



FACULTADE DE HUMANIDADES

MÁSTER UNIVERSITARIO EN SERVIZOS CULTURAIIS

Curso 2019-2020

La dirección musical: origen y evolución en el ámbito formativo y profesional

Traballo de fin de máster orientación investigadora

por Carlos Ariel Gracia Báez

Presentado na Facultade de Humanidades da Universidade de Santiago de Compostela para a obtención do título de Máster en Servizos Culturais. Novembro 2020.



FACULDADE DE HUMANIDADES

Folla de autorización

Traballo fin de Máster presentado na Facultade de Humanidades da Universidade de Santiago de Compostela por CARLOS ARIEL GRACIA BÁEZ como requisito para obter o título de Máster Oficial en Servizos Culturais, que conta coa autorización e dirección de MARÍA ISABEL GONZÁLEZ REY para a súa presentación e defensa.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Carlos Ariel Gracia Báez', is positioned in the lower-left area of the page.

Sinatura Alumno

V. e pr. da Directora do TFM

Resumen

La investigación aborda la génesis y desarrollo de la especialidad con una perspectiva histórica que parte de la quironomía del mundo antiguo, el desarrollo del lenguaje musical y la composición hasta el apuntalamiento de la figura del director en la segunda mitad del siglo XIX. El análisis comparativo se centra en la obra de sus protagonistas para revisar aquellos factores coadyuvantes que intervienen en la construcción de la figura en Francia, con una mirada al resto de Europa. El propósito es determinar las habilidades naturales, conocimientos adquiridos y factores externos que intervienen en el desempeño de la función.

Palabras clave: director de orquesta, Francia, gestión cultural, lenguaje musical.

Resumo

A investigación aborda a xénese e desenvolvemento da especialidade cunha perspectiva histórica que parte da quironomía no mundo antigo, o desenvolvemento da linguaxe musical e a composición ata reafirmación da figura do director na segunda metade do século XIX. A análise comparativa céntrase na obra dos seus protagonistas para revisar aqueles factores coadxuvantes que interveñen na construción da figura en Francia, cunha mirada ao resto de Europa. O propósito é determinar as habilidades naturais, coñecementos adquiridos e factores externos que interveñen no desempeño da función.

Palabras chave: director de orquesta, Francia, xestión cultural, linguaxe musical.

Abstract

The dissertation explores the birth and development of conducting from a historical perspective, from ancient world's chironomy through the development of musical language and composition to its underpinning in the second half of the 19th century. A comparative analysis focuses on the key figure input of the leading actors in France, with a glance to the rest of Europe. The target will be to determine the necessary abilities, natural gifts and acquired knowledge involved in performing the task effectively.

Keywords: conducting, France, cultural management, musical language.

Contenido

1. Introducción	2
2. Orígenes	6
2.1. El pulso del Antiguo Egipto.....	6
2.2. Desarrollo de la escritura y el lenguaje	7
2.3. El “ <i>tactus</i> ” y las primeras formas musicales	8
2.4. El liderazgo en el Reino de Francia.....	9
2.5. El violín en la <i>orchestre française</i>	9
2.6. La mecánica del tiempo y del movimiento	11
2.7. Lully: <i>le bourgeois gentilhomme</i>	13
3. Evolución del <i>Métier</i>	16
3.1. Bach, Mozart, Beethoven: de la composición a la dirección musical	16
3.2. Impulso del <i>bâton de mesure</i>	22
3.3. Weber; el <i>leitmotiv</i> y la orquesta	25
3.4. Mendelssohn, un director prodigioso	28
3.5. El virtuosismo: Berlioz vs Musard.	31
3.6. El acto de dirección	35
4. Conclusiones.....	39
5. Bibliografía y referencias.....	42
Anexos.....	47
I. Iconografía y tablas	47
II. Crónicas y entrevistas.....	54

1. Introducción¹

Durante el concierto intuimos que la dirección musical consiste en marcar el pulso y las entradas a los músicos de la orquesta, pero si observamos los ensayos con atención, la labor resulta esencial para articular el discurso musical. El perfil del “maestro”, como le llaman por deferencia a su capacidad y dominio de diversos campos, se asocia a una figura masculina de pelo blanco y revuelto vestida de etiqueta que mueve rítmicamente la batuta. Un conocido estereotipo que ha inspirado sátiras y parodias en la ficción, aunque su imagen en realidad proyecta tantos arquetipos como personalidades existen.

El éxito de su liderazgo se atribuye muchas veces al carisma o incluso a cuestiones metafísicas, pero también es cierto que la investidura en el pódium no ha sido óbice para ejercer un sistema autocrático que aprovecha el rédito político y económico. Es un hecho soslayado *a priori* en el discurso moderno incluyente e igualitario, pero subyace al amparo de supuestos artísticos y ha exacerbado escándalos en la gestión de las grandes casas de ópera y orquestas sinfónicas.

Para Riccardo Muti (2010) la dirección musical no sólo consiste en marcar los tiempos; se trata de apelar al alma y al sentimiento de los músicos². No obstante, la percepción subjetiva de su imagen, vestido a la moda, simpático y locuaz mientras ilustra a la audiencia en los misterios de la dirección, contrasta con el titular de un conocido diario británico cinco años atrás. El corresponsal de artes y medios lo retrata como “El monstruo de Milán” tras un motín de setecientos trabajadores (incluida la plantilla orquestal) que puso fin a su “reinado” tras diecinueve años como Director Artístico del *Teatro alla Scala*. Entre los testimonios recogidos por *The Independent*, Zeffirelli acusa a Muti “de ser un dictador absoluto, estar bebido de sí mismo y drogado por su vanidad [...] Se ha convertido en la caricatura de un director de orquesta”³ (Barnes, 2005).

¹ Para las citas y referencias bibliográficas el presente trabajo emplea las normas de estilo APA 7ª edición.

² Ver anexo II, no. 1.

³ Todas las traducciones son propias. Debido a la limitación en el número de caracteres impuesta para este trabajo académico, no se incluyen los textos originales salvo que se indique lo contrario.

Siendo la dirección musical una especialidad reciente en la línea de tiempo de la música, desde su consolidación en el siglo XIX ha sido integrada paulatinamente en los planes de estudio del grado superior. A las tutorías semanales de Técnica de la Dirección, frente al espejo con un pianista que interpretará las inflexiones kinésicas, se añadirán otras asignaturas como Formación Instrumental Complementaria, Música de Conjunto, Tecnología Musical, entre otras⁴. En el mejor de los casos, aquellas horas lectivas remanentes serán dedicadas a la práctica con grupos instrumentales o vocales en función del presupuesto y disponibilidad de cada institución. No obstante, para un aspirante que pretende consagrarse en el *métier*, la formación académica, la experiencia y sobre todo el acceso profesional siguen presentándose como un galimatías imposible en su camino.

Al respecto, el célebre director británico, Sir Colín Davis, máximo exponente de la obra de Berlioz, en una de las consultas que mantuvimos durante su gestión al frente de la Orquesta Sinfónica de Londres (1995-2006) se muestra escéptico sobre la metodología. Su razonamiento cuestiona en gran medida que la dirección musical pueda ser impartida en las aulas. Descubre una contradicción cuando la enseñanza se reduce al aspecto coreográfico sin tener en cuenta que el director, mediante gestos estereotípicos emanados de la propia música, genera impulsos rítmicos y agógicos que inciden directamente en la reacción de los intérpretes. Si bien el proceso de aprendizaje debe reforzar los fundamentos teóricos, los sistemas reglados no inciden suficientemente en la propia interpretación musical o la gestión de recursos humanos.

Por tanto, desde una perspectiva histórica tras formular las preguntas de investigación pertinentes, nuestro trabajo deberá establecer como premisas: ¿en qué consiste el ejercicio de la dirección musical? ¿Cuáles son las capacidades y habilidades del director? ¿Es la facultad de dirigir connatural y medible? ¿De qué manera inciden la formación, los méritos y experiencia en su desempeño profesional?

⁴ Ver anexo I, tabla 5. Extracto de *Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.*

Un estudio del origen y la evolución de una especialidad de las artes escénicas podría abordarse desde diversas perspectivas de las ciencias de la educación, la pedagogía, o incluso desde la estadística, pero consideramos pertinente delimitar su enfoque a la investigación humanística con un análisis documentado del perfil y la gestión de sus protagonistas.

Es importante señalar que la dirección musical se construye con la integración de dos polos antagónicos. Por un lado, la importancia de la técnica, considerada a simple vista como la coreografía del movimiento de las extremidades, y en el otro, aquellos elementos y circunstancias de una gestión exitosa. Si abocamos nuestro esfuerzo en despejar la primera cuestión desde la perspectiva coreográfica, como han hecho varios autores a través del compilado de esquemas, el presente trabajo de investigación carecería de utilidad sin profundizar en el análisis de otros factores.

De esta forma, la primera parte revisará aquellos postulados que podrían establecer el origen del oficio en la quironomía, una antigua técnica gestual empleada en oriente Medio. La línea temática asignada permitirá, en consecuencia, un recorrido histórico por el desarrollo del lenguaje, las primeras formas musicales, el auge de las Bellas Artes y los avances científicos que coadyuvan en la aparición del director musical representado por Jean-Baptiste Lully en el Reino de Francia.

El paso de la composición a la dirección musical a partir del siglo XVIII ampliará el ámbito geográfico para examinar la actividad en otras escuelas. La formación y habilidades, el desarrollo de los instrumentos de la orquesta, el contexto laboral y dinámica de trabajo serán el hilo conductor en el romanticismo. El impulso de la batuta y el fenómeno del virtuosismo nos llevarán de nuevo a Francia para despejar, en la parte final, los conceptos básicos que conforman el acto de dirección y la actividad en el pódium. En este sentido, con las reflexiones de Héctor Berlioz haremos referencia a uno de los primeros textos escritos que desglosan aspectos filosóficos y principios mecánicos esenciales que resultan vigentes en el estudio del oficio hoy.

Motivado por nuestra experiencia profesional en el campo de la dirección musical, el propósito de la investigación será establecer la relación entre las capacidades, la formación libre o regulada y otros factores determinantes en el acceso profesional, mediante una aproximación histórica, contrastada y crítica que ponga en valor la especialidad como paradigma de excelencia en la gestión cultural.

En cuanto al enfoque metodológico y las referencias, la revisión historicista sobre el origen de la dirección musical presenta una exégesis de la técnica del lenguaje tomando como punto de partida la quironomía egipcia. Los descubrimientos durante la revolución científica despejarán la dinámica en el uso del bastón para marcar el pulso, atribuido a Lully como precursor de la figura a partir de su necrología.

El estudio biográfico de figuras destacadas en la composición, por medio de los procedimientos descriptivo y analítico, establecerá aquellos elementos comunes en la evolución de la práctica durante la época postrevolucionaria y el romanticismo. En este sentido, la metodología comparada contempla un enfoque integral y multidisciplinario para definir tres conceptos fundamentales que conforman la experiencia: el dominio del lenguaje musical, la pericia del movimiento kinésico, el manejo de la dinámica social y los recursos de la cultura.

En cuanto a las fuentes documentales, encontramos un volumen considerable de información alusiva al ejercicio y la docencia en el siglo XX. En este sentido, el espléndido trabajo de Baltuch (2014) ofrece una perspectiva amplia de las obras y autores a partir de 1950.

No obstante, ante la ausencia de documentos específicos del período anterior, para la elaboración de nuestro trabajo hemos orientado las pesquisas hacia fuentes primarias: notas enciclopédicas, la crítica en boletines y diarios, los tratados musicológicos y de interpretación, la correspondencia, las monografías, testimonios y anécdotas a fin de poder establecer los orígenes y el estado del arte a lo largo de las distintas etapas.

2. Orígenes

2.1. El pulso del Antiguo Egipto

Resulta fascinante imaginar que la dirección musical, una especialidad consolidada a mediados del siglo XIX en Europa, pudo haber tenido su origen hace más de tres mil años en la quironomía⁵ egipcia, una técnica o código de inflexiones kinésicas del cuerpo para indicar cambios y variaciones en la ejecución de la música y en la coreografía de la danza, que se extendió desde India a Oriente Próximo.

Los estudios de la iconografía en mastabas y cámaras funerarias del tiempo de los faraones sugieren que los egipcios tenían consciencia del pulso tangible. Una hipótesis defendida por Sachs (1943) a partir del bajorrelieve en la tumba de Amenemhêt, en Tebas, que según su descripción, “representa a un director de pie frente a los ejecutantes, que golpea el talón indicando el pulso mientras chasca los dedos y palmas de las manos” (Sachs, 1943, p. 78).

Además de la iconografía, el hallazgo de objetos que representan figuras tañendo instrumentos de viento y cuerda pulsada⁶, ha permitido imaginar la sonoridad del mundo egipcio para conocer más sobre su vida musical. Pérez Arroyo (2001) considera que el papel del quirónomo entonces consistía en generar variaciones armónicas y rítmicas sobre notas fundamentales, intervalos de quinta y escalas pentatónicas, para articular aspectos rituales o meditativos del quehacer cotidiano (pp. 124-132). Algunos investigadores como Hickmann (1949), estudioso de la organología antigua, sostiene que ciertos rasgos de la quironomía empleada durante la Cuarta Dinastía pudieron ser transmitidos de manera oral a la tradición ritual copta y hebrea, una tesis un tanto cuestionable ante las escasas fuentes escritas que existen.

Un hecho fehaciente es que cuando los sonidos comenzaron a ordenarse en sistemas melódicos más complejos en Babilonia, Grecia antigua y el Imperio Bizantino, los nuevos modos y escalas se expresan en los sistemas de notación, por tanto, la dependencia de los gestos del quirónomo para regular la ejecución será cada vez menor.

⁵ La raíz etimológica del término está compuesta por los lexemas *χείρ* [“mano”] y *νόμος* [“ley”].

⁶ Guitarras, arpas, sistros, la flauta oblicua y los címbalos.

2.2. Desarrollo de la escritura y el lenguaje

En la segunda mitad del siglo séptimo, durante el renacimiento carolingio, la enseñanza de la música se encomienda al clero. Carlomagno consideró que la práctica del canto gregoriano en abadías y catedrales sería una vía expedita para unificar el rito romano (Favier, 1999). Entonces, el proceso de normalización en la liturgia recurrirá a la *virga*, el *podatus*, *punctum* y *clivis*, entre otros signos sin valor rítmico de la notación neumática⁷, que indica inflexiones de la voz en la dirección del tono y del fraseo. “Esta escritura neumática al ser complementaria de la memoria y sin pretender suplantarla, reproducía en su grafía los gestos quironómicos de la mano al dirigir a los cantores” (Domínguez & Rigueiro, 2015, p. 20).

Lejos de los grandes centros catedralicios, el aprendizaje de este sistema resultaba costoso y limitado. En el siglo noveno el hecho despertó curiosidad en un monje de la Abadía de Pomposa⁸ que sentó las bases de la notación musical moderna. La obra teórica de Guido d’Arezzo (c.1028) no sólo sistematizó el tetragrama con líneas y espacios para emplazar los sonidos, sino que estableció las reglas de la composición polifónica. Su mayor aportación, no obstante, fue la *solmisatio*, un método eficaz para entonar el canto gregoriano asociando el nombre de las notas musicales a los versos del himno para las vísperas de la Fiesta de San Juan.

Esta regla mnemotécnica que facilitó la lectura a primera vista fue asociada durante la Edad Media a la “mano guidoniana”, un mapa gesto-espacial similar a la lengua de signos, que identifica las notas con ciertas posiciones de la palma o los dedos de la mano⁹. No hay evidencia que vincule el dispositivo al monje italiano, pero sus aportaciones debieron influir con toda seguridad en la técnica para conducir la liturgia gregoriana con movimientos flexibles y expresivos. Para entenderlo, es necesario conocer las nuevas estructuras del lenguaje musical que surgirán bajo el impulso galo.

⁷ Del griego *πνεῦμα* [“respiración”].

⁸ La biblioteca de la abadía de Ferrara es uno de los mayores repositorios carolingios.

⁹ Ver anexo I, tabla 3.

2.3. El “*tactus*” y las primeras formas musicales

Cuando la influencia provenzal y galaica portuguesa se extiende a través de la lírica de los cancioneros por la Ruta Jacobea, la nueva identidad cultural y filosófica del *opus francigenum* influye en la música. Leonin y su alumno Pérotin son ilustres compositores de la *École de Notre Dame* de París, que impulsa la monodia de ritmo libre, característica del canto gregoriano, hacia nuevas formas musicales. A partir de entonces, el *organum*, el motete y el *conductus*¹⁰ se escucharán asimismo en las catedrales de Compostela y Limoges, otros centros de producción musical del *Ars Antiqua*¹¹.

A partir del siglo XIV, la escritura experimenta una transformación notable gracias a los teóricos Jean de Muris y Philippe de Vitry. Ellos son los impulsores del movimiento *Ars Novae Musicae* y del tratado homónimo que establece la notación mensural, un sistema que decodifica aritméticamente el ritmo de la música y, en consecuencia, facilita la implementación de recursos como la isorritmia, una técnica de composición que emplea un patrón rítmico replicado por las distintas voces a lo largo de la pieza.

Asimismo, dicho tratado define el *tactus* como el valor absoluto del compás, a su vez representado por un impulso auditivo o visual. Paine (1988) sugiere que algunos teóricos del Renacimiento lo relacionan con el latido del corazón, la velocidad del paso o alguna medida universal pero imprecisa del tiempo (p. 174). Morley define *stroke* [“golpe”] como “un movimiento sucesivo de la mano, que dirige la calidad de cada nota y silencio en la canción, con igual medida, de acuerdo con la variedad de signos y proporciones” (1597, p. 9).

En el Antiguo Régimen de Francia, “*la canne*” [“el bástón”] es un símbolo de autoridad, análogo al cetro real o la férula papal, que sirve a los maestros directores de la *Académie Royale de Musique* para mantener la unidad del conjunto golpeando rítmicamente la superficie del teatro durante las funciones de ópera. La invención de nuevos instrumentos y el desarrollo de la técnica gracias a los avances científicos enriquecerán la paleta creativa y relegarán al maestro cantor que guía con sus manos la liturgia gregoriana.

¹⁰ Del latín *conducere* [“llevar, acompañar o conducir”].

¹¹ El *Codex Calixtinus* conserva los primeros ejemplos en el mundo de estas formas musicales.

2.4. El liderazgo en el Reino de Francia

Es incuestionable el papel que la historia otorga al país galo en el desarrollo e impulso de las Bellas Artes. Cuna de movimientos artísticos de ámbito universal, Francia disfruta el estímulo creador de grandes maestros en las letras y las artes. El estilo francés en sus diversas formas y géneros sintetiza con gran destreza la esencia de las iniciativas más sublimes de la humanidad. La música siempre forma parte de este manifiesto.

La polifonía sacra cobijada en prioratos o abadías, y los géneros profanos experimentan un auge sin precedentes durante el Renacimiento gracias a las pautas establecidas por las escuelas *bourguignonne* y *franco-flamande*. Por otra parte, la nobleza comienza a desarrollar afición por el arte trovadoresco en la Corte. Bardet señala “que desde finales del siglo XIII, los trovadores fueron mantenidos por el rey como oficiales domésticos y comensales del palacio” (2016, p. 65). *Les joueurs d’instruments* y profesores en las cofradías de artesanos se integran al nuevo modelo de organización jerárquica para regular su actividad fuera del ámbito eclesiástico. Hasta el establecimiento de las Academias Reales a partir del siglo XVII, *Le roy des ménestrels* y *roi des violons* han ejercido un liderazgo de escalafón en la *Ménéstrandise* o *Corporation des Ménétriers de Paris*, gobernada mediante estatutos desde 1321 (Franklin, 1906, p. 401).

2.5. El violín en la *orchestre française*

El rabel, la fídula o vihuela de arco y su predecesora, la viola da gamba, han sido instrumentos populares desde la Edad Media. Su práctica, asociada “al pasatiempo de gentilhombres, comerciantes y otras personas de virtud” (Jambe de Fer, 1556, p. 61), será relegada con la aparición del violín en Italia a finales del Renacimiento. Los maestros cremoneses proyectan su pequeña estructura teniendo en cuenta la geometría de las bóvedas y la resonancia óptima en función del largo, tensión y diámetro de la cuerda. A principios del siglo XVI Andrea Amati construye los primeros modelos para la Casa de Medici y poco después recibe otro encargo, seguramente de Catalina, la reina consorte de Francia, para construir veinticuatro instrumentos de un total de treinta y ocho decorados con el blasón de la Casa de Valois-Angoulême¹².

¹² Ver anexo I, tabla 7.

La familia del violín pronto se incorporará a los diversos grupos de viento madera y metal asociados a la *Grande Écurie* que animan las ceremonias y desfiles. En la *Chapelle Royale* forma parte activa de la liturgia durante la ejecución del *Grand Motet*, compuesto y dirigido diariamente por el *Maitre de Musique* para contemplar la elevación. "Aquellos de Lalande evocan perfectamente la construcción de una verdadera y majestuosa imagen sonora" (CMBV, s. f., sec. Le motet).

Este será un capítulo de suma importancia en el desarrollo de la orquesta y, por tanto, de la dirección musical. El Rey Sol entiende que el Estado no brilla con la misma intensidad sin el estímulo de las Bellas Artes para resaltar el esplendor de su reinado. Un aforismo que define la idiosincrasia del monarca, proyectada en la obra de los creadores a su servicio, como Molière (1670) que subraya en su obra la trascendencia de la música en la dinámica de Estado (Act.I, Sec. II).

Les Vingt-Quatre Violons du Roi o *Grande Bande des Violons* es el emblema del Régimen. Funciona como ente autónomo desde 1626. Sus integrantes son músicos destacados¹³ que reciben 365 libros de paga y ciertos privilegios (Pougin, 1924, p. 141). "En estas condiciones, la música en la corte de Luis XIV se encontraba en una situación que no podría ser más favorable" (Bardet, 2016, p. 175). La información contenida en los *États de la Maison du Roi* sugiere el tamaño y configuración *sui generis* de la *Grande Bande*. Asimismo, al analizar las partituras de esta época, confirmamos una distribución en cinco partes de cuerda con sendas "tallas" de violín¹⁴: una voz para la melodía, tres centrales con armonía y otra asignada al bajo, a diferencia de las cuatro empleadas comúnmente en el resto de Europa.

La llamada *orchestre française*, característica del periodo barroco en Francia, surgirá en el seno de *Les Vingt-Quatre* con un estilo de composición propio cuya característica es la sonoridad oscura y grave. Su emplazamiento en semicírculo sugiere además una coordinación centralizada, especialmente útil cuando se incorporan el resto de los instrumentos de viento, el coro, los solistas o bailarines.

¹³ André Joseph Exaudet, Joseph y Louis Francœur, Dominique Clérambault, Sébastien Le Camus, (Larousse, 2005, pp. 224, 357, 386, 559).

¹⁴ Ver anexo I, tabla 8.

Así la génesis del director musical, por tanto, estará estrechamente relacionada con su consolidación como confirmará Charles de Luynes en 1737: "Los Veinticuatro dependen de la Cámara (del rey) y el Maestro de Música en el barrio es quien bate el compás" (CMBV, s. f., sec. Les Vingt-quatre Violons du roi)

El siguiente inciso, más allá del análisis musicológico, propone un breve acercamiento desde la perspectiva científica para comprender otras circunstancias que convergen en la consolidación del director en el Reino de Francia.

2.6. La mecánica del tiempo y del movimiento

La teoría musical continúa creciendo de la mano de las matemáticas, la física y la astronomía durante el siglo XVII. Los descubrimientos en estos campos supondrán enormes transformaciones en los principios y leyes fundamentales a partir de la revolución científica. Antiguos paradigmas filosóficos vuelven a la agenda de las grandes mentes para ser despejados por el humanismo emergente.

La corriente articulará la experiencia y la razón; se distanciará gradualmente de la creencia animista y del naturalismo como principio único de todas las cosas. A tenor de esto, materias como la acústica, la teoría del sonido y la relación aritmética de la armonía y del tiempo encuentran cabida en el nuevo razonamiento cartesiano.

El concepto de *αρμονία του κόσμου* ["armonía de las esferas"], planteado por Pitágoras y más tarde por Plinio, el Viejo, y por Platón, sugiere una relación entre los intervalos y la distancia de los cuerpos celestes. Warrain (1942) nos cuenta como Kepler (1619) recupera la metáfora teológica en el capítulo tercero de su *opus magnum*, *Harmonices Mundi*, para explicar las leyes de movimiento planetario con las proporciones armónicas de los intervalos musicales y la geometría.

Por otro lado, la música es capaz de conmover y agitar las pasiones más diversas en el ser humano. Para Descartes (1650), la naturaleza física del sonido, su efecto sobre el cuerpo y la relación con el placer resultan fascinantes. En colaboración con Beeckman, profundiza en el teorema de la resonancia de Pitágoras; se refiere a la disonancia, trata extensamente las consonancias o interacción de los intervalos.

Como Descartes, Mersenne, otro erudito egresado del colegio jesuita de La Flèche, mantiene un nutrido epistolario con las grandes mentes de su tiempo. Miembro de la *Ordo Minimorum*, la orden austera a la que perteneció con devoción gran parte de su vida, Mersenne rompe con el idealismo; estudia la obra de Pitágoras y comprende el concepto metafísico de la armonía universal de Kepler. Es un divulgador y visionario que analiza, debate y promueve postulados propios y aquellos destacados de sus contemporáneos. Su doctrina impulsa la fundación de la *Academia Parisiensis*, cuyo eclecticismo atrae las mentes de Hobbes y Gassendi (Guevara, 1997, pp. 36-43).

Más allá de su enorme contribución al estudio de los números primos, se le considera “padre de la acústica” por cuatro leyes fundamentales que despejan los paradigmas de la acústica aplicados a la construcción de instrumentos musicales:

Las frecuencias de los sonidos que emite una cuerda están en relación inversa a la longitud y espesor; son directamente proporcionales a la raíz cuadrada de la tensión a que está sometida; e inversamente proporcional a la raíz cuadrada de su densidad (*ap.* Vercher & Huguet, 1994, p. 38).

En su obra, Mersenne (1636) ha sintetizado el conocimiento y la práctica musical de la época en el Reino de Francia. Cuando se refiere a la naturaleza del sonido y los instrumentos armónicos¹⁵ encontramos referencias a *Les Vingt-Quatre Violons du Roi*; ilustra los géneros de composición citando obras inéditas; los modos y escalas aluden a la “mano guidoniana”; enriquece los postulados filosóficos en cuanto a la teoría tonal que expandirá más tarde Rameau (1722). Como han hecho Seyssel y Bodin, retoma el planteamiento trazado metafóricamente siglos atrás por Platón en el libro cuarto de *La República*, para observar una relación entre la armonía y la política.

Empero, nuestro interés debe centrarse en sus experimentos con el péndulo que miden las variables del movimiento armónico simple, i.e., la frecuencia de oscilación que establece la proporción del espacio y del tiempo. La tesis, que debió influir en el reloj de Huygens, plantea posibles aplicaciones para medir la duración de un eclipse, la frecuencia cardiaca o cualquier pulsación que implique adelantamiento o retardo (Álvarez García & Posadas Velázquez, 2009).

¹⁵ Ver anexo I, tabla 9.

El pulso o *tactus* ahora podrá ser medido gracias a los descubrimientos sobre la atracción gravitatoria de este singular fraile. A partir de manifiestos racionales, las leyes de la mecánica y dinámica permiten establecer por primera vez una referencia tangible para interpretar las partituras de los siglos posteriores.

El músico Étienne Loulié fue uno de los primeros en aplicar las conclusiones en su invento *chronomètre* (1694), un gran péndulo que registra el pulso de la pieza musical en una escala determinada de tiempo. Su función es inversa al metrónomo inventado por Winkel (1814) y patentado más tarde por Maelzel, que emite un pulso sonoro equivalente a cada uno de los *tempos* musicales.

Tomando en cuenta lo anterior, podemos afirmar que los descubrimientos en la ciencia contribuyen a explicar el movimiento periódico de las extremidades en la acción del director, cuya génesis se identificará con un artista notable que cautivó a la Corte del Reino de Francia durante la segunda mitad del XVII.

2.7. Lully: *le bourgeois gentilhomme*

Después de la infausta audiencia en Versailles con el embajador otomano, Müteferrik Süleyman Ağa, el rey proyecta la construcción de un escenario en el ala sur del Castillo de Chambord para albergar una representación inspirada en este encuentro (Van Dyk, 2017), creada por Jean-Baptiste Poquelin, más conocido como Molière, uno de los artistas preferidos de Su majestad. La comitiva real se traslada al Val de Loire en otoño de 1670 para presenciar el estreno de la más reciente producción de la “troupe” de Molière: una farsa llena de humor que parodia la presencia del espurio emisario con “un balé turco ridículo”. El dramaturgo, actor y director personifica al protagonista, Monsieur Jourdain, un *bourgeois* de clase media que sueña con pertenecer a la aristocracia.

La pompa musical corre a cargo de un colaborador cercano a Molière. Compositor de la Corte desde 1652, Lully se ha convertido en el icono musical del Reino. Despliega nuevamente su talento creador en la obra para hilvanar las escenas en prosa con arias de canto y números de balé. *L'ouverture à la française*, solemne y rítmica, corona la pieza en la introducción, precedida por un *fugato* que proyecta el contrapunto florido.

Además de la producción y dirección musical, Lully asume el papel cómico de Mufti, un letrado musulmán que baila la famosa *Marche pour la cérémonie des Turcs*. Tras el estreno, los cortesanos, abrumados por la conocida narrativa del genio de la *Comédie-Française*, reciben la pieza con indiferencia. El rey también se muestra reservado, aunque en el fondo, *Le Bourgeois Gentilhomme* le entretiene a tal punto, que asistirá a las próximas cinco representaciones.

Lully, bautizado Giovanni Battista Lulli (1632-1687), proviene de una familia de molineros florentinos. Aprende a tocar el violín de manera informal antes de llegar mozo a Francia por invitación de un aristócrata de la *Maison de Guise*, para incorporarse al servicio de cámara de Anne Marie Louise d'Orléans. La condesa, en vez de perfeccionar sus conocimientos de italiano con Giovanni, como había previsto, envió al joven a trabajar en la cocina (Couvreur, 1992, p. 9).

La nutrida vida musical de palacio le animará para retomar los estudios de instrumento y profundizar en la producción musical de la época. Al término de la *Fronde* en 1653, Lully se incorpora como violinista al servicio de la *Musique de la Chambre du Roi* donde asumirá la dirección de *La Petite Bande des Violons*, creada a propósito para llevar a cabo sus innovadoras propuestas en un ámbito más íntimo.

Ambicioso y oportunista, Lully había olvidado su origen humilde por la gloria y el reconocimiento. Tras la muerte del Cardenal Mazarin, influyente benefactor del arte también de origen italiano, Lully se naturalizó francés en 1661. Ahora Jean-Baptiste Lully, el maestro florentino que ha transformado la música con su particular estilo, asume con suficiente legitimidad la *Surintendance de la Musique du Roi*, el cargo de mayor jerarquía en el reino.

Su carácter italiano y el gran bastón para marcar los tiempos impondrán una forma de trabajo disciplinado y riguroso que despunta notablemente la reputación de la *Grande Bande*. Como la estrella ascendente, su ámbito de dominio no tiene parangón con sus predecesores: goza de *carte blanche* para injerir en la escena, la coreografía, los decorados y el vestuario de sus obras. Esto generará, a la postre, enemistades y diferencias irreconciliables, entre otros, con Molière tras el estreno de *Psyché* (1672).

Cuando se instaura *L'Académie Royal de Musique* —futura Ópera de París—, la cédula real¹⁶ concede al poeta Perrin el privilegio de la producción de espectáculos en el Reino de Francia. Asociado con el compositor Cambert para tal menester, la gestión resulta desastrosa y Perrin termina en prisión como consecuencia del déficit, obligado además, a vender los derechos del monopolio a Lully en 1672 (Bouvet, 1924, p. 14).

Mientras su música irradia grandeza y perfección, la imagen del gentilhomme, que desposó a la hija del célebre compositor Lambert y bautizó a sus hijos bajo la signatura real, contrasta con las intrigas de su fama libertina. Los escándalos, inadmisibles para la moral de la corte, llegarán a oídos del rey. La intolerancia del monarca es inminente. La ausencia de *Sa Majesté* durante el estreno de *Armide* (1686) en el *Théâtre du Palais-Royal* confirmará el distanciamiento entre ambos.

En un gesto de reconciliación poco antes de su muerte, el maestro organiza un fastuoso homenaje en honor del rey convaleciente de una cirugía. Su última creación echará mano de todos los recursos sonoros y materiales: trompetas y timbales, reservados para ocasiones festivas, forman parte de la gran orquesta y coro de ciento cincuenta elementos que él mismo financia.

En un arranque de ira o éxtasis, mientras bate el pulso violentamente durante la ejecución del famoso *Te Deum* en la iglesia del *Couvent des Feuillantines* en 1687, Lully golpea su pie con el famoso bastón. Días más tarde, los médicos aconsejan la amputación por el absceso y necrosis en la herida. Él la rechaza. Su arrogancia y vanidad no soportarían asumir la imagen de un bailarín lisiado.

Tal como ocurrirá más tarde con su mentor real, la gangrena se apodera de él causándole la muerte el 22 de marzo de 1687 (Kropp & Jacobs, 1991). Precisamente este acontecimiento, fortuito y absurdo como resultado de su técnica brutal, le abrirá paso en la historia como precursor del director de orquesta moderno. Una consideración elemental y somera si observamos otras circunstancias de su vida y obra que merecen atención.

¹⁶ *Acte royal. 1669-06-28. Saint-Germain-en-Laye. Privilege accordé au sieur Perrin, pour l'établissement d'une academie d'opera en musique, & vers françois. Louis XIV (1638-1715) Auteur du texte. 1669.*

En primer lugar, Lully domina la narrativa de la música y el movimiento; el lenguaje dinámico del cuerpo expresado en sus *balés*, en el humor de comedia y en la lírica de la tragedia. De origen humilde, consiguió su hidalgo objetivo con argucia, parodiando brillantemente la hazaña en la mascarada *Le bourgeois gentilhomme* de Chambord. Su carisma y liderazgo le conducen a un ámbito de influencia superior, pero, ciego por la ambición, caerá víctima de sus pasiones. Podemos decir que es un intérprete que trasciende el instrumento para gobernar la política del escenario y que *la canne* constituye una metáfora del poder que irónicamente le costó la vida. Por tanto, su estrella deberá brillar como símbolo del estilo francés y pilar del nuevo modelo orquestal.

El *tactus rigidus* ["pulso estrepitoso"] continuará avasallando las funciones de ópera en el Reino de Francia aún después de Lully. En otras partes del continente algunas ilustraciones¹⁷ sugieren el empleo de pequeñas varas, rollos de papel o pergamino que probablemente eran percutidos contra la superficie del facistol para transmitir el pulso a los músicos. "Una práctica común en el periodo isabelino, en la Capilla Sixtina o por los predecesores de Bach en Leipzig" (Durrant, 2012, p. 65).

3. Evolución del *Métier*

3.1. Bach, Mozart, Beethoven: de la composición a la dirección musical

Durante el barroco el compositor deja el anonimato para dirigir al conjunto instrumental desde el continuo y el violín en el concierto, iniciándose así una nueva etapa en la dirección musical. El desarrollo de la armonía y del bajo propiciará que algunos compositores como Haendel supervisen el montaje de las óperas y oratorios desde el teclado mientras elaboran la figuración del bajo. Holman aclara que: "el propósito de la dirección musical no era dar forma a la interpretación de la música sino mantener la unidad del conjunto" (2013, p. 55).

Johann Sebastian Bach, coordina la dirección del ensamble en sus obras sentado al órgano, empero, igual que Vivaldi, asumirá mejor la función de *Kapellmeister* con el violín. Así lo recuerda su hijo, Philipp Emanuel, en una carta dirigida a Forkel:

¹⁷ Ver, por ejemplo, anexo I, tabla 4, y en los grabados de la coronación de James II en Trinity College Library 1695, 2014.

desde su juventud y hasta entrar en la vejez, mi padre tocaba el violín con limpieza y penetrante sonoridad; así mantenía a la orquesta en mejor orden de lo que podría haber hecho desde el clavicordio (*ap. Kozinn, 2003*).

El compositor descifra la idea expresiva y la plasma en la partitura para guiar el acto de interpretación. Cuanto más evoluciona el lenguaje musical, más aparecen signos y expresiones que inciden en la agógica. Para ello, la combinación de voces italianas y adjetivos establecerán el carácter y pulso de la obra. El compás, expresado en fracciones numéricas, corresponde a un segmento de tiempo dividido por la cantidad de pulsaciones. Los gráficos reguladores y abreviaturas determinarán la intensidad e ímpetu, y así sucesivamente.

Entonces, como ocurre con cualquier lengua, los motivos, frases y estructuras elaboradas se desprenden del papel para integrar la retórica. Por tanto, el dominio de la partitura, esencial para establecer el concepto de la ejecución, permitirá conocer el estilo, el contexto histórico, la instrumentación o la forma musical.

Para el pequeño Mozart, es natural dirigir con el violín o desde el pianoforte sus obras tempranas. La correspondencia familiar aporta información relevante, no sólo del panorama profesional, sino del nuevo concepto de liderazgo. Leopold relata en una carta cómo su hijo Wolfgang, con doce años, “tomó él mismo la batuta para dirigir” la *Missa Solemne* K.337 con los músicos del orfanato en la *Waisenhaus Kirche* (L. Mozart, 1768, n.º 143).

Años más tarde, Mozart aprovecha un permiso para ausentarse del servicio del Príncipe-arzobispo de Salzburgo en búsqueda de nuevas oportunidades. Su padre, en la distancia, le insta a concursar por la vacante de *Kapellmeister* en el arzobispado, en virtud de que el ascenso implicaría mayor proyección artística, mejores ingresos y, sobre todo, el control de la orquesta. La respuesta de Wolfgang desde París es categórica; impone una condición para no desempeñar dobles funciones: “de ninguna manera seguiré actuando como violinista; sólo dirigiré y acompañaré las arias desde el teclado” (W. A. Mozart, 1778).

Si bien no conseguirá el puesto, cuando su lenguaje musical alcanza la madurez, se infiere la necesidad de guiar exclusivamente al conjunto con la ayuda del teclado, aunque el hecho no siempre obedece a razones artísticas:

durante la función para la corte rusa de mi ópera (*Die Entführung aus dem Serail*), estimé oportuno tomar de nuevo mi lugar al teclado y dirigir, en parte, para despertar a la orquesta un tanto hundida por el sueño (W. A. Mozart, 1782).

En otro de sus viajes quedará gratamente impresionado por el tamaño y calidad de la orquesta del Electorado del Palatinado. Mozart se refiere a Cannabich, su director, como uno de los mejores que ha conocido, por la seriedad y respeto que le merecen sus músicos (W. A. Mozart & Walburga, 1777).

La Escuela de Mannheim, en efecto, había revolucionado la composición con el famoso “cohete”, una sucesión rápida de escalas, arpeggios ascendentes y otros recursos de composición similares que incidirán en las ejecuciones virtuosas de la reputada orquesta. El historiador y músico inglés, Charles Burney reseña el trabajo metódico y férrea disciplina de la agrupación a su paso por el valle del Neckar: “es un ejército de generales igualmente competente para planear una campaña y combatirla” (*ap. Davis, 1981*).

Cuando Wolfgang llega a Francia, esta influencia se manifiesta en la comisión de una nueva obra por Legros para *Les Concerts Spirituels*¹⁸. La Sinfonía “París” K.297, estrenada en la residencia del embajador del Palatinado en junio de 1778, emplea, en una nutrida instrumentación, unísonos largos y ritmos sincopados que parodian con brillantez la tradición francesa que anticipa el inicio de las piezas con “el primer golpe de arco” (*premier coup d'archet*) del director al violín. Al respecto, Mozart relata:

he sido cuidadoso de no pasar por alto el “*premier coup d'archet*” ¡Qué alboroto hacen estos patanes con ello! ¡Al diablo! No veo ninguna diferencia; todos comienzan juntos como en otros lugares. Si lo hubiesen hecho tan mal en el concierto, le habría arrebatado el violín de las manos a Herr Lahousè y la hubiera dirigido yo mismo (W. A. Mozart & Walburga, 1777).

¹⁸ Fundada por D. Philidor en 1725 y dirigida posteriormente por directores-empresarios, fue una de las primeras sociedades bajo licencia de privilegio real, con sede en la *Salle des Cent-Suisses* del *Palais des Tuileries*, que permitió la ejecución pública de música como excepción al monopolio de *L'Académie Royale de Musique*. Durante el cuarto período (1748-1754) la orquesta tenía 16 violines, 2 violas, 6 violonchelos, 2 contrabajos, 5 flautas y oboes, 3 fagots, 1 trompeta, 2 cornos, timbales y continuo (Pardoen, 2002). Cuando Mozart visitó París, presumiblemente habría aumentado el número de ejecutantes.

Un director que destaca en la programación de *Les Concerts Spirituels* es Joseph Boulogne Chevalier de Saint-Georges (1739-1799). De origen antillano, algunos autores se refieren a él como “*le nègre des Lumières*” por su entusiasmo republicano y su magnífica producción musical. Al término de sus estudios en París, donde ha cultivado fama como esgrimista, se integró a la orquesta de Gossec¹⁹, cuya dirección asumirá en 1773. Poco más sabemos de su técnica para batir música, pero su entrada en el diccionario histórico recuerda que “fue uno de aquellos que hacen sonar la música con más precisión y matices. Entre todos sus talentos, el más grande y poco común fue su gran modestia y amabilidad” (La Borde, 1780, p. 484).

La revolución científica había dejado atrás las creencias animistas para dar paso a la Ilustración. El *siècle des Lumières* ha preparado a la humanidad para entonar el *sapere aude* y dejar atrás la inmadurez que le impide usar la razón propia sin condicionamientos según Kant. Ahora despierta de su dilatado letargo feudal al nuevo modelo de igualdad heredado de la Revolución Francesa.

En el albor del siglo XIX, la tecnología e industrialización propician el desarrollo de nuevos instrumentos musicales. En consecuencia, la dirección también requerirá un enfoque específico para coordinar la robusta fuerza sinfónica. Resulta válido suponer que las premisas asentadas tras la revolución francesa de 1789 influirán en la nueva organización de las sociedades musicales. “Los ciudadanos son igualmente elegibles para recibir honores, cargos y empleos en base a sus distintas capacidades, sin ninguna otra distinción que la creada por sus virtudes y talentos”²⁰. La consideración del bien común, la equidad y la participación abierta en la formulación de normas, son valores que se impondrán al dogma autocrático. La nueva acción del director deberá circunscribirse a la política para entrar en el nuevo orden social.

Mientras Francia respira aires revolucionarios en el último cuarto del *siècle des Lumières* Ludwig van Beethoven es todavía un niño. A diferencia de Mozart, el músico alemán perfecciona sus habilidades al violín y al piano en Bonn, no siempre con el mejor talante de su padre abusivo y alcohólico (Knapp & Budden, 2020).

¹⁹ Fundador de los *Concert des Amateurs*, la primer y más importante sociedad musical privada de Francia con sede en l'Hôtel de Soubise. Saint Georges también dirigirá *Le Concert de la Loge Olympique*, otra sociedad creada en 1782 que comisionó las famosas “Sinfonías París” Nos. 82-87 a Haydn (Larousse, 2005, p. 874).

²⁰ *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, 1793, Art. VI.

Cuando su mentor Neefe (1748–1798) asume la dirección del conjunto musical del Elector de Colonia, Beethoven, con doce años, le asiste como *Cembalist im Orchester*, dirigiendo la banda en escena para las funciones de la ópera (Grove, 1900, p. 163). La experiencia debió influir en las aspiraciones futuras del joven compositor que, más allá de sintetizar como ninguno los contrastes en el horizonte del romanticismo, cogió sin recato la batuta.

Una vez consagrado como pianista en Viena, Beethoven comienza a dirigir las *premières* de sus obras sinfónicas, pero carece de la experiencia y madurez necesarias para lidiar con altercados y supervisar simultáneamente los elementos que confluyen en el manejo orquestal. Sin la técnica adecuada, el autor difícilmente podrá imprimir la dirección correcta a su obra, aun disponiendo de músicos sólidos, solventes y empáticos. Los principios técnicos de la dirección que extraen las sutilezas de la partitura y dan sentido a la interpretación están aún por ser despejados. En el caso de Beethoven, la emoción supera su capacidad para regular el impulso claro y preciso requerido desde el pódium para transmitir sus ideas:

como director no era bueno ni malo; sabiendo lo que cada instrumento debía hacer, su ímpetu no le brindó la tranquilidad y el control necesarios. El esfuerzo para que los intérpretes fueran igualmente sensibles se perdió en gestos y causó vacilación a la orquesta (Schindler et al., 1900, p. 271).

Beethoven, hombre de espíritu libre, así como artista verdadero, lleva en la piel el fervor republicano. Su sentir encuentra inspiración en la obra de Platón, cuyo modelo desearía ver implantado en las instituciones. Cree firmemente que el caudillo del movimiento francés, y ahora Primer Cónsul, representa tales preceptos.

Ahora bien, al proclamarse emperador Napoleón, Beethoven elimina enérgicamente la dedicatoria de su tercera sinfonía "*intitolata Bonaparte*"²¹, cuyo estreno dirigió en 1802 (Schindler et al., 1900, p. 35). El impulso autoritario tras la campaña liberal representa una clara contradicción para el compositor, que ha entrado en el llamado "periodo heroico" con un estilo más libre en cuanto al concepto y la forma. Su desarrollo conceptual apuntala los cimientos del romanticismo y, en consecuencia, presenta enormes retos en la dirección musical.

²¹ Cf. Beethoven, Ludwig van. *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo... Op. 55*. ["Sinfonía Heroica... compuesta para celebrar el recuerdo de un gran hombre"] (Bonn & Cologne: Simrock, 1822).

La orquesta que dirigió para el estreno de *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* y la séptima sinfonía²² estuvo integrada por músicos de primer orden. El violinista y director Spohr apunta al respecto: “el resultado de la ejecución fue una obra maestra integral pese a la incierta y cómica dirección de Beethoven” (Spohr, 1865, p. 187). A pesar de que Beethoven es uno de los primeros compositores documentados en ejercer la dirección con un estilo propio, anécdotas y testimonios a razón de sus abruptos y descontrolados movimientos terminarán por zaherir su reputación, incluso antes de sufrir la ineluctable sordera.

¡Qué desdicha para un intérprete la pérdida gradual de su *conditio sine qua non*! Transcribir la partitura en su cabeza sin ser capaz de escucharla era posible, como cuando imaginamos en silencio cada nota de la melodía de nuestra canción favorita. Sin embargo, tocar o dirigir con la referencia sonora ausente, por la merma en tal facultad, es prácticamente imposible. La capacidad auditiva del director es esencial para mantener el pulso, ajustar la afinación y el equilibrio que resulta de la combinación de los distintos instrumentos.

Ello podría explicar el origen de su frustración y la falta de control en sus movimientos. Se dice que, cuando debía indicar los signos de expresión a la orquesta, lo hacía con toda clase de movimientos extraordinarios del cuerpo. “Tan a menudo como ocurría un *sforzando*, con gran vehemencia casi se arrancaba los brazos que había cruzado previamente sobre el pecho” (Spohr, 1865, p. 187).

El desdoro por varios sucesos en esta línea impuso que la dirección del estreno de la famosa novena sinfonía “coral” fuera asumido por Umlauf, el *Kapellmeister* del Theater am Kärntnertor en 1824. Beethoven, sentado a su lado, no se limitó a indicar el pulso de las secciones de la obra, sino que terminó formando parte activa de la función: indócil, agitó descontroladamente sus brazos y piernas a lo largo de la obra expeliendo emoción con la vehemencia de pretender tocarlo todo a la vez.

²² Concierto organizado en 1813 por Beethoven en beneficio de los soldados heridos en la Batalla de Hanau contra Napoleón. La orquesta estaba integrada, entre otros, por Schuppanzigh, Spohr, Hummel, Meyerbeer, Salieri, Romberg, Dragonetti y el guitarrista Giuliani al cello. Cf. Beethoven, L. (1813) *Carta de agradecimiento*.

Cuando la sinfonía terminó y llegaron los aplausos, el maestro insondable y ajeno continuó de espaldas; completamente sordo, todavía movía sus brazos al compás de la partitura que emanaba de su cabeza. Ante la extraordinaria escena, la solista Unger tomó al maestro del brazo y lo giró para que viese la tremenda ovación que su obra había merecido²³.

La tradición seguirá confiando al *Kapellmeister*, o primer violín, la indicación de los *tempo*s y entradas con su arco, pero a medida que transcurre el siglo XIX, encontramos más registros que aluden al "estilo francés" y a un "*bâton de mesure*" para dirigir las óperas y conciertos. Esto sugiere que la práctica de marcar el pulso con algún dispositivo –como hacía Lully con su bastón en siglo XVII– habría evolucionado en el tiempo y trascendido más allá de Francia.

3.2. Impulso del *bâton de mesure*

A propósito de "*la canne*"²⁴, resulta curioso encontrar referencias en la misma cadena cohesiva de antiguas técnicas de defensa y combate. Durante la Edad Media su manejo se asociaba con la burguesía en las ciudades, mientras que el *bâton français* estaba identificado en la cultura regional con la gente del campo (Chouinard, 2018). La palabra *bâton*, del francés antiguo *baston*, deriva probablemente del latín vulgar *bastō* o *bastōnis* en el sustantivo *bastum*, relacionado asimismo con el verbo *bastāre* o *bastar* ["llevar" o "portar"], que en español significa "ser suficiente y proporcionado para algo"; "dar o suministrar lo que se necesita", en su tercera acepción²⁵.

Su adopción por los maestros de esgrima viene del siglo XVI cuando el *bâton à deux bouts* ["vara con dos extremos"] formaba parte de su preparación (Chouinard, 2015). Cuando las armas se perfeccionaron, el *bâton*, instrumento de disciplina y fustigación, se convirtió en signo de autoridad, emblema de dignidad o de función de mando (Bardin, 1841, pp. 698-700).

²³ Adaptación propia basada en el testimonio recogido por Grove durante la visita de Caroline Unger a Londres en 1869 (Grove, 1882, p. 8).

²⁴ ["el bastón"] Vara con puño o contera para apoyarse al andar que puede tener además otros usos" (Real Academia Española, s. f.-a) *La Canne de Combat* y el *Bâton* son disciplinas reguladas por la *Fédération Française de Savate Boxe Française et D.A.* (FFSbf&DA, s. f.).

²⁵ Real Academia Española, s. f.

Como hemos constatado en la narración anterior, la función primordial del director en la Francia prerrevolucionaria consiste en mostrar el impulso inicial a la orquesta desde el violín por medio del *premier coup d'archet* ["primer golpe de arco"].

En alemán, *Takt* significa pulso, reloj y *tempo* o compás en música (DWDS, s. f.). La palabra se encuentra en la expresión "*Tact geschlagen hat*", traducida como "tomó la batuta", que emplea Leopold Mozart cuando describe el concierto donde Wolfgang Amadeus dirigió la Misa *Solemnis* con doce años. En otra carta alusiva a los ensayos de la *Missa S. Hieronymi*, de Michael Haydn en la Catedral de Salzburgo, encontramos una referencia similar, esta vez en una forma verbal conjugada: "*er Tacktierte sie selbst*" ["el compositor tomó la batuta"] (L. Mozart, 1777). Aunque en ambos casos está implícito el acto de marcar el pulso, es difícil determinar el uso de una batuta como tal, en virtud de que el compositor formaba parte del grupo y tendría las manos ocupadas.

Los autores anglófonos se refieren al *staff* o *stick* ["vara" o "palo"] como implemento para dirigir, con una clara distinción respecto al rollo de papel (roll of paper). A partir del siglo XIX se adopta el galicismo *baton* como abreviatura de *bâton de mesure*. Grove se refiere al uso de la batuta como una práctica relativamente novedosa en Inglaterra, pero más extendida en el extranjero, seguramente teniendo en cuenta la tradición francesa (1900, pp. 389-390).

El vocablo italiano *battuta* no alude a la *bacchetta del direttore d'orchestra*, pero significa "golpe" o "contusión"; "espacio ocupado por un carácter"; "batida de caza", etcétera, pero en términos musicales se refiere al "compás". En un pasaje del segundo tiempo, *Molto vivace*, de la Novena Sinfonía, Beethoven emplea las voces *ritmo di tre battute* y *ritmo di quattro battute* para orientar el fraseo, es decir, el pulso de un golpe por compás se marcará en grupos de tres o cuatro, respectivamente.

En el norte de Italia, la coordinación centralizada desde el pódium, al menos durante las primeras décadas de mil ochocientos, parece estar lejos. Spohr recogía estas observaciones en su diario tras asistir a la función de ópera en la Scala de Milán en 1816: "*Signor Rolla [...] dirigió desde el violín, no había otra dirección al piano o desde el estrado con la batuta*" (Spohr, 1865, p. 259).

Spohr había construido una sólida carrera como director por muchas ciudades de Europa. En sus viajes, experimentó la posibilidad de ejercer exclusivamente sin el violín y adoptar el manejo del dispositivo que llama *bâton*, una vara corta, fina y más ligera que el bastón francés, para facilitar la proyección visual del pulso a la orquesta. Cuando asumió la dirección de la ópera de Frankfurt, relata cómo encontró voluntad suficiente entre los profesores de una de las mejores orquestas de Alemania para implementar la nueva técnica:

Mi predecesor había dirigido con el violín y por deseo expreso de los cantantes hice lo mismo: indiqué el tiempo con el arco teniendo el violín a mano para ayudar cuando fuese necesario. Pronto los acostumbré a una práctica tan precisa de sus partes que tal ayuda ya no fue necesaria. Ahora pongo el violín a un lado y dirijo al estilo francés con el *bâton* (Spohr, 1865, p. 55).

Grove asegura que el emplazamiento del director en Alemania es del lado derecho de la orquesta con su lado izquierdo de cara al público, a diferencia de la costumbre británica en el centro y de espaldas (1900, p. 389). No obstante, a principios del siglo XIX la situación todavía es muy distinta.

Tal es el caso de la orquesta de la Philharmonic Society, acostumbrada a tocar obras sinfónicas con un director-pianista. Spohr (1865) cuenta que el director no dirigía exactamente sino que tocaba *a piacere* la reducción de la partitura, propiciando un efecto indeseado. Asegura que los profesores, siendo muy competentes, no atacaban juntos, así que cuando dirigió el primer ensayo se situó frente a la orquesta en el centro del escenario y sacó del bolsillo del abrigo su batuta. Este hecho generó sorpresa e incompreensión entre los músicos y los administradores que le increparon, pero finalmente cedieron ante la insistencia por demostrar los beneficios de su método.

Afirma haber indicado en aquella ocasión los tempos y entradas de los instrumentos claramente, generando confianza entre los profesores para tocar en el lugar correcto, así la sincronía era casi perfecta (p. 81):

Más atentos que de costumbre, dirigidos con certeza por la manera visible de mostrar el tiempo, tocaron con un espíritu y corrección nunca escuchadas. [...] El triunfo de la batuta como indicador de tiempo fue decisivo. A partir de entonces, nadie fue visto sentado al piano durante la ejecución de sinfonías y oberturas (Spohr, 1865, p. 82).

Esta referencia sirve sobre todo para ilustrar el fenómeno de transición del compositor-ejecutante a la figura autónoma asociada a la batuta que, como todo proceso histórico, fue paulatino y asimétrico en función de la complejidad de las obras, la calidad del ensamble, la tradición y el creciente tamaño de las fuerzas orquestales a lo largo del romanticismo.

Edwards (1896) confirma el “absurdo doble control” que, en efecto, ejercía el director al piano y el concertino desde su atril, pero objeta la “halagadora unción de Spohr (1865) a sí mismo cuando asegura imponer el uso generalizado de la batuta a partir de 1820” (p. 373). Si contrastamos la referencia, observaremos que la costumbre de dirigir desde el piano continuará durante las próximas temporadas. En una dirigida a Clementi, fundador de la Philharmonic Society, el pianista Moscheles se muestra sorprendido por emplazamiento de los “directores” en los conciertos filarmónicos de 1823:

¿A qué se refieren exactamente con el término "director", señor Clementi? Se sienta allí y da vuelta a las hojas de la partitura sin la batuta, sin su bastón de mariscal es incapaz de liderar al ejército musical. Después de todo lo hace el concertino y el director sigue siendo una nulidad” (Moscheles, 1873, p. 76).

En cualquier caso, podemos afirmar, a la vista de estos ejemplos, que, el *bâton de mesure* resulta ser, además de emblema de autoridad y símbolo de la figura del director de orquesta, una herramienta fundamental en la proyección del gesto que relevará poco a poco al arco del violín para batir la música.

3.3. Weber; el *leitmotiv* y la orquesta.

Hacia el final de la segunda década de mil ochocientos vemos que el uso de la batuta parece ir ganando terreno. Carl Maria von Weber dirigió con una fragmentos de su ópera *Der Freischütz* en los “conciertos de oratorio” del *Covent Garden Theater* de Londres. Al respecto, la gaceta *The Spirit of the Times* reporta:

no presidió desde el piano como era su intención, según se informó, sino que simplemente se paró delante del escenario, provisto del atril de director y un *bâton de mesure*, para regular el tiempo de las ejecuciones, tarea que realizó con extraordinaria seriedad (Dolby, 1826, p. 352).

Carl Maria von Weber merece toda nuestra atención por sus aportaciones en el progreso y consolidación del oficio. Compositor cuyas obras impulsan particularmente el repertorio para viento madera, como director establece la nueva distribución espacial de la orquesta. Dieciséis años menor que Beethoven, su vida transcurre de forma similar; goza en la adolescencia de reconocimiento en la composición y pronto incursiona en la dirección musical, obteniendo su primer empleo como director titular de la Ópera de Breslau por recomendación de Vogler²⁶.

Muy joven y sin experiencia, se enfrenta primero al sabotaje de un violinista influyente que ambiciona su puesto. La relación de Weber con la orquesta tampoco es buena, entre otras cosas, por demandar más ensayos de los que acostumbraban. Además, sugirió reestructurarla en cuanto al emplazamiento de los instrumentos: los agudos a la izquierda de los graves y la cuerda delante de los vientos, contrario a la tradición en Breslau, pero muy similar al emplazamiento actual. Otro “desatino” —según se mire— fue sugerir el relevo de aquellos profesores incompetentes pero apreciados en la ciudad, por “talento fresco”, con el objetivo de elevar el perfil del conjunto con un repertorio desafiante y más popular (Gilliland, 2019).

El director novel, confiado por su habilidad, ímpetu y aspiración artística, carece de la experiencia y madurez para encaminar el trabajo disciplinado de una orquesta viciada. Más allá de la envidia que despertó su idealismo, el primer episodio en la vida de Weber a comienzos del siglo XIX pone de relieve algunas problemáticas actuales que enfrenta la dirección de un conjunto musical: la gestión de los recursos humanos en función de los objetivos artísticos. Veinte años más tarde acumula considerable experiencia con la batuta. Ha conquistado el respeto de sus homólogos y del público en teatros importantes como Dresde. Afectado por la tuberculosis poco antes de morir, constatamos el éxito de su desempeño en la crónica del concierto el 8 marzo de 1826, reportada por *The Harmonicon*:

tomó su lugar en el escenario frente al público y, batuta en mano, dio el tiempo a la orquesta. En esta empresa no parecía turbado de ninguna manera; mostró mucha energía y decisión, cualidades que según sabemos de buena fuente, se exhibieron en el ensayo de una manera aún más fuerte (*ap.* Edwards, 1896).

²⁶Joseph Vogler, hijo del luthier Jared Vogler, estudia derecho, teología y música. En la década de 1770 desempeña los cargos de administrador, capellán y segundo *Kapellmeister* en la Corte de Karl Theodor en Mannheim. A pesar de que Mozart le considera mediocre, produjo composiciones, tratados musicológicos y discípulos destacados (Rokstro & Editors of Encyclopedia Britannica, 1911, p. 171).

La libertad creativa que configura la expresión del romanticismo trascenderá el universo de la forma sonata, el bastión heredado por los clásicos en cuanto a las formas musicales. El género operístico se aleja del rigor estructural gracias al *leitmotiv*: una idea o motivo musical recurrente asociado al cada personaje, que aporta un sentido más fluido y real en el discurso dramático.

Der Freischütz explota en primicia este recurso, que será adoptado y expandido más tarde por Wagner en la culminación de la lírica alemana con sus monumentales sagas mitológicas *Der Ring des Nibelungen*. El *leitmotiv* es, pues, el acicate en el orden conceptual de la composición programática emergente como la obra para piano y los poemas sinfónicos de Liszt, entre otros.

Para Hector Berlioz, la *idée fixe* es el motor que construye, a partir del motivo del “artista amado” la *Symphonie fantastique: Épisode de la vie d'un artiste*. Escrita tan sólo cuatro años después de la muerte de Beethoven, la partitura de 1830 es innovadora, explota ampliamente las posibilidades de los instrumentos y establece por primera vez la configuración exacta de la plantilla orquestal que llama a noventa músicos para su ejecución²⁷.

El nuevo estilo y las formas musicales exigirán, por tanto, un enfoque específico de la dirección musical para garantizar acción continua en función del control expresivo de la obra. “Dirigir una sinfonía u obertura cuyos movimientos tienen una textura continua es un juego de niños comparado con una ópera” (Berlioz, 1902, p. 3).

Si analizamos la curva de progreso en la evolución del *métier* y de la orquesta sinfónica, observamos un crecimiento exponencial entre 1830 y el último cuarto de siglo, que se estabilizará prácticamente hasta nuestro tiempo. A tenor de esto, el nuevo estilo de composición otorga un papel más destacado a la melodía, cuyo soporte es posible gracias al desarrollo tecnológico de los instrumentos. El saxofón creado por Adolphe Sax se incorporará a la escritura sinfónica a partir de 1840. Los nuevos materiales, la adición de válvulas, llaves y otros avances facilitarán la afinación y ejecución en los vientos.

²⁷ 2 flautas y pícolo, 2 oboes y cor anglais, 2 clarinetes y clarinete en Eb, 4 fagotes; 4 trompas, 2 cornetas, 2 trompetas, 3 trombones y 2 *ophicleide* (sustituidos por tubas en la actualidad); 4 timbales, platillos, tambor, bombo y campanas en Do y Sol; 2 arpas, 30 violines I y II, 10 violas, 11 violoncellos y 9 contrabajos.

La familia del violín también experimenta modificaciones en su potencial acústico ante la proyección de grandes auditorios y el virtuosismo de Paganini y otras figuras. En cuanto al arco, que ha servido para dirigir por un siglo y medio, el modelo barroco "Corelli-Tartini" y su versión posterior "de transición", promovido por el violinista de Mannheim, Wilhelm Cramer (1746-1799), resultan insuficientes para articular y sostener el fraseo de las notas que demanda la nueva escritura. Entonces, a principios de 1800, el taller parisino de Tourte añadirá un mecanismo de tensión y propondrá modificaciones en la longitud, peso, resistencia y flexibilidad, como paradigma definitivo de la *archèterie* moderna (Akoka, s. f.).

3.4. Mendelssohn, un director prodigioso

Aquellos músicos nacidos a partir de 1800 ostentaron suficiente legitimidad a través de la composición para tomar la batuta. Ellos serán quienes establezcan la identidad de la nueva figura en la corriente romántica. Uno de los más destacados es el alemán Felix Mendelssohn (n. 1809), cuyo prodigio trascendió el plano creativo con extraordinaria brillantez, para convertirse en un referente de la dirección musical.

A diferencia de Beethoven, Mendelssohn Bartholdy disfruta de una vida organizada y una exquisita educación en el seno de una familia judía de filósofos y banqueros de abolengo donde la música ocupa un lugar privilegiado. La costumbre de la casa los domingos por la tarde era la actuación de una pequeña camerata donde todos participaban y Felix dirigía, "tan pequeño que precisaba un banco para ser visto" (Rokstro & Editors of Encyclopedia Britannica, 1911, p. 122). No sabemos cómo aprendió a dirigir, pero la experiencia le permitió, además de escuchar sus primeras composiciones, conseguir soltura y práctica delante del público.

Los primeros años transcurren entre tertulias con destacadas personalidades de la época. Los hermanos Humboldt son asiduos visitantes de los Mendelssohn. Cuando la familia se traslada temporalmente a París²⁸, Felix continúa su instrucción con la pianista Marie Bigot (Grove, 1900, p. 254). De vuelta en Berlín, mientras escribe los primeros cuartetos y sinfonías, continúa la formación tradicional alemana en *Bildung*, un concepto pedagógico de educación superior basado en los ideales de Wilhelm von Humboldt, que cultiva, entre otras áreas, la filosofía como herramienta para alcanzar la madurez, armonizando la mente y el corazón.

²⁸ Para gestionar la indemnización a Prusia por la guerra, establecida en el Tratado de París en 1815 después de la derrota y abdicación definitiva de Napoleón.

Entre 1826-1829 se matricula en la universidad para atender seminarios de Historia, Geografía y el de Estética impartido por Hegel (Todd, 2003, p. 71). Mendelssohn es poseedor de una robusta constitución intelectual —poco común entre los artistas— modelada por el idealismo y el racionalismo. La música es, por tanto, un objetivo globalizador que subordina la consciencia de sí mismo y la vanidad por inquietud de aprender, experimentar y progresar en su arte, como destaca firmemente Devrient (Grove, 1900, p. 256). El barítono y dramaturgo alemán Eduard Devrient intercede a su favor con el profesor Zelter, director de la *Singakademie* de Berlín, para impulsar un sueño que consume tras dos años de ensayo y preparación: dirigir el montaje de la *Matthäus-Passion* de Bach, escuchada por primera vez fuera de Leipzig el 11 de marzo de 1829.

El acontecimiento proyecta su meteórico ascenso al pódium con veinte años, en parte, gracias a la cobertura mediática que incluye anuncios, críticas y comentarios en la revista especializada de Berlín²⁹. Durante la primera gira por las islas británicas, su presencia no pasará inadvertida para la prensa londinense. El reportaje del *Morning Post* se refiere al estreno de la sinfonía en do menor, comisionada por la *Philharmonic Society*, que hace hincapié en la disciplina orquestal y exhorta a la adopción definitiva de la batuta:

en esta ocasión el Sr. Mendelssohn dirigió su sinfonía con una batuta como es habitual en Alemania, Francia, &c., donde la disciplina de las bandas se considera más importante que en Inglaterra. Muchas veces hemos señalado que el intérprete orquestal debe ser guiado no sólo por el oído. Esperamos ver a menudo la batuta en la ópera italiana, sin importar que se trate de un arco de violín o un rollo de pergamino (*op. Edwards, 1896, p. 374*).

Su habilidad política le permite cultivar buenas relaciones con otros hombres de talento y posición que reconocen su liderazgo. Así, una estrecha amistad y consideración le unen a Goethe y mantiene contacto permanente con el pianista Moscheles, otro de sus profesores, y con Spohr, con quien comparte el entusiasmo por la batuta y cuya técnica, aplicada en la Ópera de Frankfurt, será la referencia en la dinámica de trabajo con la orquesta.

²⁹ En Marx, A. B. (1829). *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*. Schlesingersche Buch- Musikhandlung. Ver anexo I, tabla 6.

Su brillante actuación en 1833 le confiere la dirección artística del *Niederrheinische Musikfestn*, uno de los festivales más importantes del país. Entonces, desiste de la sucesión de Zelter en Berlín para ocupar el puesto de *Kapellmeister* en Düsseldorf. Cuando los dimes y diretes de la compañía terminan con su paciencia, aceptará finalmente la oferta de la orquesta en Leipzig en 1835 (Classic FM, 2020).

La agrupación ha funcionado como sociedad musical de participación mixta. A mediados del siglo XVIII la plantilla tiene dieciséis profesores de los cuales, la mitad son profesionales y el resto estudiantes de la universidad, pero irá aumentando gradualmente gracias a la popularidad de los *Große Konzerte* en la *Gewandhaus* ["Sala del Comercio Textil"] que concentra gran parte de la actividad musical de la ciudad. Su éxito es tal, que el consistorio auspicia la remodelación de la sala en 1781. Bajo el lema *Res severa verum gaudium* ["Las cosas serias constituyen el verdadero gozo"] (Seneca (Philosophus.), 1809, p. 73) la nueva sede y su singular acústica potenciaron la reputación de la orquesta, cuyos abonados tuvieron el privilegio de escuchar a los principales artistas del momento. Tal es el caso del "Kapellmeister Mozart que dirigió un programa completo con sus obras en mayo de 1789" (Gewandhaus zu Leipzig, s. f.).

Hasta entonces, la dirección musical había recaído en el primer violín que indicaba ocasionalmente los tiempos desde su atril. Siendo el quinto *Gewandhauskapellmeister*, Mendelssohn ejerció siempre desde el pódium con la batuta y fomentó el estreno absoluto de obras de Schubert, Schumann, Brahms y Wagner, entre muchos otros. La siguiente descripción, extraída de su primera biografía, transmite su intensidad y precedencia, dos elementos esenciales en la acción del director:

cuando su delicada y firme mano tomaba la batuta parecía fluir de ella el fuego de su naturaleza electrizante [...] su rostro, envuelto en profunda y casi solemne seriedad en el ascenso al pódium, se iluminaba en cuanto daba el primer impulso. El juego de su semblante encendido anticipando al espectador lo que vendría era el mejor comentario de la obra. (Lampadius, 1876, pp. 155-156).

Felix Mendelssohn visitará París en un par de ocasiones. Además de aprovechar su rica vida cultural, se integra en el círculo musical dónde coincide con Rossini, Meyerbeer, Hummel, Liszt, Chopin y el reputado director, Habeneck.

La experiencia parisina pudo influir en su batuta, no obstante, manifiesta frustración durante la última visita en 1832, tras la recepción poco afortunada de la Sinfonía de Reforma, compuesta para conmemorar la *Confessio Augustana*, por ser excesivamente protestante (Todd, 2003, p. 254). Su épico talante y entrega absoluta para conducir los ensayos de la *Société des Concerts du Conservatoire* no fueron óbice para sentir resquemor por la ignorancia y falta de respeto hacia la música alemana (Grove, 1900, p. 257).

Pocos jóvenes habrían arrostrado ilesos el egoísmo ajeno y las trampas de la vida en su camino al pódium sin una esmerada educación y la gracia del hombre de mundo. Tal como apuntaba Rokstro (1911), su amable disposición y, sobre todo, la influencia saludable del entorno familiar, neutralizaron cualquier tendencia hacia la autoafirmación (p. 122).

Mendelssohn, creador consumado que legó obras maestras en todos los géneros, fue un instrumentista brillante gracias a su extraordinaria habilidad musical. Su vida se antoja lejana de la corriente surgida durante el romanticismo, que exhibe el dominio de la técnica y aprovecha el carisma para construir fama y fortuna, un fenómeno que ha comenzado a permear en el público francés y también en la dirección musical.

3.5. El virtuosismo: Berlioz vs Musard.

Si la profesión surge inicialmente para fortalecer el liderazgo y organizar el trabajo orquestal de los tiempos, a partir de 1830 la figura experimenta otra transformación sustancial. Mason (2017) afirma que, además de satisfacer la evolución de nuevos estilos y tendencias, el nuevo perfil del director adopta la parafernalia del ejecutante virtuoso, que implica, entre otras cosas, honorarios exorbitantes para establecer su poder y autoridad como epicentro del espectáculo (p. 8).

Por una parte, destacan los “virtuosos” especializados en el entretenimiento y la música ligera que persiguen la trascendencia. Presentan interludios carnalescos con una técnica exuberante a fin de explotar el carisma y obtener beneficio económico. Louis-Antoine Jullien atrae la atención del público burgués con su batuta incrustada de joyas para dirigir Beethoven. Philippe Musard es otro, que, según Berlioz, “estimula la sed de sensacionalismo entre los parisinos con melodías corrientes de baile para entretener a los mismos ricachones que pagarían por ver a un toro o al burro ser devorados por perros” (ap. Mason, 2017).

En la otra vertiente están aquellos maestros, como Habeneck, que consagran su *métier* al servicio de la música pura y ejercen, con maestría y austeridad, el control técnico de la interpretación. Crítico del virtuosismo *per se*³⁰, Wagner (1869) recuerda el ensayo de la novena sinfonía de Beethoven con Habeneck al frente de la *Société des Concerts du Conservatoire* en 1839 como una revelación:

el secreto y valor de una ejecución correcta es que han aprendido a buscar la melodía de Beethoven en cada compás, aquella melodía que los valiosos músicos de Leipzig nunca encontraron [...] Habeneck fue un director de la vieja guardia; era el maestro y todos le obedecían (Wagner, 1873, p. 338).

Precisamente sobre Habeneck recaerá el estreno en 1830 de la *Symphonie Fantastique*. Su autor, el joven Hector Berlioz, entonces ha materializado su anhelo de ser compositor, pero aún no imagina ocupar un lugar destacado en la dirección musical. Su incursión en el pódium fue meramente circunstancial, como ocurrió con muchos otros compositores. Inicialmente, encomienda las *premières* de sus obras a aquellos maestros experimentados, pero en 1827 se atrevió a dirigir su *Messe Solennelle* con la orquesta y coros del *Théâtre Odéon* en *Saint-Eustache*. Salvo algún descuido por la emoción, Berlioz (1870) anota que en aquel momento su desempeño general fue bueno, pero se reconoce

lejos de poseer las mil cualidades de precisión, de flexibilidad, de calor, de sensibilidad y de sangre fría, unidas a un instinto indefinible, que constituyen el talento del verdadero director de orquesta [...] la adquisición de algunos de estos atributos me llevó tiempo, práctica y reflexión (p. 30).

Más adelante, tomará nuevamente la batuta del concierto en el *Théâtre Odéon*. Su dirección imprecisa y los vicios burocráticos propiciaron la deserción de muchos profesores de la orquesta durante la actuación, tornando amarga la experiencia pese a la brillante actuación de Liszt como solista (Berlioz, 1870, p. 192).

³⁰ A la visión crítica de Berlioz y Wagner sobre el virtuosismo de exhibición se sumará la opinión de Robert Schumann en la revista *Neue Zeitschrift für Musik*, que responsabiliza la corriente de “empobrecer el gusto musical en general” (ap. Mason, 2017).

Berlioz seguirá confiando el montaje de sus obras tanto a Habeneck como a Narcisse Girard, su amigo y futuro director de la *Société des Concerts du Conservatoire*, hasta el estreno de *Harold en Italie*³¹, el 23 de noviembre de 1834. Berlioz (1870) responsabiliza directamente a Girard por las pifias del concierto. Relata que el final de la primera obra fue un martirio lánguido y glacial que no mereció ningún aplauso. En otro punto del concierto, el arpista perdió su entrada y el director, lejos de ayudarle, pidió con un grito a la orquesta atacar el último acorde, omitiendo así más de cincuenta compases de su obra.

Tras la ruptura con Girard, Berlioz tomará la batuta de sus conciertos pese al recelo de aquellos en los que había confiado sus primeras obras. Esta incursión definitiva le permitió capitalizar para sí los dividendos de sus conciertos y giras, al ocuparse de todos los aspectos de la producción (cf. Tayeb & Austin, 1997a).

Desde mi derrota en el Teatro Italiano, desconfiaba tanto de mi habilidad como director que dejé a Girard dirigir mis conciertos durante mucho tiempo. [...] habiendo visto sus graves errores al final [...] a partir de entonces decidí hacerlo yo sin depender de nadie para comunicar mis intenciones a los ejecutantes (Berlioz, 1870, p. 196).

Si esa necesidad había impulsado su camino al pódium, ahora la carrera de Berlioz estaba consumada. Su viaje por Alemania resulta provechoso: dirige la *Symphonie fantastique* con la *Gewandhausorchester* a instancia de Mendelssohn. También en Leipzig conoce a Schumann, que publicará varios artículos sobre la obra en su *Neue Zeitschrift für Musik*.

Su lozanía, el rigor y la precisión de su batuta inspirarán a la generación emergente. Wagner, por ejemplo, dedica varias páginas de su obra literaria al genio francés. Su discípulo, Hans von Bülow, será el primero en ostentar el prestigio y posición asociados al director moderno. Considera que Berlioz “es un maestro incomparable, entre otras cosas, por hacer conscientes a los músicos de la corte en Dresde de su propio talento y capacidad (ap. Tayeb & Austin, 1997).

³¹ Obra para viola solista y orquesta comisionada por Paganini tras la audición de la *Symphonie fantastique* por la que Berlioz recibió 20,000 francos (\$800,000.00 en 2016) como agradecimiento. (cf. Mason, 2017, p. 8).

El reencuentro con Felix Mendelssohn en 1843 será emotivo. La gran admiración y respeto entre ambos quedarán sellados en un simbólico intercambio de batutas por iniciativa de Berlioz. Mendelssohn entrega la suya en el acto y Berlioz la enviará más tarde con una breve y curiosa nota, cuyo contenido consideramos pertinente analizar.

Con especial deferencia, haciendo uso de polisemia, metáforas y analogías con los pueblos nativos de Norte América para hablar de la batuta, alude a la personalidad de quien la porta, a su carácter rudo y hasta grosero en contraste con la delicadeza y modestia de Mendelssohn. Lanza sutilmente una puya con aire despectivo a la vanidad y ostentación de sus detractores llamándoles mujeres “*squaws*” y “*cara-pálidas*”. Propone la fraternidad a su homólogo, y cuando ambos ya no estén en este mundo terrenal, la metáfora de un homenaje de sus seguidores vendrá como una suerte de escudo de armas que recuerda a los fasces o haz de lictores como símbolo de fuerza y poder militar:

Al director Mendelssohn:

¡Gran jefe! Prometimos la permuta de nuestros *tomahawcks*³²; ¡aquí está el mío! Es tosco; el tuyo es simple. A las “*squaws*” solas y a los “*cara-pálidas*” les gustan las armas adornadas. ¡Sé mi hermano! y cuando el Gran Espíritu nos envíe a cazar en el país de las almas, que nuestros guerreros pendan unidos nuestros tomahawcks en la puerta del consejo³³. (Berlioz, 1870, pp. 264-265).

Berlioz es uno de los principales referentes en el nuevo postulado de la dirección musical. Su enorme intelecto y creatividad, sumados al dominio del lenguaje y de la orquesta, coadyuvaron en su camino al pódium, una experiencia que sintetizó en su ensayo *Le chef d'orchestre: théorie de son art* a instancia del editor Novello.

³² En alusión a sus batutas, hace referencia, por analogía, a una herramienta o arma de combate en forma de hacha, empleada por los Powhatan o Algonquinos del Este de Virginia, que fue adoptada por los colonizadores británicos en el siglo XVIII.

³³ Se aporta el texto original de forma excepcional por la relevancia de la cita:

« Au chef Mendelssohn !

« Grand chef ! Nous nous sommes promis d'échanger nos tomahawcks ; voici le mien ! Il est grossier, le tien est simple ; les squaws [91] seules et les visages pâles [92] aiment les armes ornées. Sois mon frère ! et quand le Grand Esprit nous aura envoyés chasser dans le pays des âmes, que nos guerriers suspendent nos tomahawcks unis à la porte du conseil. »

Primero aparece como parte de los fascículos de una conocida revista especializada en 1855 y más tarde se adjunta en la reimpresión de su *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1902). Si bien el texto no tiene carácter metodológico, es uno de los primeros documentos en hablar del oficio desde un punto de vista filosófico, con aportaciones y sugerencias prácticas para conducir secciones del repertorio sinfónico, a partir de la experiencia y visión de su autor.

La idea de un programa de dirección orquestal comienza a acariciarse en las clases de cámara de Deldevez, músico destacado y futuro director la *Société des Concerts du Conservatoire* a partir de 1870 (Holoman, 2020, p. 10). Con las reformas introducidas en el plan de estudios por Fauré en 1914, la asignatura pretenderá despejar algunos aspectos en el quehacer del director, como veremos brevemente en la siguiente y última parte del trabajo.

3.6. El acto de dirección

La técnica se define como un conjunto de procedimientos y recursos en la ciencia y en el arte para crear o desarrollar algo. En su séptima acepción, la técnica “consiste en una habilidad para ejecutar cualquier cosa, o para conseguir algo” (Real Academia Española, s. f.-b). Desde esa perspectiva más amplia y tomando en cuenta lo anterior, la técnica de dirección es, por tanto, la suma de destreza motriz, conocimientos teóricos, sociales y metafísicos que inciden de manera sustancial en el desempeño profesional.

Antes de discutir las distintas fases o etapas en la acción y ejecución del *métier*, es conveniente definir el verbo transitivo “dirigir” por medio de la semántica y la etimología que nos permita elaborar un primer bosquejo de los atributos propios de la función.

Las palabras latinas *dīrigere* [“enderezar, alinear, lanzar”] y *conductus* [“dibujar, reunir, ensamblar”] pueden referirse a la guía en el trazado del fraseo y ajuste de sincronía del conjunto. El sustantivo español “director” requiere un complemento directo para especificar el ámbito de acción: director de orquesta, director de coro, director de ópera.

Mientras en alemán el especialista es referido como *Dirigent* o *Kapellmeister* [“maestro de capilla”], en inglés *to conduct* y *to direct* son verbos en infinitivo; el gerundio *conducting* se refiere a la especialidad y *conductor* es quien la ejerce, pero su raíz latina homónima como sustantivo apunta al empresario, contratista o arrendatario.

Todo ello sirve como metáfora de la organización y gestión del tiempo, los recursos sonoros, materiales y humanos, establecidos por la partitura. Bajo la óptica del victorianismo tardío en las postrimerías del siglo XIX, la nota enciclopédica del primer y más importante compendio musical ofrece algunos datos curiosos sobre la práctica del director:

debe, pues, estudiar la partitura, corregir las partes instrumentales y revisar que estén bien señaladas; marcar el pulso a la orquesta y animarla con el espíritu de la obra; ser responsable de la correcta interpretación, de la intención del compositor y del éxito de la música” (Grove, 1900, p. 389).

En las grandes obras sinfónicas el director interpreta la idea del compositor a partir de la llamada partitura general o *score*, que organiza la lectura de cada una de las partes que intervienen simultáneamente. En el plano vertical se identifican la tonalidad, el compás y los grupos y familias de instrumentos en sendos pentagramas ordenados por tesitura. En el eje longitudinal los pentagramas paralelos guardan relación entre sí con cada compás. La preparación de partes instrumentales corresponde actualmente al archivero, aunque su revisión, como indica Grove, resulta útil en el ahorro de tiempo y energía durante los ensayos.

Berlioz (1902) no duda en recalcar la extraordinaria responsabilidad del director como principal intermediario entre el público y el compositor: “de principio a fin, contribuye a la brillantez de su trabajo, o por el contrario, lo desfigura, tergiversa e incluso lo destruye por completo” (p. 4). El dominio de la partitura y del mensaje musical, la habilidad auditiva y motriz, la capacidad de gestión y la claridad para emitir el impulso de gesto, son cualidades implícitas en el trabajo durante las tres principales etapas.

La primera consiste en el estudio de todos los aspectos técnicos y musicales de la partitura para establecer una estrategia de trabajo eficaz, en cuanto a la gestión del tiempo. En las siguientes fases de ensayo y ejecución, el director lleva a cabo la acción dinámica, deliberada y simultánea para concertar la ejecución del conjunto musical. Su emplazamiento prominente, al centro del escenario y delante de la orquesta sobre un pódium o plataforma elevada, permite escuchar con claridad a los distintos instrumentos y facilita el contacto visual simultáneo con los ejecutantes. Desde la perspectiva de la proxémica, la acción del evento comunicativo se desarrollará dentro de los espacios dimensionales social-consultivo y público.

Por tanto, el lenguaje verbal será conciso y empleará recursos paralingüísticos y onomatopeyas para reforzar los gestos kinésicos en la transmisión del mensaje. El ensayo es, pues, donde los profesores de la orquesta adquieren confianza y soltura para expresar con el sonido la imagen propuesta por el director. Durante el mismo, se deconstruye la partitura para buscar la claridad, afinación, el equilibrio y énfasis de aquellos fragmentos o secciones que así lo requieran. La combinación del trabajo minucioso de ajuste y el pulso correcto concederán la fluidez e intensidad necesarias en la ejecución.

En un plano fundamental, el director establece la velocidad de ejecución partiendo de una referencia, generalmente contenida en la partitura, al número de pulsaciones por minuto del metrónomo, como sucede en algunas obras de Beethoven. Asimismo, las voces italianas: *allegro molto*, *andante maestoso*, *largo*, *rallentando*, *accelerando*, *piú presto*, etcétera, ayudarán a establecer el pulso y el carácter, de la misma forma que los signos de tráfico guían la maniobra en el camino del conductor. La textura orquestal puede determinar, así mismo, la rapidez o moderación del pulso: la música lenta y pausada exigirá movimiento para no sofocar a los ejecutantes de viento. Por otra parte, la textura rápida de notas consecutivas requerirá más espacio para sonar claramente en función de la resonancia y la acústica. Todas estas variables son ponderadas por el director para establecer el concepto artístico de la obra.

Precisamente Wagner sostiene que la facultad esencial del director radica en la capacidad para determinar el *tempo* adecuado; ello revelará su grado de comprensión de la obra. Así lo establece en el siguiente corolario: “El tempo adecuado induce a los músicos competentes hacia la fraseología y expresión correctas, y viceversa, si el fraseo y expresión son apropiados, impelerá una concepción del tempo verdadero en el director” (Wagner, 1873, p. 20).

Berlioz (1902) es categórico cuando se refiere a los estragos perpetrados por el director incompetente cuyas locuras, faltas y crímenes serán imperceptibles hasta para los oyentes con el más alto sentido musical, sobre todo en obras nuevas o menos conocidas (p. 6).

El *momentum* o ímpetu inicial del movimiento llamado *Auftakt* o anacrusa, del griego *ἀνάκρουσις* [“hacia adelante”], es la respiración preparatoria del tiempo fuerte que establecerá la frecuencia del pulso. Su claridad y estabilidad generarán sincronía, cohesión y facilitarán el proceso de comunicación entre el director y la orquesta.

“El director debe poseer una idea clara de los puntos y carácter de la obra que pretende dirigir, para determinar, sin ninguna duda o error, la velocidad deseada en cada momento por el compositor” (Berlioz, 1902, p. 9).

Además, *Le chef d'orchestre: Théorie de son art* propone una interesante descripción de la batuta, que debe ser ligera, pequeña, de alrededor de medio metro de longitud y blanquecina para poder ser vista. Se manejará con la mano derecha para diferenciar las subdivisiones y acentos en el pulso, respecto a los finales de frase indicados con la izquierda (p. 11).

Antes de concluir nuestro trabajo, citaremos la siguiente reflexión que antecede a la parte mecánica, donde Berlioz sintetiza las cualidades principales del profesional en cuestión:

el director de orquesta debe ver y oír; debe ser activo y vigoroso, debe conocer la composición, la naturaleza y el rango de los instrumentos; debe ser capaz de leer la partitura y poseer — además del talento especial del cual no nos esforzaremos ahora por explicar— otros dones indefinibles, sin los cuales el vínculo invisible no puede establecerse entre él y aquellos a quienes dirige [...] si es privado de estas facultades, entonces ya no es un director, sino un simple batidor de tiempo, suponiendo que sepa batirlo y dividirlo regularmente [...]. Los artistas deben sentir lo que él siente, comprende y le conmueve, entonces comunica su emoción a quienes dirige. Su fuego interior los calienta, su resplandor eléctrico los anima, su fuerza de impulso los excita; lanza a su alrededor las radiaciones vitales del arte musical. Si está inerte y helado, por el contrario, paraliza todo a su alrededor, como esas masas flotantes de los mares polares, cuyo acercamiento se percibe por el repentino enfriamiento de la atmósfera (Berlioz, 1902, p. 8).

Las aportaciones de Berlioz, recogidas en ésta última parte del trabajo, serán un punto de inflexión en el desarrollo y consolidación de la figura del director musical, tal como se conoce hoy.

4. Conclusiones

En lo que respecta al presente trabajo, el recuento histórico señala, en primer lugar, la función de la quironomía en las culturas antiguas. Al igual que la proxémica, son disciplinas que estudian la transmisión del mensaje en los sistemas de comunicación no verbal. En virtud de que su estudio resulta desatendido por la metodología académica, impera proponer una reflexión sobre su relevancia en la praxis de la dirección musical.

La narrativa sobre la dirección musical pone de relieve que la construcción de la técnica, por lo menos hasta la llegada de Berlioz, ha sido un proceso fortuito y heterogéneo en función de las necesidades y recursos de cada etapa histórica. Hemos revisado en este trabajo la procedencia del bastón como símbolo de autoridad para documentar el origen de la figura en el caso de Lully, que descubre distintas dinámicas de poder implícitas en el ejercicio, así como los peligros asociados a la práctica inadecuada.

Después de despejar algunos conceptos fundamentales acerca de la técnica, en respuesta a la pregunta planteada al inicio de este estudio sobre la naturaleza de la dirección musical, podemos suscribir como premisa que la labor del director consiste en establecer la orientación artística de la obra guiando a los componentes del conjunto mediante el movimiento y las expresiones gestuales, con acuerdo o concierto de las diversas partes entre sí para unificar el fraseo y carácter que conforman la agógica de la música.

El desempeño de los actores nos recuerda, en efecto, que el director es un gestor de recursos sonoros, artísticos, humanos y materiales, por tanto, la pertinencia del estudio queda suficientemente justificada desde la perspectiva de la gestión cultural.

Por otra parte, la acción descontrolada de Beethoven en el pódium despeja otra de las preguntas iniciales sobre las capacidades y habilidades del director. Sin la vista y el oído, difícilmente se podrán vertebrar otras no menos importantes como la expresividad, el control, la coordinación motriz y el ritmo. A tenor de esto, recalamos ciertos aspectos de la dinámica del movimiento, o parte mecánica según Berlioz, gracias a la aproximación científica para explicar la frecuencia de resonancia aplicada a la construcción de los instrumentos de cuerda y la relación de movimiento pendular con los impulsos kinésicos del director.

El transcurso de la composición a la dirección musical que propicia el surgimiento de la figura es un proceso interrelacionado entre sí con el desarrollo de la orquesta y el lenguaje. Los casos prácticos revelan, además de las circunstancias azarosas que incide en la vida de los actores, la importancia de una constitución ética e intelectual, la madurez y la preparación como factores determinantes: el dominio de uno o varios instrumentos, el manejo de recursos humanos y la implementación de estrategias de promoción y de gestión, son habilidades que el director novel debe tener en cuenta en su ascenso al pódium para desempeñar el oficio con eficacia.

Considerando todo ello, afirmamos en términos generales que el ejercicio de la dirección musical no es consecuencia de la aplicación y seguimiento de una línea metodológica específica, sino que se construye de múltiples factores, circunstancias y habilidades donde el azar juega un papel determinante. Se dice que uno de los mayores retos del director es llegar al pódium. Una vez arriba, el siguiente consiste en saber cuándo descender para ser relevado.

Si bien es cierto que ninguno de los actores citados ostentó el *Título Superior de Dirección* para ejercer, la mayoría construyó la técnica a partir de su propia experiencia para hacer frente a las dificultades en el pódium. Más allá de su habilidad, la práctica delante de la orquesta sigue siendo hoy un reclamo en el currículum de formación en el ámbito público. Solo un porcentaje mínimo de egresados consigue acceder exitosamente al circuito de trabajo profesional. Ello convierte la especialidad en una de las más elitistas de las artes escénicas.

Dos siglos después de que Berlioz escribiera en primicia la teoría del arte de la dirección, el ámbito privado ofrece, como cualquier carrera, la posibilidad de incursionar en su aprendizaje, obtener suficiente práctica e incluso trabajo gracias a los cursos, clases magistrales y concursos independientes hechos a medida para cualquiera con recursos económicos suficientes.

Por otra parte, mientras el trabajo de los profesores de la mayoría de las orquestas de Europa está regido por convenios colectivos que delimitan la relación laboral, la figura del director musical, pese al perfil técnico, a los elementos de ajenidad y dependencia en su trabajo, sigue fuera del marco regulatorio que delimite los criterios de acceso en la contratación y fiscalización de su gestión con parámetros tangibles.

Los contratos de alta dirección, cuyos montos en ocasiones superan varias veces aquellos que perciben los músicos que dirige (Amón, 2010) e incluso más que sus superiores jerárquicos (Molina, 2012), suelen tener cláusulas abusivas para las instituciones públicas que los suscriben, propiciando entre otras cosas, redes de intercambio que benefician al oligopolio de agencias transnacionales de representación artística.

Si el ejercicio público de la dirección musical no está sometido a regulación laboral ni profesional, se impone un debate objetivo de todo aquello que incide en la consecución de los nombramientos de los maestros directores con objeto de desmitificar su figura y el acceso a los circuitos profesionales públicos.

Por tanto, tras examinar de manera sucinta algunas teorías sobre el origen y los fenómenos de mayor relevancia en el desarrollo de la especialidad, decidimos concluir en este punto nuestras pesquisas, habiendo aportado una base que podrá alimentar otras líneas de estudio futuras, por ejemplo, el impacto mediático y comercial, la relación con agentes e intermediarios, proyección de imagen y género —en un ámbito tradicionalmente de hegemonía masculina—, así como aspectos menos tangibles de la personalidad, el talento, el carisma y acceso profesional en nuestro tiempo.

5. Bibliografía y referencias

- Acte royal. 1669-06-28. Saint-Germain-en-Laye. Privilège accordé au sieur Perrin, pour l'établissement d'une academie d'opera en musique, & vers françois. Louis XIV (1638-1715) Auteur du texte. (1669). <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45202937t>
- Akoka, J. (s. f.). A History of 18th-Century Bows [Digital exhibition by Cozio Violin, Viola & Cello Bows of the 18th Century]. Tarisio Fine Instruments and Bows. <https://tarisio.com/archet-revolutionnaire/historical-introduction/>
- Álvarez García, J. L., & Posadas Velázquez, Y. (2009). Marin Mersenne más que un promotor de la ciencia. *Ciencias*, 73. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cns/article/view/11930>
- Amón, R. (2010, enero 25). Directores de orquesta, el lujo más caro de la cultura subvencionada. *elmundo.es*. <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/01/24/cultura/1264369573.html>
- Baltuch, D. S. (2014). *Orchestral conducting since 1950: A comparative analysis of conducting manuals, practitioners' testimonies and two orchestral performances* [Doctoral, Birmingham City University]. <http://www.open-access.bcu.ac.uk/4871/>
- Bardet, B. (2016). Chapitre III. La Grande Bande et les Petits Violons. En *Les violons de la musique de la chambre du roi sous Louis XIV*. Paris: Publications de la Société française de musicologie. 3ième série, 18.
- Bardin, E. A. (1841). Bâton. En *Dictionnaire de l'armée de terre: Ou recherches historiques sur l'art et les usages militaires des anciens et des modernes* (Vol. 2, pp. 698-700). Perrotin. <https://play.google.com/books/reader?id=JCKPAAAAQAAJ&pg=GBS.PA699>
- Barnes, Anthony. (2005, abril 3). «Monster of Milan» resigns after mutiny by La Scala staff. *Culture, Music. The Independent UK*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/monster-of-milan-resigns-after-mutiny-by-la-scala-staff-530912.html>
- Berlioz, H. (1870). *Mémoires de Hector Berlioz ...: Comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, 1803-1865, Volume 1* (Michel Lévy frères, Vol. 1). <https://play.google.com/books/reader?id=P3tSAAAACAAJ&hl=es&pg=GBS.PT17>
- Berlioz, H. (1902). *Le chef d'orchestre: Théorie de son art : extrait du grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (2e éd.) / par Hector Berlioz. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103064k>
- Bouvet, C. (1924). *L'Opéra: L'Académie de musique et de danse, le musée, la bibliothèque*. Albert Morancé.
- Chouinard, M. (2015, mayo 7). The sticks of Joinville: What is French Baton? HEMA MISFITS (I Don't Do Longsword). <https://hemamisfits.com/2015/05/07/the-sticks-of-joinville-what-is-french-baton/>
- Classic FM. (2020). *The Life of Mendelssohn: Düsseldorf, Leipzig And Berlin*. Classic FM. <https://www.classicfm.com/composers/mendelssohn/guides/life-mendelssohn-dusseldorf-leipzig-and-berlin/>

- CMBV. (s. f.-a). Le motet. Centre de Musique Baroque de Versailles. Recuperado 8 de septiembre de 2020, de <https://cmbv.fr/fr/node/2871>
- CMBV. (s. f.-b). Les Vingt-quatre Violons du roi: L'orchestre de Versailles (1626-1761). Centre de musique baroque de Versailles. Recuperado 8 de septiembre de 2020, de <https://cmbv.fr/fr/fonds-du-cmbv/fonds-instrumental/les-vingt-quatre-violons-du-roi/les-vingt-quatre-violons-du-roi-l-orchestre-de-versailles-1626-1761>
- Couvreur, M. (1992). Jean-Baptiste Lully: Musique et dramaturgie au service du Prince. M. Vokar.
- Davis, P. G. (1981, febrero 8). Rescuing the Mannheim Music. The New York Times. <https://www.nytimes.com/1981/02/08/arts/rescuing-the-mannheim-music.html>
- Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano (A. Nariño, Trad.). (1793). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/declaracion-de-los-derechos-del-hombre-y-del-ciudadano/html/8b364e78-7358-11e1-b1fb-00163ebf5e63_1.html
- Descartes, R. (1650). Renati Descartes Musicae compendium. Trajecti ad Rhenum. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8601512s>
- Dolby, T. (1826, marzo 11). The Spirit of the Times. Anecdario, 666. <https://play.google.com/books/reader?id=JhAbAAAAYAAJ&printsec=frontcover&pg=GBS.PP1>
- Domínguez, C. R., & Rigueiro, Jorge. (2015). La epístola de ignoto cantu de Guido d'Arezzo: De la memoria a la escritura musical. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Durrant, C. (2012). Choral Conducting: Philosophy and Practice. New York and London: Routledge.
- Edwards, F. G. (1896). The baton in England. The Musical Times and Singing-class Circular, 372-375.
- Favier, J. (1999). Charlemagne. Fayard. <https://books.google.es/books?id=AhmCGQAACAAJ>
- FFSbf&DA. (s. f.). Nos disciplines. Fédération Française de Savate Boxe Française. Recuperado 3 de octubre de 2020, de <https://www.ffsavate.com/savate>
- Franklin, A. (1906). Joueurs d'instruments. En Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le treizième siècle. Paris: H. Welter. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5725179h>
- Gewandhaus zu Leipzig. (s. f.). Das Gewandhausorchester: Von der Kapelle zur Weltmarke [Www.gewandhausorchester.de]. Geschichte. Recuperado 16 de septiembre de 2020, de <https://www.gewandhausorchester.de/orchester/geschichte/>
- Gilliland, N. (2019, enero 10). Weber's Conducting Ordeal. Wisconsin Public Radio. <https://www.wpr.org/webers-conducting-ordeal>
- Grove, G. (1882). Beethoven's Ninth Symphony (choral). Boston: G.H. Ellis.
- Grove, G. (1900). «Beethoven, L.V.»; «Conductor»; «Mendelssohn, Felix». En A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450-1880) by Eminent Writers, English and Foreign (Vols. 1, 2, pp. 163, 389, 253-257). London: Macmillan and Co.

- Guevara, C. (1997). *Compendium musicae ¿un primer paso hacia la mecanización del mundo?* *Revista Ciencias*, 45, 36–43.
- Guido d'Arezzo. (1028). *Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu*. reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963), 2:43–50. <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIEPI>
- Hickmann, H. (1949). *Observations sur les survivances de la chironomie égyptienne dans le chant liturgique copte*. III. <https://books.google.es/books?id=zRuLNQEACAAJ>
- Holman, P. (2013). *Before the baton: A preliminary report*. *Early Music*, 41(1), 55-63. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/43306798>
- Holoman, D. K. (2020). *The Paris Conservatoire in the Nineteenth Century* *The Paris Conservatoire in the Nineteenth Century*. *Oxford Handbooks online*, August, 1-25. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199935321.013.114>
- Jambe de Fer, P. (1515?-1566?) *A. du texte*. (1556). *Epitome musical des tons, sons et accordz , es voix humaines, fleustes d'Alleman, fleustes à neuf trous, violes, & violons*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007136d>
- Knapp, R. L., & Budden, J. M. (2020). *Ludwig van Beethoven | Biography, Music, & Facts*. En *Encyclopedia Britannica*. Encyclopædia Britannica, inc. <https://www.britannica.com/biography/Ludwig-van-Beethoven>
- Kozinn, A. (2003, julio 6). *MUSIC: TUNING UP; How Bach Bent the Violin to His Will*. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2003/07/06/arts/music-tuning-up-how-bach-bent-the-violin-to-his-will.html>
- Kropp, W., & Jacobs, R. L. (1991). *A Sad Story of Poetic Justice and Gangrene*. *The Iowa Orthopaedic Journal*, 11, 101-102. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2328962/>
- La Borde, J. B. de. (1780). *Saint-Georges (M. de). En Essai sur la Musique ancienne et moderne: Vol. III*. Paris: De l'Imprimerie de Ph.-D. Pierres. <https://digital.nls.uk/special-collections-of-printed-music/archive/94677304>
- Lampadius, W. A. (1876). *Life of Felix Mendelssohn Bartholdy (W. L. Gage, Trad.)*. William Reeves.
- Larousse. (2005). «CLERAMBAULT, Dominique»; «EXAUDET, André Joseph»; «FRANCŒUR, Joseph y Louis»; «LE CAMUS, Sébastien»; «DUMANOIR, Guillaume»; «SAINT-GEORGES, (Joseph BOULONGE, chevalier de)». En *Dictionnaire de la musique ([Nouvelle éd.] / Sous la direction de Marc Vignal (Vol. 1-1, pp. 224, 357, 386, 559, 874)*. Paris: Larousse. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1200510r>
- Mason, M. (2017). *Conductors as the New Virtuosos, Paris 1830–1848*. *Brandeis Journal of Musicology*, 31.
- Mersenne, M. (1636). *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons et des mouvements, des consonances, des dissonances, des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants, et de toutes sortes d'instruments harmoniques*. Gallica. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15111009>

- Molière, J.-B. P. (1670). *Le bourgeois gentil-homme*, comédie-ballet. Robert Ballard. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83269v>
- Molina, M. (2012, junio 21). El director de la ROSS y del Maestranza cobra casi cinco veces más que Griñán. *El País*. https://elpais.com/ccaa/2012/06/21/andalucia/1340301415_518072.html
- Morley, T. (1597). *A plaine and easie introduction to practicall musicke set downe in forme of a dialogue [...]*. Peter Short. <http://name.umd.umich.edu/A07753.0001.001>
- Moscheles, C. (1873). *Life of Moscheles: With Selections from His Diaries and Correspondence*. London: Hurst & Blackett.
- Mozart, L. (1768, diciembre 14). Leopold Mozart in Wien an Lorenz Hagenauer in Salzburg. <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=702&cat=1>
- Mozart, L. (1777, noviembre 1). Brief, zwischen 1777-11-01/03. <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=926&cat=>
- Mozart, W. A. (1778, septiembre 11). Wolfgang Amadé Mozart in Paris an Leopold Mozart in Salzburg. <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=927&cat=>
- Mozart, W. A. (1782, octubre 19). Wolfgang Amadé Mozart in Wien an Leopold Mozart in Salzburg. <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=927&cat=>
- Mozart, W. A., & Walburga, A. M. W. (1777, noviembre 4). Mozart in Mannheim an Leopold Mozart in Salzburg. <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=927&cat=>
- Musical America Awards. (s. f.). Riccardo Muti 2010 Acceptance Speech. Acceptance Speeches. Recuperado 1 de marzo de 2020, de <https://www.musicalamerica.com/pages/?pagename=awards-videos-speeches&header>
- New World Encyclopedia. (s. f.). Jean Baptiste Lully. Recuperado 12 de septiembre de 2020, de https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Jean_Baptiste_Lully
- Paine, G. (1988). *Five centuries of choral music: Essays in honor of Howard Swan*. Pendragon Press.
- Pardoen, M. (2002). *La Musique Française au XVIIIème siècle [L'Université de Lyon]*. Le Concert Spirituel des Tuileries. <https://sites.univ-lyon2.fr/musiquefr-18/institut/institutionfrt.html>
- Pérez Arroyo, R. (2001). La quironomía. En *Egipto: La música en la era de las pirámides* (pp. 120-133). Centro de Estudios Egipcios.
- Pougin, A. (1924). *Le Violon, les violonistes et la musique de violon du XVIe au XVIIIe siècle*. Fischbacher. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5568193b>
- Rameau, J.-P. (1683-1764) A. du texte. (1722). *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels ; divisé en quatre livres*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232459>
- Real Academia Española. (s. f.-a). "bastar [Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]]. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado 13 de septiembre de 2020, de <https://dle.rae.es/bastar>

- Real Academia Española. (s. f.-b). Técnico, técnica. Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. Recuperado 19 de septiembre de 2020, de <https://dle.rae.es/técnico>
- Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. (2010). Boletín Oficial del Estado. <https://www.boe.es/buscar/pdf/2010/BOE-A-2010-8955-consolidado.pdf>
- Rokstro, W. S. (1911). Felix Mendelssohn Bartholdy. En H. Chisholm (Ed.), *The Encyclopaedia Britannica: A dictionary of arts, sciences, literature and general information* (Vol. 18). Encyclopaedia Britannica; 122.
- Rokstro, W. S., & Editors of Encyclopedia Britannica. (1911). Guido d'Arezzo; Felix Mendelssohn Bartholdy; Vogler, Georg Joseph. En *The Encyclopaedia Britannica: A dictionary of arts, sciences, literature and general information* (Vols. 12, 18, 28, pp. 171, 253-256, 687.). New York: The Encyclopædia Britannica Company.
- Sachs, C. (1943). *The Rise of Music in the Ancient World: East and West*. New York: Dent.
- Schindler, A., Moscheles, I., & Döring, H. (1900). *The life of Beethoven*. Boston : Ditson. <http://archive.org/details/lifeofbeethoven00schiuoft>
- Seneca (Philosophus.), L. A. (1809). *Ad Lucilium epistolae morales*. Münster: Aschendorff.
- Spoehr, L. (1865). *Louis Spohr's autobiography, (translated from the German., Vol. 1-2)*. London: Longman, Green, Longman, Roberts & Green. Cassell and Göttingen: George H Wigand.
- Tayeb, M., & Austin, M. (1997a). Concerts and performances 1825-1869. [Berlioz the conductor]. The Hector Berlioz Website. <http://www.hberlioz.com/Paris/berlioz2569e.htm>
- Tayeb, M., & Austin, M. (1997b). Pioneers and Champions. The Hector Berlioz Website. <http://www.hberlioz.com/champions/championse.htm>
- Todd, R. L. (2003). *Mendelssohn*. New York: Oxford University Press.
- Trinity College Library 1695. (2014, marzo 24). *The History of the Coronation of James II*. Trinity College Library, Cambridge. <https://trinitycollegelibrarycambridge.wordpress.com/2014/03/24/the-history-of-the-coronation-of-james-ii/>
- Van Dyk, G. (2017). *The Embassy of Soliman Aga to Louis XIV: Diplomacy, Dress, and Diamonds*. Electronic Melbourne Art Journal. <https://emajournal.com/special-editions/cosmopolitan-moments/garritt-van-dyk-the-embassy-of-soliman-aga-to-louis-xiv-diplomacy-dress-and-diamonds/>
- Vercher, F. B., & Huguet, V. S. (1994). *Los instrumentos musicales*. Valencia: Universitat de València.
- Wagner, R. (1873). *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner* (Vol. 8). Leipzig: E. W. Fritsch. https://play.google.com/books/reader?id=1nICVdqBz_wC&hl=es
- Warrain, F. (1942). *Essai sur l'"Harmonices mundi" ou Musique du Monde de Johann Kepler. L'harmonie planétaire d'après Kepler, adaptée à nos connaissances actuelles* (Vol. 1-2 vol. (141, 144). Paris: Hermann & C. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k38852z>

Anexos

I. Iconografía y tablas

Tabla 1. Traducción del himno a San Juan Bautista. Fuente: elaboración propia.

Nombre	Himno	Traducción
Ut - (Do)	Ut queant laxis	Para que puedan
Re	Resonare fibris	exaltar a pleno pulmón
Mi	Mira gestorum	las maravillas
Fa	Famuli tuorum	estos siervos tuyos
Sol	Solve polluti	perdona la falta
La	Labii reatum	de nuestros labios impuros
Si	Sancte Ioannes.	San Juan.

Tabla 2. Partitura en notación neumática del himno por Guido D'Arezzo. Fuente: Wikipedia

Hymn.
2.
U T que-ant laxis re-soná-re fíbris Mí-ra gestó-
rum fámu-li tu-ó-rum, Sól-ve pollú-ti lábi-i re-á-tum,
Sáncte Jo-ánnes. 2. Núnti-us célso véni-ens Olýmpo,

Tabla 3. Mano Guidoneana. S. XIV. Fuente: Wikipedia.



Tabla 4. Contraportada de Walther & Limprecht, 1728.



Tabla 5. Extracto del plan de estudios en la especialidad de dirección (*Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación., 2010*).

Materia	Descripción/contenidos	ECTS mínimos en el Grado
Formación instrumental complementaria.	Actividades complementarias a la interpretación directamente vinculadas a la práctica interpretativa del instrumento/voz. Práctica de la técnica instrumental y aprendizaje del repertorio principal del nivel adecuado. Valoración crítica del trabajo. Desarrollo de las dimensiones básicas de la interpretación con un segundo instrumento y/o con instrumentos afines. Práctica de lectura a vista, acompañamiento, transposición y reducción de partituras al piano. La gran variedad de enfoques estilísticos y requerimientos asociados a la interpretación confieren a esta materia un carácter flexible y por ello adaptable a los distintos instrumentos, a la voz y a los estilos y tradiciones interpretativas.	18
Música de conjunto.	Práctica de la interpretación musical en grupo y en diferentes formaciones y repertorios. Conocimiento del repertorio de conjunto de la propia especialidad y práctica interpretativa en formaciones diversas. Desarrollo de hábitos y técnicas de ensayo. Cooperación en el establecimiento de criterios interpretativos, compenetración y trabajo colectivo. Práctica de lectura a primera vista, flexibilidad de respuesta a las indicaciones del director. Concepción y desarrollo de proyectos musicales colectivos.	6
Composición e instrumentación.	Estudio y análisis de obras, autores y lenguajes compositivos diversos de obras de repertorio hasta la actualidad. Conocimiento de las técnicas compositivas fundamentales y de los distintos sistemas de notación. Conocimiento de las características y posibilidades técnicas y expresivas de los instrumentos y de las resultantes derivadas de las distintas agrupaciones.	18
Técnica de la dirección.	Conocimiento teórico y práctico de la práctica interpretativa y de su organización a través del estudio de las técnicas de dirección y del análisis de la música encaminado a su ejecución. Desarrollo de proyectos de interpretación de composiciones con lenguajes y estilos diferentes, así como en formaciones de pequeño y gran formato. Liderazgo interpretativo en la concepción de un proyecto, la organización de los ensayos y conciertos. Habilidades para transmitir las propias concepciones interpretativas a otros músicos fomentando la participación activa y la coherencia al mismo tiempo. Conocimiento de un repertorio amplio y de sus implicaciones interpretativas y expresivas.	54
Tecnología musical.	Fundamentos de acústica aplicada a la música. Informática musical aplicada a la creación, generación y procesamiento del sonido y la edición de partituras. Conocimiento y uso de las aplicaciones midi y de audio. Uso de la tecnología musical en distintos formatos. Microfonía y técnicas de grabación, procesado y difusión. Búsqueda y difusión de contenidos a través de redes informáticas.	6

Tabla 6. Anuncio del concierto de Mendelssohn con la Pasión Según San Mateo, de Bach.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Sexto año

21 de Febrero < No. 8 > 1829

A n u n c i o

Un importante y feliz acontecimiento para el mundo musical está a la vuelta de la esquina primero en Berlín. En los primeros días de marzo, bajo la dirección del señor Félix Mendelssohn Bartholdy

"La Música de la Pasión después del Evangelista Mateo"
de
Johann Sebastian Bach

figurará. La más grande y sagrada obra del más grande de los poetas vuelve a la vida después de un siglo olvidada, una celebración de la religión y el arte.

La redacción.

Fuente: Marx, A. B. (1829). *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*. Schlesingersche Buch- Musikhandlung. Traducción propia.

Tabla 7. Ficha del violín Andrea Amati en el Metropolitan Museum, N.Y.

THE MET 150
Buy Tickets | Become a Member | Make a Donation

Visit
What's on
Art
Learn with us
Shop
Search

← Browse the Collection
English

ex "Kurtz" Violin

ca. 1560


Andrea Amati Italian

Andrea Amati, earliest of the great Cremonese luthiers, has been credited with defining the violin's elegant form and setting the standard of superb craftsmanship that likewise characterizes the work of his followers, who included two of his sons and his distinguished grandson Nicolò, as well as Antonio Stradivari. The Museum's collections include several violins by Nicolò Amati and Stradivari, but this much older and rarer instrument beautifully illustrates the Renaissance origin of the violin's familiar form.

The maple back and sides are decorated with the Latin couplet "Ouo unico propugnaculo stat stabiq[ue] religio" (By this bulwark alone religion stands and will stand). The back of the instrument is decorated with fleurs-de-lis in the corners, a geometric design with floral ornamentation between the upper bouts, and a few traces in the middle of the back where there is presumed to have been a coat of arms. Similarities between the decoration on the Museum's violin and that on a violetta by Andrea Amati in the collection of the Musée de la Musique in Paris has led to speculation that the violin was part of a set of instruments presented upon the marriage of Philip II of Spain to Elisabeth of Valois in 1559. The decoration found on the violetta in Paris has a more clearly defined coat of arms for the Spanish king, who took the daughter of Catherine de' Medici as his third wife.

Description:

One-piece maple back of medium figure descending left to right; the ribs of similarly figured maple; the scroll and pegbox of unfigured maple grafted onto a modern neck; the top of fine to



Este grupo de instrumentos es una muestra del trabajo de construcción de tres generaciones de Amati. Son los primeros ejemplares de esta familia de cordófonos en el mundo de los cuales solo nueve han conseguido llegar en buen estado al siglo XXI. De acuerdo con la ficha del Museo Metropolitano de Arte (NY), la similitud en la decoración del violín “ex-Kurtz”, propiedad del Museo, la viola “Violetta”, de la colección del Musée de la Musique de Paris y de violoncello “The King” en el National Music Museum en South Dakota, hace especular que fueron presentados con motivo de la unión entre Felipe II de España con Elisabeth de Valois en 1559.

Tabla 8. Disposición de “*Les Vingt-quatre Violons du roi*”, sitio web del Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV).

En un notable esfuerzo de colaboración, la institución creada en 1987 bajo el auspicio del Ministère de la Culture por iniciativa del musicólogo y literato Philippe Beaussant, biógrafo de Lully, y del músico Vincent Berthier de Lioncourt, tiene la misión de preservar y redescubrir el patrimonio musical francés de los siglos XVII y XVIII. Impulsa la idea para recrear la plenitud sonora e interpretación histórica de la música barroca francesa. En 2007 se materializa un ambicioso proyecto multidisciplinar sin precedentes: reconstruir la legendaria orquesta *Les Vingt-quatre Violons du roi* a partir de la documentación iconográfica, tratados y otras fuentes musicológicas. El equipo está integrado por especialistas, músicos y los luthiers Antoine Laulhère y Giovanna Chittó da Brescia, quienes reconstruyen a lo largo de dos años, los instrumentos perdidos que revivirán la sonoridad original de la mítica orquesta. La evolución de la técnica y de las nuevas tendencias en la práctica musical, así como los devastadores efectos patrimoniales que trajeron consigo los conflictos sociales, silenciaron por más de tres siglos las voces de aquel célebre ensamble.

1630 : Les cordes de l'orchestre des Vingt-quatre Violons du Roi sous Louis XIII et Louis XIV

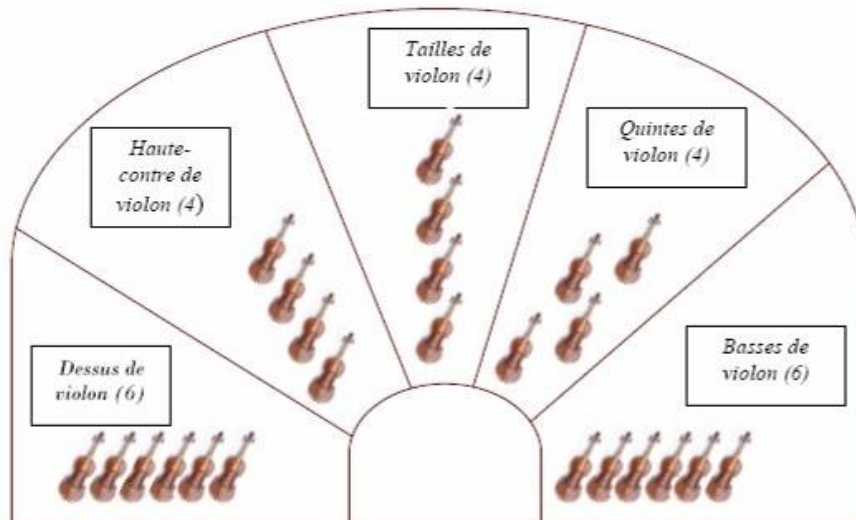


Tabla 9. Detalle de *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons et des mouvements, des consonances, des dissonances, des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants, et de toutes sortes d'instruments harmoniques* (Mersenne, 1636, p. 184).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

II. Crónicas y entrevistas.

1. Ceremonia de premiación *Musical America Awards* 2010.

La primera revista especializada en música clásica que apareció en Estados Unidos organiza anualmente un certamen para reconocer al “Músico del Año”. El premio *Musical America Awards* en 2010 fue para el distinguido director Riccardo Muti, quien durante su recepción improvisó unas palabras en inglés –con acento italiano–, sorprendiendo a la audiencia con su encantador e irónico sentido del humor.

Muti ajusta su impecable traje sastre y comienza la intervención destacando los méritos de diferentes especialistas dedicados a la música: el compositor que la crea y escribe; cómo el cantante nos cautiva con su voz, o la destreza del violinista cuyos dedos tocan una hermosa melodía. «¿qué hago yo, realmente?» –pregunta. «¡Qué pena, he desperdiciado mi vida...!» –y hace un gesto con la mano batiendo el aire a sus jocosos oyentes. Seguidamente aludió a uno de sus maestros en el Conservatorio de Milán: Antonino Votto, un hombre sencillo, asistente de Toscanini en La Scala durante los años veinte del siglo pasado.

«Cuando le preguntábamos cómo dirigir algún pasaje siempre respondía lo mismo: “¿Tanto os preocupa si no tenéis que tocar ningún instrumento? ¡Simplemente moved los brazos de arriba a abajo y algo sucederá!”. De hecho, –prosiguió– hace poco conversé con un policía sobre la crisis y lo difícil que le resultaba mantener a su familia con una paga de mil doscientos euros mensuales. No te preocupes –le dije–, me has caído bien; si quieres dar un giro a tu vida, puedo ayudarte. Ven a mi casa y te enseñaré, en tres minutos, cómo dirigir la sinfonía inconclusa de Schubert. –¿qué es eso? –preguntó el oficial. –¡Qué más da si en una noche ganarás más que en todo el año! –respondí.

Lo único que debes hacer es marcar uno, dos, tres (asienta el maestro dibujando un triángulo en el aire para indicar el compás). No olvides mover el brazo a la derecha en el segundo tiempo, ni pares hasta que la orquesta lo haga, entonces sabrás que la primera parte ha terminado. –Se escuchan risas. En la pausa, antes de comenzar el segundo tiempo –le advertí que la sinfonía afortunadamente tenía sólo dos–, mira hacia arriba y parecerás inspirado, al público eso le gusta. No se te ocurra mirar a la orquesta porque te sentirás intimidado por sus miradas. Cuando los músicos estén listos para comenzar, levanta las manos y haces exactamente lo mismo que antes. Al terminar la sinfonía, agradecerás el aplauso y recogerás el talón. Esto es dirigir.»

Para cerrar su intervención Muti cambia el tono del discurso y disipa las carcajadas de los rezagados con rostro serio. «Ciertamente cualquiera puede aprender a marcar el tiempo –asienta y hace una paráfrasis de Vittorio Gui, otro de sus célebres maestros–:

“Muti, ahora cuando la muerte me ronda con noventa años siento que apenas estoy aprendiendo a dirigir”.

En efecto, la dirección no es sólo marcar los tiempos sino apelar al alma y sentimiento de los músicos, expresado de manera concreta en una partitura –añade. Por ello esta profesión es una de las más difíciles en el mundo. Una vez que surge la idea musical, el brazo la transmite a los músicos y ellos al público. Cualquiera puede marcar el tiempo, pero lo primero es más complicado. ¿Dónde me encuentro yo, preguntarán ustedes? Estoy a mitad del camino y no creo llegar al otro lado porque detrás de las notas está el infinito; eso es Dios y somos demasiado pequeños».

La traducción y adaptación literaria son propias. Fuente: (*Musical America Awards*, s. f.).

2. Entrevista a Carlo Maria Giulini

Entrevistado durante los ensayos de la novena sinfonía de Beethoven con Los Angeles Philharmonic, el director Carlo Maria Giulini señala que su experiencia inicial como violista en la Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, fue decisiva en formación. Tuvo oportunidad de trabajar desde el atril con los más grandes directores de su tiempo. Considera que, al no tener la posibilidad de practicar en el instrumento como lo hace el ejecutante, la preparación del director es totalmente mental.

El director es el único músico que no produce sonido con el contacto físico, lo hace con el movimiento en el aire de los brazos que proyectan el sonido [...]. Cuando estamos delante de la orquesta no es para ensayar, es para obtener de la orquesta el sonido que tenemos en la cabeza [...] Si en la orquesta hay músicos verdaderos y tienen sensibilidad, no es necesario cruzar demasiadas palabras, estaremos y sentiremos juntos la música. Desconozco sus nombres, pero conozco sus miradas, ¡hermosos ojos de colaboración porque estamos juntos! (Giulini, 1978).

Su ensayo transcurre en un ambiente de máxima concentración y respeto. El primer tiempo de la novena sinfonía se toca sin interrupción hasta que el maestro baja la batuta. El silencio se apodera del espacio dando paso a la aserción tajante: "las cuerdas no están juntas en la anacrusa del compás tres".

Por medio del gesto, el maestro enfatiza el ataque mientras la sección de cuerda toca el fragmento en cuestión hasta conseguir el tiempo y sincronía deseados. Desde este punto arranca de nuevo la lectura con toda la orquesta en *tutti*. Más adelante, el director, tal como ha hecho con todas las entradas, anticipa el sólo del oboe con una mirada. Una vez más el maestro baja la batuta; salvo algún rezagado, el conjunto para en silencio: "aquí debe cantar más la melodía", dirigiéndose al oboe mientras abre y cierra sus brazos con un gesto expresivo tarareando la frase.

En líneas generales, es un ejemplo de la dinámica en el trabajo cotidiano de algunas de las principales orquestas sinfónicas profesionales y un director experto y reconocido.