

# M U S I C A

Por Jesús BAL y GAY

## ACCIDENTES DEL TRABAJO

**D**IMITRI MITROPOULOS ha muerto. Con él desaparece una de las figuras más impresionantes de la dirección de orquesta de nuestro tiempo. Impresionante lo fue no sólo por su físico de asceta sino también por su sentido interpretativo. A todo lo que dirigía le comunicaba un tremendo ardor que se manifestaba principalmente en el relieve que bajo su batuta adquirirían todos los elementos de la textura musical. Por eso Virgil Thomson afirmó en una ocasión, con el ingenio que lo caracteriza, que el Beethoven de Mitropoulos era "un Beethoven en bastardilla". En bastardilla debió de ser también el estreno del *Concerto para piano* de Chávez, que él dirigió, a juzgar por los comentarios de muchos críticos norteamericanos, coincidentes en destacar como rasgo principal de la obra la dureza, la fuerza salvaje o la violencia desenfrenada. Y en bastardilla fueron todas las interpretaciones que tuve ocasión de oírle.

Puede que su temperamento haya sido la causa primera de su muerte. La pasión que ponía en su trabajo, la emoción que se apoderaba de él ante la orquesta son cosas que, probablemente, no dejan de minar el organismo de un director de orquesta. Tengo entendido que los médicos admiten como características de los oradores ciertas enfermedades del sistema circulatorio, ocasionadas tanto por el esfuerzo puramente físico como por la tensión emocional. Y si eso es cierto para el orador, no creo que deje de serlo para el director de orquesta, y, en general, para el virtuoso.

El que ama de veras su profesión de director, de cantante o de instrumentista, no puede presentarse en público sin sentir una fuerte tensión emocional. No se trata sólo de la debida a la incertidumbre acerca de lo que puede pasar o no pasar en el curso del concierto, lo que podríamos denominar lisa y llanamente "miedo". Es algo más, mucho más y más elevado. Es la emoción de transmitir, o de pretender transmitir, la idea que el intérprete tiene de la obra, idea que muchas veces es tan sutil o quebradiza que no se sabe si, al fin, podrá llegar al público. Quizá el lector recuerde a este respecto *La paradoja del comediante*, la célebre obra de Diderot que fue y sigue siendo manzana de discordia entre la gente de teatro, y piense que puede haber intérpretes musicales que a la hora de actuar en público estén libres de toda emoción y por ello sean tan buenos o mejores que los de tipo emotivo. Tal recuerdo es perfectamente lógico y oportuno, pero fruto de una asociación de ideas que debo quebrar antes de seguir adelante. La emoción a que me estoy re-

firiendo no es la que la partitura despierta en el director, sino la de transmitir ésta al oyente, una vez bien depurada y cuajada en versión que el intérprete considera definitiva, al menos para él; mientras que la emoción a que se refiere Diderot es la que anima *de nuevas*, por decirlo así, al actor o intérprete en cada representación y lo lleva a improvisar

nuevos medios expresivos. En los dominios de la interpretación musical los criterios están en esto tan divididos como en los dominios de la interpretación teatral. Según las facultades y el temperamento de cada cual, hay quienes prefieren llevarlo todo pesado y medido al concierto, mientras que otros optan por dejar una gran parte a la inspiración del mo-



"En los dominios de la interpretación musical los criterios están divididos"

mento. De estos últimos era, por ejemplo, Arthur Nikisch, del que Sir Henry Wood cita esta frase: "Nunca olvides que debes hacer de cada ejecución una gran improvisación, aunque dirijas la misma obra todos los días del año." En este caso no hay duda de que concurren las dos clases de emoción, la de *sentir* y la de *transmitir*, lo cual supone una doble tensión nerviosa y, por tanto, un desgaste para el organismo del intérprete.

Dura es la profesión del director de orquesta, tanto por lo que se refiere a lo mental como a lo puramente físico. Claro está que hay técnicas directoriales que reducen al mínimo la fatiga muscular; pero hay otras que constituyen un verdadero derroche de energías. En general, podría afirmarse que los mejores directores son los que adoptan aquéllas y no éstas, principio aplicable también a instrumentistas y cantantes. Eso lo saben todos los buenos maestros, quienes desde los primeros pasos del discípulo tratan de que éste no se esfuerce en sus ejercicios más allá de lo estrictamente necesario y acabe logrando que lo que tiene que hacer lo haga *fácilmente*, sin poner a contribución más que lo preciso de su fisiología y de su anatomía para lograr el resultado apetecido. Descontada, por supuesto, la diferencia de constitución física que pueda haber entre dos pianistas, pongamos por caso, hay motivo para creer que el que al final de un concierto se muestra fatigado tiene peor técnica que el que no da ninguna señal de fatiga. Cosas tan ajenas —aparentemente— a la música como es el modo de sentarse el pianista al piano o de colocarse el director ante el atril no dejan de influir en la musicalidad de la ejecución, según que signifiquen comodidad o fatiga para el intérprete.

Pero en la dirección de orquesta, como no todo depende del director, esos principios no pueden aspirar a la categoría de dogmas. Hay orquestas sumamente sensibles que reaccionan vivazmente al menor ademán del director; pero también las hay —y son las que más abundan— que exigen del director grandes esfuerzos físicos para salir de su natural inercia. El que tiene que habérselas con una orquesta así no puede pretender ahorrar energías, y es natural que después de cada ensayo y de cada concierto se sienta como si acabase de tomar parte en un concurso atlético.

Los aficionados que llenan las salas de conciertos quizá no se percaten de lo dura que es la profesión de director de orquesta. Quizá piensen que es muy sencillo, muy cómodo y muy bonito plantarse delante de los músicos, mover los brazos con ademanes más o menos expresivos y elegantes —quien sabe si estudiados delante del espejo— y que la orquesta suena sola, o poco menos. Evidentemente, hay casos en que la orquesta suena sola —como si fuera un disco—, pero eso ocurre cuando una orquesta buena siente que tiene delante un director malo. Pero cuando una buena orquesta se percata de que el hombre que está al frente de ella es un buen director —y para ello pocos minutos le bastan—, su respeto se manifiesta de un modo curioso: tácitamente, pero con la mayor claridad, renuncia a toda iniciativa, pide, exige que el director la mande. Y cuanto mejor sea la orquesta, más pasiva —es decir, respetuosa— se mostrará para con el director. Y ello significará para éste una tensión mental muy considerable, contrapartida de la energía muscular que tendría que emplear con una orquesta mediocre.

El que ejerce con pleno sentido de su responsabilidad la profesión de director no es sólo un hombre ocupado, sino también *pre-ocupado*. El tiempo que dedica a ensayos y conciertos es bastante menor que el que le absorbe la preparación de ellos. El estudio de una partitura exige muchas horas y mucha atención, si el director ha de llegar al primer ensayo con ella en la cabeza y no simplemente bajo el brazo. Ya se sabe que no faltan los directores que se aprenden las partituras en los ensayos, o sea que se las aprenden de oído. Pero esos pertenecen a la categoría de los simuladores y no dejan de ser descubiertos bien pronto por la orquesta misma. El truco de interrumpir la lectura de una obra cuando nada serio ha ocurrido y ponerse a repetir sólo la parte de las violas, pongamos por caso, o la de los cornos, no engaña a ningún músico de orquesta.

Y no es sólo el estudio de las partituras lo que constituye la *pre-ocupación* del director: es la revisión de las partes de orquesta, es la lectura y discusión de la obra con el solista que va a tomar parte en su ejecución, es la confección del programa tras una consideración del ca-

rácter de las obras y aun de la tonalidad de cada una de ellas, a fin de que el concierto no resulte ni monótono ni abigarrado, es el tener que resolver problemas administrativos de última hora, etcétera, porque la lista resulta interminable. Todo ello exige tiempo, mucho tiempo y mucha atención. Pero en cuanto a atención, y no tiempo, también la exigen, por ejemplo, el estado físico del director, empezando por la tranquilidad de ánimo, la buena salud, el descanso necesario, cosas todas imprescindibles para que el hombre pueda desempeñar con eficacia sus funciones ante la orquesta. A quienes deseen enterarse de todo eso les recomiendo un librito del ya mencionado Sir Henry Wood, titulado *About Conducting*, lleno de buenos consejos y sentido práctico para los jóvenes que aspiran a ser directores de orquesta.

La vida del director de orquesta es, como ya dije, una vida dura. Lo ha sido siempre, pero en nuestra época lo es mucho más. Los viejos directores dirigían muchos menos conciertos que los de ahora. Viajaban mucho menos. Tenían muchos menos estrenos que dirigir. Y no dirigían de memoria. Hoy en cambio hay director famoso que tiene su avión particular, no por lujo, sino por necesidad, para ahorrar tiempo y poder cumplir todos sus compromisos. Hoy el director tiene que grabar discos, además de dar innumerables conciertos. Tiene que estrenar obras sumamente difíciles, tanto de lectura como de ejecución. Y tiene que dirigir de memoria, siguiendo una moda absurda que no sabemos cuándo pasará. Por eso se enferman de pronto y aun mueren delante del atril. Son organismos sometidos a un tremendo desgaste, y sólo aquellos dotados de una recia constitución física o muy hábiles para economizar esfuerzo pueden resistir semejante vida. En este año hemos sabido que se enfermaron Bernstein y Reiner y que Mitropoulos falleció en pleno ensayo. Esos casos constituyen, seguramente, verdaderos accidentes del trabajo y quizá se habrían evitado si la vida profesional de las víctimas no hubiera sido tan intensa, tan absurdamente intensa. Ya es mucho lo que desgasta al director el ejercicio razonable de su profesión, sin que el público, los empresarios y, probablemente, la propia codicia —de dinero y de fama— contribuyan definitivamente a su agotamiento.

