

La enseñanza de la dirección de orquesta

FEDERICO SOPEÑA

De la Real Academia de San Fernando
Catedrático del Conservatorio de Madrid

LA CATEDRA COMO «DEPARTAMENTO»

Hemos señalado en los artículos anteriores cómo la Escuela Superior de Música no puede consistir ni en la abundancia sin más ni en la calidad sin más de sus cátedras: debe ser la cátedra como «departamento», como organismo que abarque los menesteres tan difíciles y tan variados de la completa «profesionalidad». Un ejemplo bien claro nos sirve para comenzar y para encuadrar este trabajo: en el proyecto de ley que se elabora para reformar y reajustar las enseñanzas de los conservatorios se dice que los alumnos, en todos los cursos, tendrán la obligación de formar parte de la orquesta y de los coros del conservatorio. No se trata, por tanto, de que en la cátedra de dirección de orquesta, un maestro de la batuta dé clase a la reducida minoría de los que aspiran a ser directores, sino de que, junto con eso, la cátedra se ocupe de algo tan fundamental para la «profesionalidad» como es el trabajo de «conjunto». Con este nombre ha habido siempre una clase en el viejo conservatorio, pero clase de obligatoriedad «desganada», reducida a uno o dos cursos, sin dejar huella verdadera. La tradición indica otra cosa y baste recordar cómo en la época romántica, la mejor orquesta de París, la primera en Europa a la hora de interpretar Beethoven, fué la de su conservatorio y recordar también cómo en el primer conservatorio alemán, el de Leipzig, se quería seguir prácticamente el consejo de Schumann pidiendo que los pianistas trabajasen con la orquesta y con el coro. Se trata, pues, no sólo de eficacia hacia «dentro», sino también de apertura al mundo musical en torno. De aquí la enorme trascendencia y la muy grande dificultad de la nueva cátedra, y digo nueva porque a pesar de estar en programa desde hace más de veinte años, no ha sido convocada: sólo hace catorce años el Conservatorio de Madrid se acordó de invitar al venerable Pérez Casas para que diera unas clases.

HISTORIA E HISTORIAS

La técnica de la dirección de orquesta es tan reciente como la orquesta misma, como los conciertos con taquilla y público. La explicación de la técnica, la batuta hecha «sistema» es casi de hoy mismo y todavía conservatorios, como el de

Madrid, carecen de esa enseñanza. Tratado riguroso sobre dirección de orquesta no lo puede haber porque aún falta lo indispensable para ello: la tradición: Anteaeyer, Berlioz y Wagner; ayer, Weingartner y von Bulow; hoy, Walter, Futwangler y Scherchen—éste más que ninguno—, han escrito espléndidos capítulos, pero es biblioteca de libros más bien pequeños, llenos de «historias», y en casos de «tomo» como el de Scherchen, el valor está en la apertura de camino.

Pocos libros, sin embargo, se leen con más gusto: están muy cerca de los raros y buenos escritos por los grandes hombres de teatro. El más reciente, *Tema y variaciones*, de Bruno Walter, es, creo yo, la mejor introducción a un ayer definitivamente ido, pero que todavía puede estar en parte vigente en vidas musicales como la nuestra; el director, director de concierto, y de la ópera, «Generalmusikdirektor de la ciudad, funcionario incluso de la Corte—Bruno Walter, como su maestro Mahler, tenía que dirigir en ocasiones con bicornio y espadín—llenando su mañana entre ensayos y trabajo de oficina, obligado al estreno frecuente, trabajador con cada uno de los cantantes, responsable de su elección, viajero a lo más una vez al año pensando en América como Eldorado lejano y perturbador. El más grande director de nuestro tiempo, Herbert von Karajan, ha sido, a la vez, director de Berlín y de Viena: es la cumbre, pero es también la disolución.

EL DIVISMO

Lo que en el siglo pasado lograron Paganini con el violín y Liszt con el piano, ocurre ahora con el director de orquesta: la tragedia y la gloria del divismo. El artista, el «divo», aparece como una especie de taumaturgo, interesa más como persona, como biografía y como actor que la misma música interpretada, y de esa música se quiere, sobre todo, el repertorio, y del repertorio, lo más conocido, lo más brillante o lo más sentimental. Tres realidades, una de siempre y dos de nuestro tiempo echan leña al fuego de ese «divismo»: el espectáculo de poderío humano que es, de por sí, el dominio sobre una gran orquesta, la publicidad al máximo, comparable a la de los artistas cinematográficos y el lanzamiento

del negocio a gran escala a través de las agencias de conciertos. El director de orquesta ya no está, ya no puede estar ligado a una ciudad: es un nómada del avión, un esclavo de su agencia y un esclavo de los programas fijos.

Ahora bien, de igual manera que el virtuosismo espectacular de Paganini y de Liszt trajo como consecuencia un fabuloso crecimiento de la técnica instrumental, el actual divismo de la batuta ha creado también, de manera muy positiva, una técnica para la dirección. Ya no basta, como antaño, ser sólo buen músico, ser, sobre todo, compositor y subir al *podium* con seguridad y con ánimo. No podemos resistir ni a los mismos compositores dirigiendo sus obras, que las quieren dirigir en buena parte, sí, para defensa de su estilo, pero en buena parte también con el deseo de participar de ese «más» económico que la dirección trae: así ha ocurrido en el caso de Strawinsky. El divismo directorial ha creado una técnica que va desde el cultivo sensacional de la memoria hasta el aprendizaje muscular para el gesto. Esa es su gloria y hoy las orquestas sueñan de otra manera y mucho mejor empujadas por esa técnica.

LA ENSEÑANZA

De una técnica cuajada surge como inevitable consecuencia el deseo de hacerla «escuela» y, efectivamente, nuestro siglo comienza a enseñar formalmente la dirección de orquesta, y lo digo así porque en realidad no ya Wagner y después Mahler, sino antes, el mismo Mendelssohn tuvo discípulos. La enseñanza de la dirección de orquesta además aparecía como larvada en una cátedra rara vez ausente de los cuadros del conservatorio: la clase llamada «de conjunto instrumental y vocal». A pesar de eso, a pesar de los mismos trabajos tan serios, primero de Weingartner, después de Scherchen, ha sido después de la última guerra mundial cuando ha surgido la auténtica, fija, indispensable «escuela».

Los grandes conservatorios, especialmente los centroeuropeos, no han tenido especial dificultad para organizar esa clase: Munich es un claro ejemplo, seguido luego por todos o casi todos, incluso los latinos. Ahora bien, el magisterio vivo del gran director, del «divo» de la batuta es absolutamente incompatible con el curso largo de otoño a verano. Por esa razón surge el curso abreviado e intenso, aprovechando el verano y sus festivales internacionales, que han tomado en pocos años las proporciones deseadas por el turismo y las agencias de conciertos. Hacia falta, en primer lugar, que directores como Scherchen, dispuesto a hacer escuela y tratado de su batuta no fueran excepción. No lo han sido y se han aprovechado precisamente del ambiente de los festivales: van Kempem y luego Celebidache en Siena, Markevitch en Salzburgo, han hecho verdadera escuela con sus fanáticos, sus auténticos discípulos y no menos sus calamitosos imi-

tadores. Es conmovedor, por ejemplo, en el caso de Celebidache, verle en sus viajes con sus discípulos, ensayando, dirigiendo «para ellos»: como en una especie de seminario se ejerce la auto-crítica y la crítica a los demás. Ha habido y hay españoles entre esos discípulos, algunos tan triunfadores como el jovencísimo Enrique García Asensio, director de la Orquesta Municipal de Valencia, pero cada día se hace más urgente el funcionamiento «normal» en España de las cátedras de dirección, iniciadas ya, es cierto, en Barcelona y en Valencia, malogradas, en cambio, cuando se quiso montarlas en cursillos aprovechando los festivales internacionales: Granada y Santander son, hasta ahora, los únicos festivales sin curso.

DIVISMO Y MUSICALIDAD

No se trata en este ensayo, como tampoco lo hice en los anteriores, de señalar de manera exhaustiva la materia de enseñanza, sino de buscar el centro del problema musical y sociológico. En el caso de la dirección de orquesta se trata de crear y de fomentar toda una serie de conocimientos y de reflejos de lucha contra las malas consecuencias del divismo. Y la primera defensa, sin duda alguna, se debe vivir a través de una exquisita y estricta formación de musicalidad. Antaño, especialmente en los países latinos, no «se estudiaba» para director, sino que se llegaba a la dirección a través de la carrera de compositor: difícil será en esa época no encontrar que la juventud del director ha sido juventud de compositor. La mayor o menor habilidad mecánica era un casi añadido, pues el mando y el respeto correspondiente emanaban de la misma musicalidad. Hoy es ya posible, a la mitad de los estudios en el conservatorio, cifrar la meta en la dirección de orquesta y en lo que tiene de atractivo para la juventud la expresión del poderío y la gran audiencia del gran público.

El estudiante para director de orquesta tiene que ser «dirigido» por la conciencia de una exigencia mayor que para cualquier otro intérprete: por eso, antes que la orquestación, antes de todo lo mecánico, debe profundizar al máximo no en la composición sin más—también en eso hay fórmulas para resolverlo con brevedad y como en cursillo—, sino en las formas musicales estudiadas histórica y realmente de la manera más completa posible. La orquesta y sus formas son obras de un pasado riquísimo que avanza resumiéndose: por eso, las formas más pequeñas dejan ahí su peso. Imposible, por ejemplo, dirigir bien Mahler—en apariencia desde un punto de vista «mecánico» no es especialmente difícil—sin un conocimiento profundo y casi práctico del «lled». Al estudiante de dirección se le debe exigir más que al estudiante de composición, porque éste, si afirma su vocación de compositor, afirma su personalidad intensificando ciertos conocimientos, pero también reduciendo el interés por

muchas cosas que le estorban para su «estilo», mientras que el otro necesita información a fondo y práctica de todo.

Muchas veces el deseo de dirigir se presenta como sucedáneo cuando no se ve un posible camino en la carrera instrumental. Contra la tentación de facilidad es necesario insistir en que no se llega a la orquesta como instrumento sin manejar bien antes otro instrumento como personal que no puede ser más que el piano. En las enseñanzas organizadas de composición hay un cierto examen de piano, pero visto como ayuda para descifrar y reducir partituras. Hay que ir mucho más allá de eso: lo más interesante en el más completo director de nuestro tiempo, en Bruno Walter, es que durante toda su carrera se mantuvo en forma como pianista haciendo sonatas con Rosé o, ya anciano, acompañando a grandes cantantes como la Ferrier.

La musicalidad exigen en el director, sea o no sea de ópera, aunque al menos tendría que aprender a serlo, un contacto muy íntimo con el mundo del canto. Cada obra, si es de verdad obra de arte, tiene su «melos» y descubrirlo es función de instinto, pero de instinto hecho a base de la permanente experiencia de lo melódico. Todos los consejos de Wagner para la dirección de orquesta giran sobre esa aprehensión intuitiva del «melos» de cada obra. Yo me atrevería incluso a hablar de la necesidad de una personalísima reducción «cantable» de la obra delante de la orquesta. Mala voz tenía el gran director español Pérez Casas, pero yo recuerdo cómo levantó un ensayo cantando el arranque de la «Sinfonía renana», de Schumann.

En ese orden de la musicalidad es indudable que el curso de Historia de la Música es capítulo necesario y que debe ser hecho, como en las otras enseñanzas, con un sentido de «especialidad» rigurosa centrada en la evolución de la técnica directorial: conocer bien, por ejemplo, las relaciones entre la dirección y la notación, la forma estrictamente melódica en la manera de llevar el gregoriano, el pasar de la música de cámara a la música para gran público, darse cuenta de la novedad que supone para la técnica la «inspiración tímbrica» son cuestiones que contribuyen a fijar la atención en el estudio histórico. Desde esa perspectiva histórica es incluso fácil, hacerlo, no ya el repaso «cultural», sino la formación de una sensibilidad.

LA MECANICA

En otro trabajo de este tipo indicaba cómo la enseñanza instrumental se limita cada día más al campo de los llamados «estudios» para centrar la solución de las dificultades resolviéndolas inseparablemente de la «obra»: junto a esto, un empleo constante, racional, de ejercicios «mecánicos». El mismo criterio puede aplicarse a la enseñanza de la dirección de orquesta. No hay que sobreestimar el dominio «mecánico» del gesto:

si se repasan los pocos métodos y manuales de dirección se verá que el repertorio «mecánico» indispensable para empezar es ese. Lo importante es hacerlo inseparable desde el principio de la interpretación: sobre los dos pianos, sobre el cuarteto, sobre pequeños conjuntos vocales e instrumentales, aprovechando las otras clases del Conservatorio, el gesto va progresando en el ajuste y en la expresión, pero de manera inseparable de la obra misma. Nada debe ser perseguido con tanta y auténtica saña como la obsesión por el gesto sin más, ante el espejo y pensando sólo en el público.

Este progresivo «ejercicio» ayuda, además, a algo tan fundamental como la adquisición de un conocimiento «práctico» de los instrumentos. Con cierto sabor de tópico se insiste, sin más, en la conveniencia del aprendizaje del violín, y luego, la verdad, el que no es violinista no soporta semejante aprendizaje. Yo creo que a través de esos ejercicios de conjunto—en un Conservatorio auténtico funcionará siempre como «grupo» el de los instrumentos de viento—se puede adquirir el conocimiento práctico: piénsese, por ejemplo, que partiendo de la música actual, la dirección puede practicarse incluso, y es necesario, con sólo los instrumentos de percusión.

EL TEATRO MUSICAL

Casi todos los grandes directores alemanes y los grandes italianos, a partir de Toscanini, han dirigido, por igual, el repertorio sinfónico y el operístico. Más aún: han dirigido ópera en un sentido «totalitario», es decir, montando musicalmente la obra con todo, con escenario, con movimiento escénico. Lo más hermoso de la primera ópera del mundo, la de Viena, desde Mahler hasta Karajan, ha sido precisamente eso: el director que dirige todos y cada uno de los aspectos de la obra.

En la enseñanza de la dirección el capítulo teatral es de primerísima importancia, ligado a lo que señalábamos en el ensayo anterior para la clase de canto. Hay que estimular, sí, un instinto teatral en el director, pero hay que hacerlo inseparablemente de la musicalidad más exigente y de toda la labor de «información» cultural, que exige el montaje auténtico del repertorio operístico. También en esto hay que buscar el procedimiento para que no se trabaje sobre el vacío: la vieja «Schola Cantorum», de Vincent d'Indy, al montar en las clases de conjunto Monteverdi y Gluck, daba una respuesta concreta a esa exigencia y servía al público, modesta pero eficazmente, un repertorio—recuérdense las alabanzas en el «diario» de Charles du Bos—no vivo en los teatros normales. A una Escuela Superior dirigida y «descentralizada» a la vez, le corresponde ligar todas estas cosas.

EL PANORAMA «PROFESIONAL»

En poquísimos años la situación «profesional» del panorama orquestal ha variado tan rápida y positivamente que esa larga, particularizada enseñanza de la dirección de orquesta, va ligada a una apertura económica, a una realidad de «mercado» insoñable hace años. La Orquesta Nacional sólo no era suficiente; la situación en precario de las orquestas tradicionales agravaba el problema. La creación de la Orquesta de la Radio-Televisión, incluso el anuncio de una segunda y parecida para Barcelona, supone un paso gigantesco. Piénsese que una Orquesta de Radio-Televisión necesita no de un director, sino de un «grupo de directores» y abarcando todo el repertorio.

Respecto al teatro musical no basta recordar lo que significa el próximo teatro «nacional» de ópera. Añadamos que un necesario, urgente rejuvenecimiento y cambio de estructuras en el Liceo de Barcelona tendrá repercusión inevitable en el «mercado» de directores. Más aún: la zarzuela, la comedia musical, que nunca contaron mucho

como salida en grande para directores, al organizarse, como a la postre lo estaría el teatro de la Zarzuela de Madrid, teatro que debe ser netamente oficial para remontar una primera etapa difícil, como se remontó para el Español y para el María Guerrero.

No olvidemos de ninguna manera a las provincias. Sería inútil crear cátedras de dirección de orquesta en los diversos Conservatorios; existiendo en ellos una buena clase de conjunto, de sus alumnos, pueden seleccionarse los becarios que estudiarían en el Conservatorio Superior. Precisamente la provincia española, al menos media docena de sus capitales, bien pobladas, necesita un director que no sea sólo de la orquesta, sino director musical de la ciudad, como estuvo a punto de serlo Jesús Aránbarri en Bilbao, cuando el mejor grupo musical quería concentrar en él la dirección de orquesta y la del Conservatorio. Cuando todo esto tenga su sistema, no será tarde para recoger la gran herencia centroeuropea de la dirección: no será tarde, aun en contra del tiempo, porque la dicha será buena.

Líneas generales de la educación preescolar

AURORA MEDINA

A) FISONOMIA Y CARACTER DE LA EDUCACION PREESCOLAR

Para entender en toda su profundidad el valor que encarna la educación de los siete primeros años infantiles, conviene que tengamos en cuenta cuatro principios que vienen a ser como cuatro pivotes sobre los que se asienta todo el andamiaje de la educación en los primeros años de la vida del hombre:

1.º La educación preescolar es el tránsito entre la familia y la escuela. Es una situación nueva, que reclama un cuidado especial, puesto que el pequeño se adapta con dificultad a los cambios. Dos caracteres aparecen muy marcados en estas dos sociedades, la familiar y la escolar. En primer término la familia se desenvuelve en un ambiente de seguridad, de amor, de espontaneidad. La escuela lo hace en un clima de orden, de disciplina. La edad preescolar, para que tenga resonancia en el niño, deberá participar y

conjugar estos dos caracteres: familia-escuela; familiar-escolar; amor, orden; espontaneidad-disciplina.

Por eso la maestra debe ser un poco madre y un poco maestra y la disciplina poco rigurosa, como en una gran familia, y el amor y la comprensión para todos y para cada uno.

2.º Las exigencias de la familia y de la escuela con respecto al niño deben adaptarse a la capacidad y posibilidades de éste

Todo lo que se le exija debe estar de acuerdo con su madurez y con sus intereses, que proceden en casi su totalidad de su grado de maduración y de su nivel de conducta.

De este modo se evita la frustración que supone el proponerle o exigirle algo superior a sus fuerzas y se contribuye a crear un estado anímico de bienestar, que potencia sus posibilidades de captación.

3.º La educación preescolar *debe crear*, en función de las necesidades y el nivel del niño, *un medio rico*, susceptible de favorecer y estimu-