró por el talle, la llevó hacia la ventana y amenazó con tirarla diciéndola: «¡Señora, yo sé bien que es usted una verdadera diablesa, pero sepa usted que yo soy el mismísimo Belcebú, "Rey de los diablos".» Las historias cuentan que la Cuzzoni cantó el aria como Händel pedía.

La cualidad más importante de Händel como director de orquesta fue probablemente un extremo cuidado hacia la dinámica. Esto lo refleja su obra como compositor, en donde desde el pianísimo al piano, medio piano, medio fuerte, un poco piu forte, forte y fortíssimo se cuidan estos detalles extraordinariamente, y así como Bach componía con una enorme y variada gama de distintas sonoridades, Händel procuraba hacer variar estas sonoridades a base de contrastes dinámicos.

* * *

Con la desaparición del estilo barroco y la aparición de la orquesta clásica surgen también nuevos conceptos en la dirección.

La orquesta de Mannheim, en sus tiempos la más perfecta, con un número de aproximadamente 45 músicos hacia 1756, sus arcos uniformados, su delicadeza y fuerza, sus innovaciones dinámicas —el célebre crescendo de Mannheim era imitado a lo largo de toda Europa— y su claridad en el fraseo ayudó a que toda una nueva escuela de compositores y directores apareciese. Su creador fue Johann Stamitz, que llevó a la orquesta a un estado de perfección tal que Charles Burney, el famoso crítico inglés, dijo que «parecía un ejército de generales». Stamitz era un violinista, como lo fue su sucesor Christian Cannabich, que mejoró todavía el conjunto. Sus contem-

poráneos hablaban maravillas de la misma e incluso el quisquilloso Mozart habló de Cannabich como del mejor director de orquesta que había conocido. Algunos críticos atribuyen estas innovaciones al italiano Niccolo Jomelli con su orquesta de Würrtemberg, pero el hecho fundamental es que fue la orquesta de Mannheim la que las lanzó al mundo. Las demás orquestas trataron de imitarlo.

Gluck, en aquella época al cargo de la Opera de París, era un perfeccionista. Hombre rudo, disciplinario y arrogante, como tantos directores, tenía a sus músicos repitiendo un pasaje 20 ó 30 veces, hasta que lo tocaban bien. Fue tan cruel, que en Viena el Emperador tuvo que interceder en sus disputas con los músicos. Se cuenta que una noche Gluck, en plena representación, se metió bajo el atril de un contrabajo que estaba perdido y le dio un pellizco, tan fuerte que el músico pegó un chillido y cayó a tierra con su instrumento. Vistos desde hoy, los problemas que Gluck tenía consistían probablemente en que pedía, como compositor y como gran músico que era, cosas nuevas que entonces las orquestas no estaban acostumbradas a dar.

La influencia de la orquesta de Mannheim se hizo sentir en París con la creación de los «concerts des amateurs», también conocidos como conciertos de la Logia Olímpica. Su fundador fue Francois Gossec, que inició la serie en 1770 y fue poco más o menos para la escena orquestal parisiense lo que Stamitz había sido en Mannheim.

Gossec además de ser un disciplinario era también un actor; hacía que sus músicos llevaran pelucas, levitas bordadas, sombreros de pluma y espada. Recordemos que el gran Haydn compuso seis sinfonías para este grupo.

La personalidad de Haydn es de un gran interés. No era hombre de mal carácter, como Bach, ni iracundo, como Haendel. Fue un hombre bonachón a quien todo el mundo quería y respetaba. Por otros procedimientos que los de Bach y Haendel conseguía los mismos fines. Fue en su tiempo el compo-

sitor más condecorado de Europa. Miembro de la Academia Francesa y Doctor en Oxford, no había mes en los últimos años de su larga vida en que alguna condecoración o distinción no le fuese entregada. A pesar de todo, nunca logró escribir el alemán correctamente; fue una rara mezcla de aldeano y cortesano. Ha pasado a la historia como «papá Haydn», si bien su vida familiar fue un completo desastre, y ni siquiera se ha podido probar que tuviera algún hijo.

En 1761 entró al servicio del príncipe Esterhazy como segundo Kapellmeister, pasando a primero en 1766. En aquella época tenía 30 años y se encontró con todas las obligaciones que un Kapellmeister debía cumplir. De que lo hizo bien no cabe duda, pues aparte la ingente cantidad de música que escribió, hizo que su pequeña orquesta de Esterhaz fuese considerada como una de las mejores de Europa.

Como director, era hombre que demandaba cosas que probablemente no eran de uso normal en aquel tiempo. Le gustaba experimentar y tuvo en su mano un laboratorio donde hacerlo. Fue probablemente quien más ha contribuido a la creación de la orquesta contemporánea, a la individualización de los instrumentos de madera e incluso al desarrollo de las trompas. Hizo muchos ensayos.

Cualidad importante en su forma de dirigir es que, según los relatos de la época e incluso los suyos mismos, fue probablemente el primer «literalista». Pedía siempre un tempo estricto, exigía las entradas a su debido tiempo, que los cantantes no sólo fueran a tempo, sino que el texto fuera claramente entendible y que los fortes y los pianos fueran correctamente observados, ya que estaban escritos exactamente a lo largo de sus partituras; porque nos dice: «Hay una gran diferencia entre piano y pianísimo, y forte y fortísimo; entre crescendo y esforzando, y así sucesivamente».

Dio instrucciones muy claras respecto a cómo quiso que se llevasen los arcos e insistió mucho en que las ligaduras fue-

ran observadas. Son las exigencias de un músico sensible y cuidadoso.

Cuenta su biógrafo Griesinger: «Mi príncipe satisfacía todas mis demandas. Era aplaudido y como jefe de la orquesta pude hacer todos los experimentos que quise, observando qué cosas elevaban la impresión general y qué otras la deterioraban. Así pude corregir, añadir o quitar. Y también pude ir más lejos. Como estaba separado del mundo y no había nadie cerca de mí para atormentarme o hacerme inseguro, me vi forzado a ser original.»

Cuando empezó a salir de Esterhaz para ir a otros centros musicales, presidía sus obras desde el cembalo con un concertino, que a pesar de la dirección dividida estaba a sus órdenes. Cuando llegó a Londres en 1790, su reputación era tan grande que de forma natural era la figura dominante en cualquier orquesta. Su primer ensayo con la orquesta de Salomón nos revela que Haydn estimaba en grado alto la belleza del sonido. El primer ensayo no va bien: demasiado fuerte, demasiado piano, ataques no exactos y no se entiende bien en inglés con la orquesta. Las cosas se arreglan en el momento en que pide a Solomón su violín y demuestra exactamente lo que quiere.

El crítico de la «Allgemeine Musikalische Zeitung» nos da, en 1799, un cuadro bastante exacto de Haydn en acción: «Sus gestos eran para mí de sumo interés», dice. «Con su ayuda a los numerosos ejecutantes indicaba el espíritu en el cual la obra que había compuesto debía ser ejecutada, y aunque no era nada exagerado, marcaba claramente la expresión de cada pasaje. Su última actuación pública como director fue en 1803, con «Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz».

Si Haydn puede ser considerado como el primer gran literalista, muy atento a la dinámica y a la belleza sonora, Wolfgang Amadeus Mozart buscó, como intérprete, el «gusto», muy de moda en el XVIII. Al usar la palabra «gusto» tendemos hoy a definir a un músico que está dentro de las normas que nos-

otros consideramos como de «buen gusto»; esto es, que observa la nota escrita claramente, está atento a la dinámica y libre de toda exageración que podría llevar a lo que llamamos mal gusto. En el siglo XVIII, en cambio, «gusto» tenía otra acepción completamente diferente. Se denominaba así la habilidad de un músico ejecutante de embellecer e incluso mejorar las ideas del compositor. Las notas eran el fundamento y solamente servían para estimular las ideas del ejecutante. Si el ejecutante hacía de estas notas algo grandioso, lógico, imaginativo, tenía «gusto». Mozart se referirá a ello constantemente en sus cartas a su hermana, acerca de sus sonatas de piano: «Tócalas con mucha expresión, gusto y fuego». Hablando de la violinista Regina Strinasacchi: «Tiene bastante gusto y sensibilidad en su forma de tocar». Del pianista Geor Richter: «Demasiado duro y elaborado. Sin ningún gusto».

Además de «gusto», Mozart demandaba ritmo, «el supremo requisito en música»; claridad, sensibilidad, precisión y, como Haydn, dulzura en el sonido, que no debía excluir ni el espíritu ni el fuego. Otra cualidad de Mozart, importante, era su insistencia en el «legato», que «debe fluir como aceite».

A lo largo de toda su vida, Mozart fue un músico muy profesional, que daba por supuesto que todo ejecutante debía poseer los elementos mecánicos o técnicos de su instrumento bajo completo dominio. Así, hablando del violinista Ignaz Fränzl, que era el concertino de la orquesta de Mannheim decía: «Me gusta mucho su forma de tocar. Toca las obras más difíciles, pero sus oyentes no se dan cuenta de ello. Lo hace de forma tan natural, que creen que podrían hacerlo ellos mismos. Eso es lo que yo entiendo como tocar bien».

Que Mozart fue un gran director de orquesta es algo totalmente probado. Desde la edad de 10 años había actuado como director, continuando toda su vida. Generalmente lo hacía desde el piano, aunque en su juventud había sido un violinista-director, ya que también era un experto con este instrumento. Su padre creyó que si hubiera seguido con el violín hubiera

podido ser el más grande de toda Europa, pero a Mozart le atraía mucho más el piano. Y es así como se convirtió probablemente en el mejor director de orquesta de su tiempo.

La parte técnica de dirigir era muy sencilla para él. Leer una partitura a primera vista, transportar...; todo para él era un juego de niños. Joseph Weigl, que tomó de Mozart la dirección de «Las Bodas de Fígaro», nos lo describe en acción: «Aquellos que nunca han visto a Mozart tocar las partituras de Händel, de 16 pentagramas, con absoluta precisión, no lo conocen exactamente, porque era en esto tan grande o más que como compositor. Se oía una orquesta completa.»

Una cualidad grande de Mozart fue la psicología. Sabía exactamente lo que podía pedir de una orquesta y lo que no. El mismo nos relata acerca del tempo en la ejecución de una de sus sinfonías: «No fue un capricho mío el que tomase un tempo muy rápido; los músicos eran muy viejos y si les hubiera dejado en un tiempo normal cada vez hubieran ido más despacio. Tuve que tomar este tempo tan rápido para que se enfadaran y sacaran, gracias a este enfado, su mejor forma de tocar.»

Como todos los compositores y directores, su mayor placer era ponerse al frente de un grupo numeroso de músicos para ejecutar una de sus sinfonías. Así, en una carta fechada en Viena el 11 de abril de 1781, describe una ejecución de su sinfonía en do mayor (K. 338): «Fue magníficamente y tuvo el máximo éxito. Había cuarenta violines y los instrumentos de viento estaban todos duplicados; 10 violas, 10 contrabajos y seis fagotes.»

Como hemos dicho antes, Mozart normalmente dirigía desde el piano. Sin embargo, hay una referencia en el «Musikalischer Almanach für Deutschland» de 1789, en donde desde Viena se discute la ejecución de una cantata de Carlos Felipe Emanuel Bach tocada por una orquesta de 86, en la cual se dice que el «Kapellmeister» señor Mozart marcaba el compás y tenía una partitura, y el otro Kapellmeister señor Umlauf, estaba

al cembalo. Si esta referencia es exacta, podemos ver en Mozart uno de los primeros directores de orquesta que efectivamente independizó la función de tocar el piano con la de marcar el compás.

Beethoven fue, según todas las narraciones de la época, un desastre como director. No obstante, un músico de su importancia y fuerza tuvo que aportar algo a la dirección de orquesta, a pesar de su sordera. Aparte de que su temperamento y su mal carácter hacían poco menos que imposible el ensayo con los músicos, los relatos de su discípulo Schindler nos indican que Beethoven no era literalista, sino subjetivista. Si creemos sus afirmaciones, Beethoven pedía siete cambios de tiempo en 21 compases en el segundo movimiento de su 2.ª Sinfonía, y para las demás, «pequeñas oscilaciones en el tempo». De la quinta Sinfonía, por ejemplo, dice que «Beethoven quería que los compases 22 a 24 fueran ejecutados más lentamente que los dos primeros». El destino vuelve a llamar a la puerta, solamente que más despacio. Lo mismo ocurre cuando este tema vuelve a repetirse después.

Si ello es cierto, Beethoven habría sido, no sólo en la dirección de orquesta, sino en todas las demás artes interpretativas, el creador del subjetivismo, de la interpretación que daría toda una escuela de músicos alemanes, desde Wagner hasta Mahler y Furtwängler.

* * *

Hacia finales del siglo XVIII, cuando el bajo cifrado había prácticamente desaparecido, la dirección dividida era más bien como rutina. El maestro al cembalo no era ya necesario para realizar aquellos misteriosos números escritos bajo la línea del bajo, y cuando las orquestas y los grupos de ópera se hicieran mayores y las partituras más complicadas, se hacía obvia la necesidad de una sola fuerza que controlase el conjunto. Críticas de importantes músicos de aquel tiempo lo revelan. Ludwig Spohr dice: «El director se sienta al piano y toca

la partitura, pero en realidad no da ni el compás ni el tempo. Se supone que esto lo hace el líder; pero, normalmente, éste solamente tiene delante de sí la parte del primer violín, con lo cual no puede ser de gran utilidad a la orquesta. Normalmente se contenta con dar gran énfasis a su parte, dejando que el resto de la orquesta le siga como mejor pueda». Moscheles aseguraba que el maestro al cembalo debiera dejar de tocar el piano, levantarse y marcar el compás. Paganini también sumó su voz a la de estos críticos. El gran violinista y compositor parece que fue al mismo tiempo un buen director de orquesta. «El pianista», decía, «puede actuar solamente como un cronómetro; el violinista tiene bastante que hacer con tocar bien su parte para ocuparse del resto de la orquesta, y la principal responsabilidad debe recaer sobre un director, que debe ser el maestro. Debe haber compuesto música y tener la experiencia práctica que le dé la necesaria libertad para dirigir bien».

En este estado de cosas apareció la batuta como el medio más idóneo para dirigir. Como toda innovación, tuvo sus detractores, pero sus muchísimas ventajas la hicieron imponerse rápidamente en los medios musicales. La principal de ellas era ser silenciosa.

Su pionero fue probablemente el ya citado Spohr, uno de los grandes violinistas clásicos de su época e importante compositor.

Como músico de la antigua escuela, empezó dirigiendo primero con el arco de su violín. Después pasó a dirigir con un rollo de papel, lo que en 1810 era una gran innovación, precisamente por ser un medio silencioso. En 1817 Spohr dio finalmente el último paso y empezó a dirigir con una batuta. Tan grandes eran su reputación e influencia, que muchísimos músicos le siguieron. Y a pesar de la resistencia de algunos círculos conservadores Spohr, que fue un gran viajero, logró imponer su forma de actuar en la mayor parte de los centros musicales. Murió viejo y lleno de honores después de haber actuado los 31 años últimos de su vida como director en Kas-

sel. Allí compuso y tomó partido por la música de Wagner, lo cual no deja de ser una acción rara en un hombre orientado hacia el clasicismo.

El nuevo estilo logró introducirse, aunque hubo que experimentar mucho y se cometieron muchos errores. Un problema fue determinar el lugar idóneo para el director.

Jacques Grasset, director en la Opera de París hacia la primera parte del siglo XIX, solía colocarse al final de la orquesta, con su lado izquierdo hacia el escenario. Otros directores de ópera se encontraban más seguros cerca de la concha del apuntador, con su espalda vuelta hacia la orquesta. Karl Maria von Weber lo hacía mirando al público, costumbre bastante normal en su tiempo. Fue Richard Wagner el primero que en su visita a Moscú dirigió en Rusia de espaldas al público.

También existía el problema de la batuta en sí misma. Spontini, en Berlín, usaba algo parecido a un bastón de mariscal hecho de ébano, largo y grueso, con un puño de marfil en cada punta. Pasó tiempo antes de adquirir su forma definitiva.

Robert Schumann nos da hacia 1840 en la Neue Zeitschrift Für Musik los nombres más importantes de la época: Ries, Cheland, Schubert, Spohr, Hummel, Lachner y muchos más. Sin embargo, los grandes de la época fueron Weber, Spontini, Nicolai, Berlioz, Wagner y Habeneck. Todos ellos eran compositores, con la excepción del último. De esta manera, hasta mediados del siglo XIX, se continuó en Europa la tradición de que el creador y el director fueran uno mismo.

Karl Maria von Weber ha sido en muchos aspectos el más moderno de todos los directores que impusieron la batuta. Un genio que murió demasiado joven para haber desarrollado todo lo que potencialmente llevaba dentro. Fundador de la ópera romántica, creador de un nuevo estilo pianístico y gran concertista de este instrumento, fue sin duda un brillante director de orquesta.

Comenzó su carrera en Breslau a la edad de 18 años, en 1804. Su juventud y las innovaciones que introduce crean una fuerte oposición en la orquesta, dimitiendo el concertino. Tampoco el público le acoge bien, ya que descendiente de una familia noble venida a menos, la clase media le mira con recelo y la aristocracia por encima del hombro. No obstante, Weber logra imponerse en los dos años que allí está. Los siguientes los pasa como virtuoso del piano, haciendo viajes por Europa y dirigiendo de vez en cuando alguna de sus propias obras. Su primera cualidad es la rapidez en los ensayos. Donde otros directores necesitan seis ensayos, Weber lo hacía con tres, lo que quiere decir que conoce bien el oficio.

En 1817 va a Dresden y explica inmediatamente lo que quiere de orquesta y cantantes: «Espero implícita obediencia y seré justo, pero también severo con todo aquel que necesite severidad, incluida mi persona.»

Fue aquí, en Dresden, donde Weber empezó a usar la batuta. Según las crónicas de la época, estaba quieto en el podium y sus gestos eran muy restringidos, poco demostrativos y procurando limitar sus movimientos físicos a un mínimo. A veces seguía la costumbre de solamente marcar un par de compases y dejar tocar a la orquesta hasta que de nuevo fueran necesaria su ayuda, lo que probaba que había hecho un gran trabajo en los ensayos. Alerta, eficiente, poseído de un oído infalible, firme, exacto, Weber era un músico para músicos.

En una carta a su amigo Ferdinand Praeger, da alguna de sus opiniones sobre las funciones del director: «El compás no debe ser como un martillo tiránico, sino debe ser a la música lo que el pulso es a la vida del hombre, y no hay un solo tiempo lento que no contenga algún pasaje que demande un poco más de vivacidad, para evitar la impresión de que se caiga. Por otra parte, no hay «presto» que en algún sitio no necesite un poco más de tranquilidad para no estropear las posibilidades de expresión. La música no tiene signos que expresen todo esto, pero lo encontramos en el sentimiento del alma humana». So-

lamente un músico muy sensible puede expresarse así. Son ideas que en muchos aspectos coinciden con las de Richard Wagner. El paralelo entre sus fluctuaciones de tiempo y las ideas que Wagner expresase más tarde es cierto. Por otra parte, no olvidemos que pocos años después de que Weber abandonase Dresden Wagner empezó allí su carrera como director de orquesta, y es más que probable que de Weber tomase muchas de las ideas que luego expresó a su manera.

En el polo opuesto a Weber encontramos a Gasparo Spontini, que ha pasado a la historia como el Napoleón de los directores. Autoritario en grado sumo, solía usar en los ensayos expresiones que más parecían las de un mariscal arengando a sus tropas que las de un director de orquesta. Así por ejemplo, tras el ensayo general, solía decir a sus huestes: «Au revoir au champ de bataille».

Fue director de la Opera de Berlín desde 1820 a 1841. Parece claro que era un gran director en el terreno de la ópera, sobre todo cuando dirigía sus propias composiciones. También parece bastante claro, ya que un hombre tan objetivo como Mendelssohn así nos lo explica, que como director sinfónico era mediocre. Este quedó muy mal impresionado de su versión de la séptima Sinfonía de Beethoven. También es verdad que Spontini dirigía muy pocas veces conciertos sinfónicos. En cambio, dos grandes hombres de la época Berlioz y Wagner lo consideraban uno de los mejores de su tiempo.

Al contrario que Weber, Spontini no sabía trabajar de prisa en los ensayos y necesitaba muchísimo tiempo. Lo obtuvo en Berlín gracias a Federico Guillermo III de Prusia. Solía hacer 80 ensayos para cada nueva producción.

Importante es que desde los tiempos de la orquesta de Mannheim no se había vuelto a hablar de luz y sombra en la orquesta hasta su aparición.

François-Antoine Habeneck fue el fundador de la primera gran orquesta sinfónica moderna, la orquesta del Conservatorio de París, el primero también en no ser compositor. Así

como Spontini y Weber fueron los grandes revolucionarios en las representaciones operísticas. Habeneck fue el creador de la nueva escuela de dirección en conciertos, con la particularidad de que como violinista que era por escuela no empleaba la batuta, sino el arco para dirigir.

Su fama ha quedado a veces algo diluida, ya que el incidente más célebre de su vida, relatado por Berlioz en el estreno de su «Misa de Requiem», no le es propicio. No obstante, es más que probable que Habeneck no se interesara gran cosa por la música de Berlioz, lo cual puso furioso al compositor. Pero parece cierto, sin embargo, que Habeneck fue probablemente el primer gran intérprete moderno de las sinfonías de Beethoven. Su orquesta era una maravilla de brillantez y precisión. Hacía música de Cámara. No ponía nunca una obra en concierto hasta que todos sus músicos conocían no sólo su parte, sino lo que ésta representaba dentro del todo.

Entre sus grandes admiradores se contaba Wagner, e incluso el mismo Berlioz tuvo que reconocer que la sección de cuerdas de su orquesta era maravillosa.

Wagner quedó muy impresionado al ver que era un hombre que ajustaba sus interpretaciones a la nota escrita, cosa poco común en la época. Fue uno de los primeros literalistas en la dirección de orquesta.

Las tres grandes figuras que representan Berlioz, Mendelssohn y Wagner en la composición serán, asimismo, las tres que en distintas maneras y de distintas formas prefiguren la dirección de orquesta hasta nuestros días.

Berlioz, que tiene en común con Wagner el ser uno de los primeros directores de orquesta que no era ni pianista ni violinista, llegó a la dirección un poco por necesidad. Después del estreno en 1834 de su «Harald en Italia», dirigido por su amigo Girard, resolvió en el futuro dirigir todas sus propias composiciones, ya que éstas presentaban unas dificultades para la época que muy poca gente comprendía. Por otra parte, Berlioz también nos relata que había en su necesidad de dirigir una

especie de misión: corregir todos los fallos de las orquestas de la época. Dice que la rápida moción que se necesita en el antebrazo para introducir un trémolo no se hace normalmente en las orquestas, por la sencilla razón de que es mucho más fácil mover poco el arco. También, que los contrabajos no suelen tocar exactamente lo que hay escrito, sino que simplifican sus partes, bien porque no son capaces de hacerlo, bien por vagancia; que los flautas transporten una octava arriba para que se les oiga mejor; que los clarinetes no cambien el instrumento de si-bemol a la, etc.

De que fue un gran director —excepcional director de sus propias obras— no cabe la menor duda, e incluso Wagner, su gran adversario, así lo reconoce; aunque condene su interpretación de los maestros clásicos. Diversos escritos de grandes personalidades, sin embargo, nos lo representan como un director casi perfecto. Así Hallé, por ejemplo, el fundador de la orquesta que aun hoy lleva en Manchester su nombre, decía que era el más perfecto director que él había visto; un hombre que tenía absoluto dominio sobre las tropas que mandaba y que tocaba sobre ellas como un pianista puede hacerlo sobre el teclado. Rimsky-Korsakoff nos dirá que su forma de marcar con la batuta es sencilla, clara y bella.

Cuando escribió su tratado sobre la dirección, Berlioz probablemente había aprendido todo lo que se podía en aquella época sobre una orquesta, y como buen francés, a pesar de su aire revolucionario y romántico, fue un hombre eminentemente lógico y práctico. Una de sus primeras sugestiones es que se use bien el tiempo en los ensayos. También dedica una enorme importancia al ritmo, e incluso llega a sugerir el uso de un metrónomo, naturalmente, no para llevar la música rígidamente y con una frialdad de hielo, sino para dar una base sobre la cual moverse. También señala que no es tan fácil como se cree tener una buena técnica de batuta, sobre todo en los compases subdivididos. Todas estas sugestiones lo presentan como un director moderno, sabio y práctico. Sugiere que jamás el

director debe dibujar con su batuta un arco demasiado grande, ya que esto tiende precisamente a que la orquesta retrase el tempo. También que la orquesta debe ser colocada en cinco diversas gradas.

Para él la orquesta normal debiera tener 119 músicos, con lo cual se aproxima bastante a la gran orquesta actual, normalmente compuesta por 106. Siempre estuvo fascinado por las grandes masas y es probablemente uno de los directores de orquesta que más grandes conjuntos ha dirigido. Recuérdese que en las Tullerías tuvo una orquesta y coros compuestos de 1.200 personas, para lo cual necesitó siete subdirectores. En su tratado expone la orquesta ideal. Se compone de 465 instrumentistas y 360 voces; 120 violines divididos en secciones: 40 violas, 45 chelos, 18 contrabajos afinados en sol-re-la, 15 más en mi-la-re-sol y 4 octobajos (un instrumento inventado por Villón en 1849), seis flautas, cuatro flautas en mi bemol seis oboes, seis cornos ingleses, cinco saxofones, cuatro fagotes pequeños y 12 fagotes normales, cuatro clarinetes en mi-bemol, ocho clarinetes en si-bemol o la, tres clarinetes bajos, 16 trompas, ocho trompetas, seis cornetas, cuatro trombones altos, seis tenores, dos trombones bajos, un oficleide en do, un oficleide en si-bemol, dos tubas bajas, 30 arpas, 30 pianos, un órgano, ocho timbales, seis cajas pequeñas, tres cajas grandes, cuatro pares de platos, seis triángulos, seis glockenspiel, 12 platos más, dos campanas grandes, dos tamtams y cuatro medias lunas (una especie de instrumento originalmente turco, que se usaba en las bandas militares de la época). Naturalmente, un músico tan refinado como Berlioz ataca el fácil criticismo que se hace de una orquesta de este tipo, ya que dice que el vulgar prejuicio habla de que una orquesta grande sólo puede ser ruidosa. Al revés, para él, esta orquesta «tiene un millón posible de combinaciones sonoras diferentes en riqueza, en armonía, en variedad de sonidos, en múltiples contrastes, en algo que hasta ahora no ha sido no sólo logrado en música, sino en ningún arte».

Berlioz puede ser considerado como el antecedente directo de la escuela francesa, de un Monteux o de un Munch.

El mismo tipo de creador de director orquesta que lo que Berlioz fue en Francia lo fue Mendelssohn en Alemania.

Mendelssohn, un prodigio de dotes musicales, al estilo de Mozart o Weber, fue un hombre para quien todo en música fue fácil. Su oído y memoria fueron legendarios y el mismo Hallé antes citado estaba convencido de que conocía de memoria cualquier clase de música que se hubiera escrito.

Nacido en una familia adinerada, Mendelssohn tuvo como juguete una orquesta de cámara, comenzando a dirigir a los 12 años, siempre con batuta. Al final de su vida era un músico patricio que dominaba todos los estilos. Había logrado elevar el nivel de ejecución.

Su fama como compositor, pedagogo, pianista, organista y director lo hicieron célebre a través del continente. En 1833 fue nombrado director musical de Düsseldorf, reorganizó la orquesta, introdujo grandes cambios en los programas y elevó no sólo la disciplina, sino también el nivel de la misma. Fundó los festivales de música del bajo Rhin en Colonia. En el año 1835 fue a Leipzig. Allí creó el célebre conservatorio y llamó como concertino de la orquesta a Ferdinand David, uno de los grandes violinistas de la época.

Su forma de dirigir era como su personalidad: elegante y brillante, objetiva y proporcionada, con algo que molestó a Wagner: tomaba siempre los tempos muy ligeros, muy vivos. Wagner, que estaba en el polo opuesto, el de la expresión, atacó duramente su versión de la octava Sinfonía de Beethoven.

Meldelssohn era elegante y cortés en su trato con las orquestas, aunque nunca dejó dominarse por ellas. En 1844, cuando Federico Guillermo IV fue hecho rey de Prusia, lo llamó a Berlín.

Su repertorio se extendía desde Beethoven a Schubert y Schumann, Bach y los clásicos como Gluck. Hizo algunos es-

trenos importantes: el de la sinfonía en do mayor de Schubert y dos de las de Schumann.

Fue una fuerza dominante en la música en Alemania y su forma de dirigir, su forma de hacer música tuvo buen eco. Citemos, entre sus imitadores, a Otto Nicolai, fundador de la Filarmónica de Viena, que llevó a este conjunto a ser uno de los más importantes de su época.

El caso de un compositor a quien la dirección de orquesta se le negó totalmente fue Robert Schumann, que según todos los comentarios de la época, fue un mal director. Tan malo, que logró arruinar la orquesta de Düsseldorf.

Probablemente Schumann nunca tuvo condiciones para ser un director de orquesta y se vio forzado a ello ante la insistencia de su mujer. La única contribución original que hizo a la dirección de orquesta fue que para que la batuta no se le cayera la ataba a la mano con una cuerda, idea que, como sabemos, no ha prosperado.

Pero la fuerza más impresionante en la dirección de orquesta del XIX es Ricardo Wagner. Y esto es sorprendente, ya que Wagner tenía en contra muchas cosas para ser director de orquesta. No era un gran instrumentista. Y difícilmente podía leer una partitura al piano, según él mismo nos cuenta. A pesar de todo, sus ideas sobre la música se configuraron muy pronto e hicieron de él la fuerza que creó toda una escuela de dirección de orquesta, cuyos antecedentes tenemos que ver en Beethoven, Weber y Liszt, y que llega hasta nuestro siglo con Mahler y Furtwängler.

Wagner fue, probablemente y según todo lo que hemos podido oír de sus contemporáneos, un mal técnico de batuta, pero una fuerza musical indiscutible. Así como Berlioz en pocos ensayos conseguía mucho, Wagner necesitaba muchos ensayos para llegar a convencer a la orquesta de lo que quería.

A lo largo de su carrera nos da siempre y con sorprendente claridad una serie de noticias de lo que él veía mal y querría corregir. Cuando hoy leemos las recomendaciones que hacía

a sus músicos, tenemos que asombrarnos de que aquéllos no las comprendieran, ya que nadie, incluso con la experiencia actual, podría haberlo hecho mejor.

Su idea fundamental en la música, tanto como compositor y director, fue el melos. Esta forma de entender la melodía continua como algo fluctuante llevaba a algo fundamental: el tempo no podía ser constante, sino que debía fluctuar para dar posibilidades de expresión a esta melodía.

Por otra parte, aún hoy en día se siguen observando las correcciones que hizo en las Sinfonías de Beethoven, recogidas más tarde por Félix Weingartner en su libro y que aún hoy son de buen uso para cualquier director... Pensaba que si una partitura no estaba lo suficientemente clara, no había ningún motivo para no corregirla, expresando así mejor las intenciones del compositor.

Wagner se dio perfecta cuenta de los peligros que podría entrañar su manera de ver la música. Estas fluctuaciones de tempo, de no ser hechas con gran convencimiento y con muy buen gusto, pueden destrozar probablemente la línea de una obra maestra. Así lo entendieron algunos de sus contemporáneos y su gran amigo Hanslick, en una crítica a un concierto en el que Wagner dirigió la Heroica en Viena en 1872 nos dice lo siguiente: «La interpretación de Wagner consiste principalmente, y en resumen, en frecuentes modificaciones del tempo dentro de un mismo movimiento. Después de un comienzo muy rápido del primer movimiento, por ejemplo, toma el segundo tema mucho más despacio, estorbando así el tempo general que casi no se ha establecido en el oyente y cambiando el modo y carácter heroico de la sinfonía hacia el sentimental. Toma el Scherzo muy rápidamente, casi presto, algo muy difícil incluso para una orquesta virtuosa. Si los principios de Wagner fueran adoptados universalmente, se abriría la puerta para unos cambios de tempo tan intolerables que las representaciones serían prácticamente arbitrarias y se podría decir que eran adaptaciones libres de una sinfonía de Beethoven, en vez de una sinfonía

de Beethoven. Wagner se acerca a la dirección de orquesta como lo hace a la composición, y lo que le va a su individualidad y a sus excepcionales talentos, tiene que ser aceptado como la única regla universal».

Esta crítica, que más que al propio Wagner puede ir dirigida a todos aquellos que siguieron y exageraron sus reglas, tiene algo de cierto. No obstante, lo que no se puede negar es que Wagner creó toda una escuela de dirección de orquesta y su influencia ha sido probablemente la más grande ejercida por persona alguna en este terreno, como también lo fue en el terreno de la composición.

Son, pues, Wagner y Mendelssohn los que crean en Centro Europa las dos escuelas más importantes de dirección.

La wagneriana, preponderante en un principio, llamada también subjetivista o romántica, se basa principalmente en las fluctuaciones del tempo y en la expresión, en cuyo beneficio los tempos han de ser algo más lentos. Además, la no adherencia a la nota escrita. Producto secundario puede ser la belleza del sonido orquestal.

Su continuador fue Hans von Bülow, que llevó el evangelio del maestro y lo predicó a lo largo de toda Europa. Después de Bayreuth, compuesto por Hermann Levi, Félix Mottl, Anton Seidl y Hans Richter. Al mismo tiempo que ellos, Arthur Nikisch es quizá el primer gran director viajero, el director invitado nato, creador de un sonido bellísimo, de un perfecto balance orquestal. Se consideraba a sí mismo un recreador. Poseía indudables poderes carismáticos, ya que con sus pequeñísimos movimientos de batuta lograba aquello que quería de todas las orquestas. Hombre afable, de exquisitas maneras para con ellas, era admirado y querido por todos los músicos de su tiempo y puede ser considerado entre los grandes directores, como el que psicológicamente mejor los entendía. Más tarde, Gustav Mahler, Mengelberg, Furtwängler y Knappertsbusch llevaron esta escuela hasta su suprema realización.

La escuela objetiva o literalista, como se la llamó más tarde, descendiente directa de los postulados mendelssonhianos, se basa en una adherencia estricta al texto escrito. Tempos más vivaces y virtuosismo instrumental. Tras desaparecer unos años ante la influencia wagneriana, fue seguida por Muck y Ricardo Strauss, a quien debemos «las 10 reglas doradas de la dirección de orquesta».

Continuada por Félix Weingartner, autor de un maravilloso compendio sobre la interpretación de las sinfonías beethovenianas, puede ser seguida hasta nuestros días, en que su más grande representante es Herbert Von Karajan, con todas las diferencias que una personalidad como la suya tiene que aportar a una escuela.

Grandes figuras de la dirección germana en el siglo xx fueron Bruno Walter, Hermann Scherchen, Carl Schuricht, Otto Klemperer, Erich Kleiber, etc., directores a quienes es muy difícil encasillar en una u otra escuela. Como el mismo Von Karajan, todos ellos aportaron algo nuevo y decisivo a la dirección de orquesta y su personalidad puede usar técnicas de ambas escuelas y devolverlas en un producto completamente original. Klemperer y Karajan se diferenciarán, precisamente, en que el uno busca la verdad en su interpretación musical y la monumentalidad y el otro la belleza del sonido, con lo cual entronca directamente con la rama Wagneriana.

La escuela francesa descendiente de Berlioz tuvo tres grandes continuadores en los creadores de las orquestas que llevaron su nombre: Pasdeloup, Colonne y Lamoureux.

Tras ellos hubo un gran vacío, hasta la aparición de tres grandes continuadores: Pierre Monteux, Charles Munch y el suizo Ansermet. Características principales son un ritmo muy vivaz y una ligera fluctuación del tempo dentro de un ritmo estable. Tanto Monteux como Ansermet destacaron como grandes directores de ballet, Charles Munch en el concierto como un gran improvisador.

A todos ellos, como al mismo Berlioz, de quien descendían,

les animaba siempre ese «esprit» francés, que unido a la lógica interpretativa propia de ese país, hicieron de ellos grandes intérpretes.

Finalmente, como un producto de la escuela francesa, aunque poco conocida en nuestras días, citemos a Louis Antoine Jullien, que fue probablemente el primero de los directores que podemos clasificar de virtuosos y actores, línea que nos lleva directamente en nuestros días hasta Leopoldo Stokowsky y Leonard Bernstein en el terreno sinfónico, y en el de la «música sinfónico ligera», a Arthur Fiedler y Kostelanetz.

Nacido en Francia pero llevando sus ideas a Inglaterra, Jullien creó una serie de conciertos populares que se basaban en dos cosas: su actuación como actor magníficamente vestido, elegante, como una verdadera aparición escénica y el incremento de la orquesta con la adición de instrumentos raros como el contrabajo de 15 pies, inventado en Francia, o un bombo de proporciones monumentales. La orquesta tenía un virtuosismo con el cual nunca se habían oído obras menores. Al final de su vida implantó en sus programas una primera parte dedicada a Haydn, Mozart y Beethoven, seguida de una segunda puramente efectista, en la que se solían sumar dos o tres bandas militares al final. Es también un antecedente de Johann Strauss y su orquesta.

En Italia, tras los grandes maestros de la época de Vivaldi y Corelli, la dirección de orquesta desapareció prácticamente como arte mayor. Existían muy pocas orquestas sinfónicas y la ópera estaba dominada por los cantantes, quedando para el director de orquesta el papel de mero acompañante.

El primero que trató de imponer un poco la seriedad en las ejecuciones fue Mariani, un gran intérprete verdiano, gran amigo del compositor. Más tarde se distanció de él, probablemente cuando empezó a interpretar e introducir la música wagneriana en Italia.

Verdi pudo haber sido un gran director. Todas las crónicas de la época nos lo presentan como tal las pocas veces que

actuó. No orientó hacia ello su carrera, pero pudo haber sido para Italia lo que Wagner fue en Alemania. Casi sin transición alguna llegamos a uno de los fenómenos más grandes que ha producido la dirección de orquesta: Arturo Toscanini.

La fundamental aportación de Toscanini a la música en una época dominada por la escuela postromántica fue el combatir los excesos de ésta. Adherencia estricta a la nota impresa fue siempre el lema de su vida. La voluntad del compositor ante todo, unido naturalmente a algo que en un italiano era más que normal: el hacer cantar a las orquestas. Las crónicas de sus ensayos, aparte de sus legendarias rabietas para conseguir lo que quería, están llenas de exhortaciones a la orquesta para que cante. Curiosamente, el sonido que producía la orquesta de Toscanini no era de una belleza tal como el de Furtwängler. Aunque sí cristalino y claro. Es más, en Alemania se hablaba siempre con sentido peyorativo del Toscanini-Klang como algo duro. Es probablemente después de Wagner y Mendelssohn el director de orquesta que más ha influido en generaciones posteriores.

Descendientes directos de Toscanini, si bien bajo la influencia de su gran paisano Nikisch, han formado la escuela húngara. Citemos a Reiner y Szell, creadores de dos de las más grandes orquestas mundiales, Chicago y Cleveland. A Ormandy, muchos años director de la orquesta de Filadelfia, a Antal Dorati y a George Solti.

En Bohemia Talich, Kubelik y Ancerl, y poco se puede decir de la dirección en Rusia. Naprawnic, nacido en Checoeslovaquia, fue el primero.

Después hubo un gran período de vacío, hasta la aparición de dos grandes figuras que fueron Rachmaninoff y Koussevitzky. Rachmaninoff nunca quiso ser director de orquesta, nunca se dedicó a ello plenamente, aunque todos los detalles y crónicas de la época hacen pensar que si hubieran aceptado la dirección de la orquesta de Boston cuando se la ofrecieron, hubiera cristalizado como una de las más grandes figuras del

siglo XX. Sí en cambio cristalizó como tal Koussevitzky, que llevó a esta orquesta a su más alto nivel.

Después de la revolución y tras los intentos de suprimir la dirección orquestal en la Rusia soviética, pasaron años hasta que apareció una nueva generación; citemos a Mravinsky como su mejor exponente.

Estas pueden ser, en resumen, las grandes líneas que han configurado la dirección de orquesta hasta la II Guerra Mundial. Ya antes de ella, y sobre todo tras de su fin, se crean unas nuevas condiciones con las que otro tipo de director de orquesta aparecerá.

Dos hechos fundamentales lo influyen: primero, el disco se desarrolla hasta unos extremos de fidelidad y amplitud extraordinarias. Hoy en día las carreras de los grandes directores están todas ellas grabadas.

Segundo, que el enorme avance de las comunicaciones hace que los directores no estén como antiguamente, limitados a actuar en un solo sitio. Las carreras son internacionales y no hay prácticamente ningún gran director que no dirija en los centros más importantes de la música universal. No sólo los directores, sino incluso las grandes orquestas viajan.

* * *

Anteriormente interrumpimos el desarrollo de la orquesta en el siglo XVIII, con la cristalización de la orquesta clásica.

Una vez fijada la orquesta en cuatro grupos cuya base es el grupo de cuerda más los instrumentos de madera, metal y percusión, ésta no ha hecho más que engrandecerse y hacerse mucho más virtuosa de la mano de todos los grandes compositores citados; en su esencia no ha cambiado nada. Los grupos, cuerda, madera, metal y percusión siguen siendo los mismos. Naturalmente, aparecieron poco a poco los derivados o complementos de las familias que ya existían. Las flautas se enriquecieron en su registro superior con el píccolo, en el inferior con la flauta en sol y el albisifón o flauta grave. A los oboes se

les añadió el corno inglés. Los clarinetes sumaron el clarinete píccolo o requinto, el bajo y ya, en tiempos de Mozart, el clarinete alto. Los fagotes, el contrafagot.

El grupo de instrumentos de trompas se enriqueció hasta considerarse normal el de cuatro y casi normal el de ocho. Las trompetas se añadieron en su registro agudo las pequeñas de re, mi, bemol y fa, y en el grave la trompeta baja. Los trombones añadieron en su estructura un grave, las tubas.

Ricardo Wagner y luegon Anton Bruckner usaron en la orquesta las tubas wagnerianas, mezcla o combinación de trompas y tubas.

El grupo de percusión se enriqueció hasta nuestros días con grandes aportaciones de la música contemporánea. Es hoy una de las partes más importantes de la orquesta. Sumemos a ello el uso normal de los pianos, celestas, arpas e incluso el órgano y habremos completado el cuadro.

* * *

Se ha omitido en este pequeño estudio de ex profeso el tratar la dirección de orquesta en España. Muy poco o nada existe sobre aquellos que pudieron ser grandes directores en el siglo XVIII o XIX, y casi nada hay como estudio crítico en el XX. Lo mismo se puede decir del origen y evolución de las orquestas. Basten los nombres citados al principio: Arbós con la Sinfónica, Pérez-Casas con la Filarmónica y mi predecesor, Argenta, en la Nacional, para dar fe de una indudable brillantez.

CONTESTACION

DEL

EXCMO. SR. MARQUES DE BOLARQUE

Es para mí, además de un gran honor, un privilegio que me produce una inmensa satisfacción, recibir a Rafael Frühbeck en nombre de esta Real Academia. También me invade esa alegría que siempre comporta la juventud.

Frühbeck llega a esta Casa con sus cuarenta y un año recién cumplidos y por un tiempo va a ser nuestro benjamín. Como en todas las familias, a este último eslabón de la cadena se le mira con la simpatía que su vitalidad nos regala. Como director de orquesta, es el cuarto entre nosotros, tras Arbós, Pérez Casas y Ataúlfo Argenta. Cierto que entre nuestros compañeros músicos hubo muchos que empuñaron la batuta; pero su rango de compositores o instrumentistas, por el que vinieron a esta Casa, estuvo siempre por encima del directorial.

Rafael Frühbeck, que a la manera de las grandes figuras pasadas, ha tomado el nombre de la ciudad que le vio nacer, es un caso de rapidez en su carrera artística internacional: director titular de la Orquesta Sinfónica de Bilbao de 1958 a 1962, pasa a la Nacional de España en ese año y cuatro más tarde es nombrado Generalmusikdirektor de la Ciudad de Düsseldorf; para ser, a partir de 1975, Music Director de la Orquesta Sinfónica de Montreal. Sin dejar la Orquesta Nacional, todas las grandes orquestas sinfónicas del mundo le invitan todos los años: desde la Filarmónica de Berlín y las grandes de Europa, a las más famosas de los Estados Unidos. Su formación musical y humanística ha sido el verdadero podium para este logro. Tengamos la seguridad que su presencia entre nosotros será de una indudable valía. En nombre de esta Real Academia me complazco en darle la bienvenida.

* * *

El Congreso de Viena vuelve en 1815 la última página del libro de la Revolución Francesa. Todo ha cambiado, y también la música. La música de cámara, sus orquestas reducidas, de momento no van a cambiar. Sí se efectuará un cambio en el ambiente, es decir, en los salones. Los aristocráticos serán sucedidos por los burgueses. Crece y se desarrolla la burguesía con más rapidez y volumen, con un crecimiento infinitamente superior al que la nobleza tuvo en su mejor momento. La música del salón bajará a la calle con destino al pueblo, y unas nuevas agrupaciones, las bandas, nacerán para la multitud, como la orquesta sinfónica nacerá para el gran público.

Rafael Frühbeck nos explica en su trabajo «El director de orquesta» nacimiento, desarrollo y evolución. Es difícil y hasta arbitrario fijar el arranque de la dirección en cualquiera de sus manifestaciones. Realmente es en la segunda mitad del siglo XIX cuando la orquesta toma vuelos y amplitud, ese volumen que hoy la caracteriza; cuando el antiguo marcador de compás se convierte en director, y ya próximo a nosotros, en nuestros días cercanos, cuando el director se convierte en virtuoso y, en algunas circunstancias, en «vedette» que arrastra gentes por el solo hecho de verle como espectáculo. Es posible que al director hubiera que dividirle en dos categorías: en la del maestro, que enseña a sus músicos y a sus oyentes, y en la del director, que por su plástica y movimientos produce a la vista y para ciertas gentes un recreo mayor o igual que para el oído.

Cabe la pregunta si hay muchos grandes directores de uno u otro aspecto. Y me temo que habría que responder: no tantos como grandes orquestas. No hagamos una estadística ni un balance de las agrupaciones de primer rango en Europa y América; fácil es enunciar sus nombres; difícil, en cambio, encontrar tantos grandes directores como sería necesario.

* * *

Un aspecto que Rafael Frühbeck elude elegantemente es el trasiego que desde hace años realizan todas las orquestas con sus directores invitados. Se acabaron los tiempos en que el titular no se movía del podium de la agrupación que le estaba encomendada. Hoy los huéspedes son casi tan frecuentes como los pianistas sobre el piano de cada ciudad. Esta es la pregunta: «El cambio de director ¿perjudica o beneficia a la orquesta? No creo que exista otra respuesta: si el director conoce su oficio, si tiene todas las virtudes de que Frühbeck nos habla en su discurso como necesarias e indispensables, no existe duda que algo dejará a la corporación tras el trabajo de sus ensayos. Si, por el contrario, no está a la altura de lo que se precisa, la orquesta, cuya sensibilidad en este aspecto es extremadamente sutil, comprenderá desde el primer momento que quien tiene ante ella no merece su atención y sólo dejará un tiempo perdido y un recuerdo que se desvanecerá con ligereza.

Pero aparte de estas breves consideraciones que me ha sugerido el escrito que nos ocupa, me atrevería a recordar a todos los directores, especialmente a los jóvenes, que de igual modo que las estaciones se suceden, que el día y la noche se alternan, nada ha cambiado para el arte. El momento en que vivimos no es ni mejor ni peor que otros momentos de antes y de después del nuestro. En todo caso, haría falta siglos para juzgarlo y hay que admitir y reconocer que hoy, como ayer, el artista tiene derecho a la creación de la obra de arte; que las partituras que lleguen a sus manos no las desdeñen tras una simple mirada. Estúdienlas, profundicen en ellas. Acaso —y por qué no— hallen una «Consagración de la Primavera» —permitidme que me refiera a esta página de Stravinsky como obra maestra, marcadora de cambio y época, de la que Rafael Frühbeck hace una creación y con la cual da, a la vez, una lección en el arte de dirigir.

No insistiré —porque es bien conocido— cómo a lo largo del tiempo han sido excepciones los artistas a los que en vida

se les reconoció su talento. Es mejor equivocarse por generosidad que por ceguera negativa.

Como el «lied» nace cuando el piano aparece, naturalmente apoyado en un poeta, el director de orquesta nace también cuando un instrumento adquiere su gran forma, y para hacerlo sonar hará falta que quien empuñe la batuta posea dotes de psicólogo, además de las musicales. Nada más diverso y hasta contrario entre sí que las 106 teclas que forman el conjunto orquestal. Recordemos cómo Berlioz, en su prólogo de «Soireés de l'Orchestre», nos habla de los profesores que conversan entre sí, de aquellos que leen y hasta estudian idiomas en los silencios y en las paradas de los ensayos. Y de aquel otro, pendiente siempre de su parte y de las indicaciones del director, incapaz de la más leve distracción. Nos dice Berlioz cómo el director del teatro, conmovido por el celo y el entusiasmo de este instrumentista, le envió un día seis botellas de vino a título de incentivo. Nuestro hombre devolvió el obsequio con estas palabras: «Gracias, no tengo necesidad de ningún estímulo». Y Berlioz aclara: «Se adivina que de quien quiero hablar era del profesor que tocaba el bombo».

Difícil y complicado instrumento la gran orquesta sinfónica, porque si en las nuestras nos encontramos con los más diversos caracteres y las más distintas personalidades, las esparcidas por el ancho mundo están generalmente formadas por músicos de todas las razas y de las mentalidades más dispares. El director ha de ser, ciertamente, además de un músico excepcional, un gran conocedor del ser humano, venga de donde viniere. Y en última instancia, algo común para todos, director y ejecutantes, han de ser aquellas palabras de Tartini: «Per ben sonare bisogna ben cantare».

Hacía falta en esta Casa la representación del director de orquesta. En Rafael Frühbeck tenemos una gran realidad presente, avalada por el amplio futuro que le deparan su juventud y su talento. Bienvenido a esta Real Academia, donde de ahora en adelante compartirá nuestros trabajos.

He dicho.