UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TESIS DOCTORAL

Título
Fenomenología de la música de Sergiu Celibidache y su influencia en la dirección de orquesta en España
Autor/es
Juan Antonio Gallastegui Roca
Director/es
Thomas Schmitt
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Ciencias Humanas
Curso Académico

Fenomenología de la música de Sergiu Celibidache y su influencia en la dirección de orquesta en España, tesis doctoral
de Juan Antonio Gallastegui Roca, dirigida por Thomas Schmitt (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.
Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor
© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2017
publicaciones.unirioja.es
E-mail: publicaciones@unirioja.es

Departamento de Ciencias Humanas

Universidad de La Rioja

Fenomenología de la música de Sergiu Celibidache y su influencia en la dirección de orquesta en España

Trabajo de investigación realizado para la obtención del grado de Doctor en Ciencias Humanas y Sociales por

Juan Antonio Gallastegui Roca

2017

TESIS DOCTORAL

Tesis dirigida por el Dr. Thomas Schmitt

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

Fenomenología de la música de Sergiu Celibidache y su influencia en la dirección de orquesta en España.

Trabajo de investigación realizado para la obtención del grado de Doctor en Ciencias Humanas y Sociales por Juan Antonio Gallastegui Roca.

Plan H02N: Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales. Patrimonio y Cultura en la Sociedad Europea Actual.

Departamento de Ciencias Humanas

Universidad de La Rioja

Dirigida por el Dr. Don Thomas Schmitt

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

"Beauty is just a stage to the truth".

S. Celibidache

To my wife, JoAnna Cochenet-Gallastegui.

AGRADECIMIENTOS

Tanto en mi carrera como estudiante y ahora como músico profesional siempre he tenido la suerte de poder agradecer su ayuda a mucha gente y en esta ocasión no es diferente.

En primer lugar a Thomas Schmitt, mi tutor de esta tesis, por su inestimable ayuda y paciencia estos años para con mis dudas y mis múltiples quehaceres. La Universidad de La Rioja y su programa de Historia y Ciencias de la Música fue una experiencia tan gratificante que me llevó directamente a pensar sin dudarlo en él como mi tutor de tesis.

Todos los profesores y maestros que me han regalado su tiempo y su sabiduría merecen un agradecimiento en lo más profundo. Enrique García Asensio, Octav Calleya, Juan José Mena, Antoni Ross Marbá, Jordi Mora, Markand Thakar o Tom Zelle han colaborado desinteresadamente, mediante entrevistas, cursos, llamadas telefónicas o a través de sus propios libros y apuntes sobre la materia.

Además de mi director de tesis, el profesor Peter Laki (*Visiting Associate Professor of Music* del Conservatorio de Música del Bard College en Annandale on Hudson, Nueva York, ha participado de esta tesis bien sea leyendo partes y corrigiendo o aportando sus vastos conocimientos sobre la materia.

La Fundación Rafael del Pino me concedió su beca para estudios de Máster en 2014 con lo que tuve la oportunidad no solo de acabar el máster en dirección de orquesta en Nueva York sino que, gracias a su aportación, puedo acabar esta tesis doctoral. Mi agradecimiento a todos los que conforman la Fundación y a la familia Rafael del Pino por su labor de patrocinio de carreras que, de otros modos, pueden no llegar a fructificar nunca.

Finalmente, el agradecimiento a mi familia. Mi esposa, JoAnna Cochenet-Gallastegui, que ha tenido que empujarme muchas veces para acabar de escribir el siguiente párrafo o el siguiente capítulo de esta tesis. Y a mi padre, en paz descanse, por hacer de mí un músico.

RESUMEN

Sergiu Celibidache (1913-1996) es una figura fundamental en la historia de la dirección de orquesta en Europa y es el director que más ha influido en la técnica de dirección usada en España tanto por sus alumnos directos como por las enseñanzas transmitidas por él mismo y aquellos. La sistematización de la técnica de dirección de orquesta producida por Celibidache y un marco teórico, la fenomenología de la música, para su aplicación, revelan una personalidad musical ecléctica, con raíces en la tradición germana de dirección orquesta, estudios musicológicos y conocimiento de técnicas de análisis musical (análisis de Schenker), fundamentos matemáticos y una influencia del pensamiento oriental a través del budismo zen. A lo largo de su longeva carrera como director de orquesta internacional, Celibidache será seguido por decenas, sino cientos, de alumnos, desde el que pasa un día en alguno de sus cursos, hasta el que pasa más de quince años a su lado, aprendiendo y conviviendo. Sus alumnos españoles han alcanzado posiciones relevantes tanto en los pódiums nacionales (Orquesta de la RTVE, Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Bilbao) como internacionales (Orquesta Filarmónica de Manchester, Orquesta Nacional de Washington, Orquestra Filarmónica de Múnich, entre otros). La difusión de su legado, a través siempre de sus alumnos y los apuntes que estos tomaron de sus clases fue, en un primer momento, el único material historiográfico para el estudio. Esta heterogénea recepción dio lugar a una difusión del corpus teórico un tanto sesgada por el entendimiento del propio alumno. El estudio del desarrollo de los conceptos fenomenológicos a través de algunos de los directores españoles que estudiaron con Celibidache y que han influido en las siguientes generaciones de directores (Enrique García, Octav Calleya, Antoni Ros Marbá, Juan José Mena y Jordi Mora) nos muestra una influencia tanto en la teoría como en la práctica de la dirección de orquesta en España, nunca alcanzada por nadie más.

ABSTRACT IN ENGLISH

Sergiu Celibidache was one of the greatest conductors of the XX century and also a figure who studied music from the point of view of a philosopher, mathematician and a performer. His understanding of the sound properties and its relations within the human conscience makes of him a capital figure in the history of conducting. In his relation with Spain, through friends, orchestras, students and general public, he shaped the aspect and the way we understand the orchestral technique in Spain.

INDICE

AGRADECIMIENTOS 4

RESUMEN 6

ABSTRACT IN ENGLISH 7

TABLAS 12

PRÓLOGO 14

1. Introducción. 14
2. Estado de la cuestión. 17
3. Fuentes bibliográficas. 22
4. Objetivos investigadores, estructura y metodologías. 25

PARTE 1: Biografía de Sergiu Celibidache. 34

1.1 Nacimiento e infancia. 35

1.2 Llegada a Berlín 1936. Estudios y formación. 36

1.3 La Orquesta filarmónica de Berlín. La importancia de Wilhelm Furtwängler. 37

1.4 El "arte" de enseñar. 39

1.5 El budismo. 41

1.6 Celibidache y España. 43

1.7 La Orquesta filarmónica de Múnich. 44

1.8 Última etapa y muerte. 45

PARTE 2: Comparación de la fenomenología de Edmund Husserl y la fenomenología de Sergiu Celibidache. 48

2.1 La fenomenología de Edmund Husserl. 51

2.1.1 Método básico de la Fenomenología de Husserl. 53

2.1.2 Conceptos de la fenomenología de Husserl. 54

2.1.2.1 Intencionalidad. 54

2.1.2.2 Epoché. 57

2.1.2.3 Intersubjetividad. 58

2. 2 La fenomenología de la música. 60

2.2.1 Antecedentes. 60
2.2.1.1 Roman Ingarden. 60
2.2.1.2 Ernest Ansermet. 62
2.2.2 Fenomenólogos de la música contemporáneos a Celibidache. 68
2.2.2.1 Gisèle Brelet. 68
2.2.2.3 Thomas Clifton. 71
2.2.2.4 Edward Lippman. 72
2.3 Conceptos de la fenomenología de la música de Celibidache. 73
2.3.1 Introducción. 73
2.3.2 Conceptos. 74
PARTE 3: Evolución del concepto fenomenológico de Celibidache en directores de orquesta españoles. 86
3. 1 Enrique García Asensio. 86
3.1.1 Breve biografía y relación con Celibidache. 86
3.1.2 Fenomenología en Enrique García Asensio. 88
3. 2 Octav Calleya. 95
3.2.1 Breve biografía y relación con Celibidache. 95
3.2.2 Fenomenología en Octav Calleya. 96
3. 3 Antoni Ross Marbá. 105
3.3.1 Breve biografía y relación con Celibidache. 105
3.3.2 Fenomenología en Antoni Ross Marbá. 106
3. 4 Juan José Mena. 111
3.4.1 Breve biografía y relación con Celibidache. 111
3.4.2 Fenomenología en Juanjo Mena. 113
Capitulo 5: Jordi Mora. 116
5.1 Breve biografía y relación con Celibidache. 116
5.2 Entrevista. 118
PARTE 4: Técnica de la dirección de orquesta de S. Celibidache. 125
4.1 Exposición de la técnica básica de dirección por E. García Asensio. 125
4.2 Comparación entre Celibidache y sus alumnos españoles. 135
CONCLUSIONES. 145

ANEXO 1: Entrevistas. 150

ANEXO 2: Tabla de Octav Calleya: Fenomenología de la música. 198

CRONOLOGIA 200

BIBLIOGRAFIA 207

TABLAS

Tabla 1. Tipos de intervalos.

Tabla 2. Combinaciones de tensión armónica y melódica.

Tabla 3. Fenomenología de la música de Octav Calleya. En el anexo 2.

PRÓLOGO

1. Introducción.

Sergiu Celibidache (1913-1996) es uno de los nombres más importantes de la dirección de orquesta del siglo XX en Europa. Una disciplina en sus primeros estadios de desarrollo a la que añadió una base filosófica, con influencias orientales-budistas y la sistematización de una de las técnicas directorales más extendidas del mundo, gracias sobre todo a su incansable labor de enseñanza.

Pertenece a la denominada época dorada de la dirección de orquesta, que incluye nombres como Wilhem Furtwängler, Herbert von Karajan, Erich y Carlos Kleiber, Otto Klemperer, etc. Todos nombres ilustres de la dirección de orquesta de la primera mitad del siglo XX. Ninguno, excepto Sergiu Celibidache, ha dejado un marco teórico-práctico basado en su práctica de la dirección a lo largo de su carrera musical. Todo ello, además, sin haber dejado nada escrito al respecto ya que, tras años escribiendo lo que fue un proyecto de "enciclopedia sobre fenomenología musical", Celibidache decidió no darle forma, ni publicarlo. Según su hijo, Ioan Celibidache, existen en poder de la Fundación Celibidache, una serie de cuadernos de apuntes, escritos en distintos idiomas, en los que Sergiu Celibidache desarrolla su pensamiento musical, pero no han sido editados.

Es además el director de orquesta que más ha influido en la dirección de orquesta en España. Su técnica de dirección de orquesta y su fenomenología de la música ha influenciado, directa o indirectamente a varias generaciones de directores de orquesta españoles. Su teorización de la música, a nivel filosófico y técnico, es la base de estudio de esta tesis. Ningún director de orquesta de los mencionados antes se ocupó nunca de la enseñanza como Celibidache. En este se junta una rara mezcla de educación, experiencia vital y personalidad que le hicieron único dentro de los directores de su generación.

Los alumnos españoles de Celibidache son algunos de los más importantes directores de orquesta de España. Algunos como Enrique García Asensio, primer Catedrático de Dirección de Orquesta del Conservatorio Superior de Madrid, han continuado las enseñanzas de Celibidache, creando una auténtica escuela de dirección de orquesta, que ha dado algunos de los directores que trabajan o han ocupado plazas en

lugares como la BBC Philarmonic de Manchester, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta Nacional de España, Orquesta del Teatro Real de Madrid, Orquesta Nacional de Cataluña, etc.

Esta influencia se extiende no solo a la técnica usada para la dirección (el gesto directorial), que comparten la gran mayoría de estos directores, sino también una filosofía, la fenomenología, que aporta un vocabulario específico a sus ideas musicales y su forma de analizar una pieza a interpretar. En este sentido, la influencia es pues tan profunda que podemos afirmar la importancia de Celibidache en la interpretación de la música en España.

El interés en la fenomenología de la música de Celibidache en España es evidente tanto por el la disposición que despertó en los primeros alumnos que estudiaron con él como en la ingente cantidad de alumnos que han estudiados con los alumnos de aquel (alumnos de Enrique García Asensio, Ross Marbá, Octav Calleya o Jordi Mora). Sin embargo, no existe literatura en español sobre la fenomenología de Celibidache. Solo apuntes personales de cursos de dirección impartidos, sobre todo, por Enrique García Asensio, Ros Marbá y Jordi Mora. El único libro en español, *Fenomenología Musical,* es un plagio de la tesis de la doctora Anna Quaranta realizado por Javier Miranda Medina que fue publicado en 2014 por Punto Rojo y que ha sido denunciado por la propia autora de la tesis original. En abril de 2017 Enrique García Asensio publicó un libro sobre la técnica de dirección de orquesta de Celibidache. Es un libro ampliamente esperado por muchos alumnos y que pondrá por escrito, finalmente, el contenido de sus cursos de dirección, donde enseña la técnica básica de dirección de orquesta de Celibidache. No podrá ser incluido en esta tesis por razones evidentes aunque confío en que gracias al curso que realicé con García Asensio, pueda decir que la base de la técnica está incluida en esta tesis.

Mi interés por Celibidache y la fenomenología de la música comienza en 2006 cuando realicé ese curso de dirección de orquesta y banda en el conservatorio Jacinto Guerrero de Toledo. El profesor fue el Maestro Enrique García Asensio, sin duda el gran divulgador de la especialidad en España y a cuyos cursos han asistido centenares de músicos, de España y multitud de otros países, en los más de cuarenta años de carrera profesional.

Fue en aquel curso donde escuché por primera vez el nombre de Sergiu Celibidache y, también, la primera vez que oí hablar de la fenomenología de la música. A medida que mi carrera iba perfilándose hacia la dirección fui aprendiendo otras técnicas y otros marcos teóricos. Atraído por la filosofía de la música y sus problemas en relación a mí campo de interés, la interpretación y, en concreto, la dirección orquestal como herramienta para dicha interpretación, comprobé que, a pesar de su influencia tan grande en España, no existen trabajos, en lengua castellana, que expliquen el marco teórico-práctico de Celibidache. Es cierto que de todos sus alumnos se pueden obtener apuntes que hablan más o menos de lo mismo. Pero es este "más o menos" el que me parecía en todo momento relevante y falto de contexto (no existe un debate abierto entre los estudiantes de Celibidache, cada uno lo entiende a su manera y lo explica defendiendo su posición).

Debido a la falta de este debate dentro de las personas interesadas en la fenomenología de Celibidache, creí necesario para mi tesis incluir los siguientes objetivos:

1. Descripción y comparación de la fenomenología filosófica de Edmund Husserl y la fenomenología de la música de Celibidache. Exposición clara de los conceptos compartidos en especial. Para diferenciar los discursos fenomenológicos que los estudiantes de Celibidache han generado con su enseñanza, preferí una exposición de las fuentes documentales directas que conservamos de Celibidache. Estas son expuestas en el siguiente apartado.
2. Recepción y desarrollo de la fenomenología musical de Celibidache en sus alumnos españoles e influencia de este a través no solo de la fenomenología sino de la práctica común de una técnica de dirección de orquesta que aquel desarrollo de una manera sistemática como ningún otro director de orquesta ha desarrollado desde entonces.
3. Comparación visual, por medio de los videos de los que se disponen en la actualidad, de los gestos directorales de Celibidache y sus alumnos españoles.

En 2013 se conmemoró el centenario del nacimiento de S. Celibidache. Con motivo de tal aniversario se realizaron conferencias, conciertos y un libro en rumano que hasta la fecha ha sido imposible de conseguir. Nada nuevo fue publicado en España sobre este tema.

2. Estado de la cuestión.

A comienzos del siglo XX la fenomenología comenzó a tomar en deliberación otros temas fundamentales, además de la filosofía, para terminar tocando, prácticamente, todos los campos del saber. Si bien es muy difícil abarcar el amplio espectro de ramificaciones en que se convirtió la fenomenología filosófica, si podemos al menos estar de acuerdo en que Edmund Husserl (1859-1938) es el filósofo alemán que desarrolló los principios fundamentales de la misma. A la música le llegaría su turno con fenomenólogos como Roman Ingarden (1893-1970) y el músico, director de orquesta y matemático Ernest Ansermet (1883-1969).

La fenomenología de la música planteó desde sus comienzos ciertos problemas ya tratados por la filosofía de la música con autores como Platón, Aristóteles, Santo Tomas de Aquino y con influencia más cercana Hegel y Kant. Problemas como la naturaleza misma del sonido y su transformación en música. ¿Qué es la música? Su relación con el hombre y su consciencia; el *ethos*, su estructura en capas, sus semejanzas con el lenguaje, etc. La fenomenología trata de despojar de todo lo ajeno a ella, de todos los significados que se le hayan podido atribuir y dejar al descubierto únicamente al *fenómeno* sonido y su relación directa con la *consciencia* humana.

No sabemos si Celibidache comienza a hablar de *su* fenomenología de la música en los cursos de dirección de orquesta que ya en 1963 daba en Siena, Italia. Esta es la primera de las referencias que se tienen pero sabemos que dio multitud de cursos de dirección y tuvo alumnos y seguidores en muchos países antes de eso. Celibidache centra su atención en el sonido y su relación con la consciencia humana. "El sonido no es música. Bajo ciertas circunstancias se puede transformar en música"[1]. Cuáles eran esas circunstancias y como la consciencia humana afecta a la recepción de la música fueron siempre las preocupaciones de Celibidache como director de orquesta. Sabemos

[1] https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ&t=20s Última consulta 15/4/2017.

por durante algunos años estuvo trabajando en un manuscrito sobre su fenomenología de la música pero después de algún tiempo se deshizo de él (o no, según su hijo Ioan Celibidache) y rechazó publicar nada alegando que precisamente la puesta en escrito de algo relacionado con la fenomenología del sonido iría, precisamente, en contra de lo que él sentía: la intervención del lenguaje para explicar la música, su paso por el intelecto humano, despoja a la experiencia humana de la "novedad" con que la consciencia debe relacionarse con el sonido.

La influencia de Celibidache en la dirección de dirección de orquesta en España se ve a través de sus alumnos. D. Enrique García Asensio y D. Antoni Ros Marbá ganaron la plaza de titulares de la orquesta RTVE, siendo además, García Asensio el primer Catedrático de Dirección de Orquesta en un conservatorio superior en España (Madrid). D. Octav Calleya ha sido profesor de Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Málaga cerca de treinta años donde creo, como novedad exclusiva del centro, la asignatura de Fenomenología de la Música. Algunos de estos alumnos directos de Celibidache preparan libros sobre fenomenología que verán la luz, probablemente, en pocos años pero hasta entonces y en la actualidad (2017) no existe literatura en español que trate ni de la fenomenología de la música ni de S. Celibidache.

Más allá de la exposición que sobre la fenomenología de la música de Celibidache se ha querido realizar en este trabajo (por primera vez en idioma español), subyace además el intento de comprobar si una filosofía, en este caso la fenomenología, puede traducirse a través de una técnica (de dirección) en una práctica física. Si bien Celibidache se refiere a su técnica de dirección como una técnica fenomenológica, la respuesta a esta pregunta, realizada a sus estudiantes españoles, traerá muy diferentes conclusiones.

Celibidache tampoco es el único que se ocupada de la fenomenología de la música aunque sí es único en su forma y fondo. Celibidache es director de orquesta y el contacto con el sonido es su puesta en práctica de la fenomenología. Otros fenomenólogos de la música contemporáneos a las enseñanzas de Celibidache son Gisèle Brelet (1919-1973) y Jeanne Vial (1912-2009).

La investigadora y musicóloga Gisèle Brelet escribe en 1949 una tesis sobre el tiempo musical[2], uno de los temas centrales de los que se ocupa la fenomenología de la música. Sus trabajos abarcan también temas como la forma y estructura de la música. Jeanne Vial, también de formación filosófica, escribe en 1952 *De l´Etre musical*. Su trabajo también se centra en el tiempo musical y la estética.

Finalmente, Edward Lippman (1929-2010), dedica en su antología *Musical Aesthetics: A Historical Reader* un capítulo a la fenomenología de la música presentando diversos textos de las francesas Brelet y Vidal así como escritos del propio autor. Thomas Clifton (1935-1978), como en el caso de las filosofas francesas, sin aparente conocimiento de la fenomenología de Celibidache, se centra en conceptos como el tiempo, la repetición o al espacio-tiempo en el movimiento en música.

Celibidache imparte en Siena (Italia), en la afamada Accademia Musicale Chigiana, una serie de cursos sobre dirección de orquesta ya en los años sesenta (1960-1963), donde habla ampliamente de la fenomenología de la música como sabemos por varios de sus alumnos españoles presentes en uno o más de esos cursos, que recogieron en sus apuntes, tomados en diferentes idiomas[3], todo su pensamiento filosófico además de su técnica de dirección de orquesta.

A estos documentos escritos, los apuntes de sus alumnos, y los sonoros, los conciertos, entrevistas y documentales, debemos añadirle la documentación científica, tesis doctorales, que sobre la fenomenología y el propio Celibidache se han ido escribiendo a lo largo de los años. Así tenemos, por ejemplo, en el mismo año de su muerte la tesis doctoral de Tom Zelle (1996) que estudio con Celibidache y que escribió en la Universidad de Arizona a su vuelta de Europa.

La tesis se centra en examinar las enseñanzas de Celibidache sobre fenomenología y música, destacando que los conceptos filosóficos están tan presentes en la práctica de la dirección, que se presentan de manera diaria durante los ensayos y conciertos. Zelle pretende también la introducción tanto de la figura de Celibidache

[2] Brelet, Gisèle (1949). *Le Temps musical: Essai d´une esthétique nouvelle de la musique.* Vol.I Part I: Tonal Form. Chapter IV: Melody and Expression. Francia: Presses univ. de France.

[3] Celibidache enseñaba en cuatro idiomas normalmente: alemán, francés, italiano y rumano. Sabemos, además, que hablaba otros tantos, incluido el español, pero explicaba en aquellos idiomas que los presentes en sus cursos entendieran mejor y por mayoría.

como su fenomenología en Estados Unidos cuando, a su muerte, es cuanto menos ignorado.

El propio Zelle señala que las limitaciones de su disertación son varias. Para empezar no pretende una biografía exhaustiva de Celibidache. Las notaciones biográficas se reducen a los datos de nacimiento y muerte, los años de estudios tanto en París como en Alemania y las orquestas dirigidas por aquel. La presentación de la fenomenología, como filosofía, es también reducida a los propósitos de su comparación con la fenomenología de Celibidache y, por último, la tesis se centra en el último periodo de su carrera, al frente de la Filarmónica de Múnich. "Changes in and developments of his artistic views and philosophical standpoints were not the focus of this study".[4]

La segunda tesis doctoral es la realizada por Anna Quaranta en la Universidad de Bolonia (2007) que permanecía, hasta el anuncio de publicación de dos nuevos libros con motivo del centenario del nacimiento de Celibidache en 2012[5], como la última fuente bibliográfica sobre el tema. La tesis realiza un corto recorrido bibliográfico para centrarse pronto en la definición de los temas y problemas de la fenomenología de Husserl para, después de definidos, exponer conceptos de la fenomenología de la música de Celibidache.

No existe una comparación de los conceptos fenomenológicos porque, como admite Quaranta, "Celibidache deja claro que la fenomenología de Husserl es solo uno de los marcos conceptuales que usa para la definición de "su" fenomenología[6]". Los conceptos de conciencia, intuición, reducción o intersubjetividad no se ven comparados o aplicados en la fenomenología de la música. Se pueden definir la reducción o la intersubjetividad pero nunca con una relación directa sobre la filosofía original de Husserl. El trabajo de Quaranta nos brinda un análisis de muchos de los conceptos abstractos de los que Celibidache habló en sus clases y que nos han llegado a través de los apuntes de sus alumnos españoles.

---

[4] Zelle, T. (1996). *Sergiu Celibidache- Analytical Approaches to his Teachings on Phenomenology of Music.* Tesis doctoral no publicada. Ann Arbor, Michigan, Estados Unidos: Universidad de Arizona.
[5] *Despre Fenomenolgia Musicala,* escrito por Celibidache e imposible de conseguir; *Celibidache: Meetings with an Exceptional Man* de Patrick Lang, anunciado pero no publicado al parecer.
[6] Quaranta, A. (2007). *Teoria e prassi di Sergiu Celibidache.* Tesis doctoral no publicada, Bolonia, Italia: Universidad de Bolonia.

El más reciente trabajo sobre la fenomenología de Celibidache se lo debemos a la Lucia Marín, directora de orquesta formada en el Conservatorio Superior de Música de San Sebastián bajo la tutela de Enrique García Asensio. El trabajo es una disertación[7] para la obtención del grado de Doctor en el Arte Musical (D.M.A por sus siglas en inglés) en la Universidad de Kentucky (EEUU). En la misma se explican los conceptos básicos de la fenomenología y se aplican a un caso concreto que es el análisis y estudio de la última variación de la pieza "Tema y variaciones sobre un tema de Haydn" de Johannes Brahms.

Los conceptos expuestos en esa disertación corresponden con los apuntes de Enrique García Asensio que expondré en su apartado correspondiente. La novedad de este estudio se centra en la aplicación de la fenomenología al estudio de una obra en concreto. Desde este punto de vista, la fenomenología es tratada como una forma de análisis. La técnica de dirección no es fenomenológica sino que nos servimos de esta para el estudio de la partitura. Una vez estudiada la misma, la aplicación fenomenología es vivencial. No se puede describir con palabras qué es lo que se aplica cuando estamos en presencia del sonido orquestal.

La síntesis y aplicación práctica realizada por Marín corresponde solo a un discurso fenomenológico que deriva de su formación bajo la tutela de Enrique García Asensio. Aunque se entiende esta limitación dado que el objetivo de su disertación es una exposición básica de los conceptos y una aplicación práctica, la misma carece de una búsqueda bibliográfica que justifique su definición conceptual y da por buena una tesis doctoral que es un plagio, ignorando la fuente original (la tesis de Anna Quaranta).

Tanto los apuntes personales de los cursos de Celibidache como las dos tesis doctorales expuestas se centran, como es lógico, en la fenomenología de la música de Celibidache de forma teórica y su objetivo es la explicación de qué es la fenomenología de Celibidache y cómo incluir los conceptos fenomenológicos en un análisis musical que nos ayude en la interpretación. Para este trabajo, se ha decidido explicar los fundamentos de la fenomenología de Celibidache, exponer su evolución en la primera general de directores españoles que estudiaron directamente con él y finalmente ir un paso más allá e intentar responder a la pregunta de si existe en definitiva una

[7] Marin, L. (2015). *Basics Fundamentals of Phenomenology of Music By Sergiu Celibidache as Criteria for the Orchestral Conductor.* Theses and Dissertations-Music. Paper 41.

fenomenología de la música práctica que podríamos identificar con la técnica de dirección de Celibidache. Para este último punto se contará con la realización del curso de técnica de dirección de orquesta ofrecido por D. Enrique García Asensio donde se estudia la técnica de Celibidache en detalle.

3. Fuentes bibliográficas.

Dos hechos importantes marcan la historiografía de la figura de Celibidache. En primer lugar, como se ha mencionado ya, no dejó nada publicado ni materializó un posible intento de formulación de su pensamiento musical. Pero tampoco lo dejó de enseñar por todo el mundo y a todo el mundo que quisiera (clases magistrales o incluso entrevistas o artículos en periódicos fueron algunos de sus mayores aportaciones). Así pues, la gran base de documentación sobre fenomenología de la música y técnica de Celibidache han sido, durante muchos años, los apuntes que durante sus clases tomaron los centenares de alumnos que tuvo. Centrándonos en los españoles, algunos de los apuntes de los que hablaremos pertenecen a Enrique García Asensio, Octav Calleya (nacido en Rumanía, que tras pasar más de 40 años en Málaga incluiremos como "español") y Jordi Mora. Los tres han dedicado muchos años a la enseñanza de la dirección de orquesta y la fenomenología de la música pero quizás, por fama, hay que resaltar la figura de Enrique García Asensio.

García Asensio se convirtió en el divulgador de la técnica de dirección y la fenomenología de Celibidache en España nada mas convertirse en alumno de aquel. Sus apuntes sobre los cursos que realizó en la Academia de Música Chigiana, en Siena, Italia, han servido de "libro de texto" en los cursos que Asensio ha impartido por toda la geografía española y extranjera. Se convirtió en el primer Catedrático de Dirección de Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Preocupado por su transmisión lo más ajustada posible, García Asensio dicta, literalmente palabra por palabra, las definiciones de música, fenomenología, proporciones…etc. relativas a la técnica de dirección y a la propia fenomenología.

Octav Calleya desarrolló su carrera de dirección en Málaga, España, y su Rumania natal, en especial Brasov (Rumania). Pero es en España donde ha pasado más de 30 años dirigiendo, como primer director de la formación a la nombrada Filarmónica

de Málaga y siendo profesor de dirección en el Conservatorio Superior de Música de Málaga. Ha sido profesor de los cursos de dirección en Brasov (Rumania) con la Orquesta Sinfónica de Brasov y la Universidad de Transilvania en Brasov. Calleya fue alumno de dirección de Celibidache durante años pero al desarrollar su carrera, a la muerte de aquel, decepcionado por la pobre transmisión del legado del maestro y convencido de que se está alterando lo que dijo, se propuso ir "más allá de la fenomenología de Celibidache".

Jordi Mora pasó catorce años ininterrumpidos estudiando con Celibidache desde que le conoció a finales de 1973. Ha desarrollado su carrera a nivel internacional (Orquesta Nacional de Griega y de la Radio Nacional Griega, Orquesta Nacional de Argentina…) y ha enseñado dirección de orquesta en el ESMUC de Barcelona, impartiendo también masterclasses en diversos países europeos y sudamericanos. Su formación en filosofía por la Universidad de Múnich y de oboísta en la Hochschule für Musik de Würzburg (Alemania), confieren a Mora un discurso profundo, con pleno entendimiento de las relaciones entre la fenomenología de Husserl y las diferencias con la fenomenología de la música de Celibidache. Es el alumno que más tiempo pasa, y de manera ininterrumpida, con Celibidache.

Sí existe la transcripción de la conferencia del 21 de junio de 1985 en Múnich en la sala grande de la *Ludwig-Maximilian-Universität*, transformada en el libro *"Über musikalische Phänamenologie"* y que Quaranta incluye integra en su tesis doctoral (en italiano). Este texto del propio Celibidache se une en la actualidad y gracias a la aparición de nuevos videos en Youtube de una masterclass[8] (en el año 1974 para la Radio Televisión Italiana según el video) y de una entrevista para la televisión francesa[9] (en francés) ambas transcritas y adjuntadas en los anexos de este trabajo.

El segundo hecho que marca el tipo de documentos a los que remitirnos para el estudio es la negativa de Celibidache a grabar discos. Es conocida la anécdota, casi por todo director de orquesta, en la que Celibidache comparó el hecho de escuchar música de una grabación con el dormir con una foto de Brigitte Bardot. "No es lo mismo que en persona". En vida de Celibidache circulaban grabaciones piratas tanto de conciertos

[8] https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ Última consulta 14/4/2017.
[9] https://www.youtube.com/watch?v=SthKs40ClCY&list=PL1BAmsu5KZqCsMEmctAKvHk1odP12l5Ee Última consulta 17/4/2017.

como de ensayos. Solo al final de su vida cedió y dejo grabar alguno de sus conciertos, en especial tras la aparición del video-laser que podría "mejorar" la fidelidad.

La explicación a su negativa a grabar merece ser explicada porque está basado en un principio de su fenomenología musical que afecta, también, a otros aspectos interpretativos. Según Celibidache[10], la cantidad de armónicos que un instrumento dado genera cuando toca una nota puede ser representada por una onda. En concreto la representación pasa de un fenómeno tridimensional (el sonido) a un plano bi-dimensional, como el de una gráfica. Pero cuando ese sonido es captado por un micrófono, este pierde parte de los armónicos tanto superiores como inferiores. Por tanto la calidad del sonido no es la misma que en vivo. El sonido esta acortado o comprimido. Lo mismo ocurre en la actualidad cuando queremos grabar un video con sonido y subirlo a plataformas como Youtube. Necesitamos que el tipo de formato no sea muy pesado, no contenga demasiados armónicos, para poder subirlo. En cierta forma, sacrificamos calidad por resultado.

Con esta explicación no solo defendía su negativa a grabar sino que el peso de los armónicos afecta directamente a la elección de tempo de una obra musical que se dirija. Una amplia orquestación, por ejemplo un tutti orquestal en forte, con un número mayor de dos octavas, genera una amplitud de armónicos que, para dar tiempo al oído a captar todo ese complejo, el tempo de la pieza debe ser más lento. De aquí la también controvertida elección de tempi del maestro rumano.

A su muerte, su viuda e hijo dieron los permisos necesarios para la publicación de diversas grabaciones de conciertos, conferencias, ensayos… Otras grabaciones que Celibidache no pudo evitar son las de las Orquestas de la Radio Europeas que tan a menudo dirigió. Una orquesta de estas características, como es lógico, graba todo sus conciertos. De ahí el ingente material fonográfico de sus conciertos con la Orquesta de la Radio de Stuttgart, Estocolmo o París.

Hasta la aparición de Internet y, en especial, YouTube, nunca tuvimos la oportunidad de disponer de la fuente primaria: Celibidache. En la actualidad disponemos de varios videos de Celibidache dando clases[11], hablando de

[10] Celibidache sobre el sonido y sus armónicos: https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ Última consulta 15/4/2017.
[11] https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ&t=20s Última consulta 15/4/2017. https://www.youtube.com/watch?v=9lJsaMwNUCA Última consulta 15/4/2017.

fenomenología, entrevistas, documentales, conciertos, etc. Muchos de estos documentos permanecieron durante años en grabaciones personales de alumnos, grabaciones ocultas/piratas o, por ejemplo, en hemerotecas. Sus entrevistas grabadas son ocasiones en las que Celibidache intentaba, con mayor ahínco, explicar los conceptos para "todos los públicos".

El centenario del nacimiento de Celibidache en 2013 trajo consigo la publicación de varios libros con motivo de la efeméride. "Despre Fenomenologia Muzicala" es un libro editado por la Fundación Celibidache a cuya cabeza está Serge Ioan Celibidache, hijo. El libro, escrito en lengua rumana, es una re-edición del texto publicado por primera vez en 2001 por Gundolf Lehmhaus en el que se detallan algunos de los manuscritos escritos por Celibidache que, a lo largo de su vida, nunca quiso publicar. El libro fue lanzado en una edición muy limitada en Rumania y ha sido, hasta el momento, imposible de conseguir para su estudio y discusión en la presente tesis.

El segundo libro publicado en mayo-junio de 2012 y presentado durante el Festival Sergiu Celibidache de Bucarest se titula "Celibidache: Meetings with an Exceptional Man", escrito por el Dr. Patrick Lang de la Universidad de Nantes junto con Stéphane Müller. La notica del lanzamiento del libro fue publicada por la Fundación Sergiu Celibidache pero hasta la fecha (26/03/2017) /hasta donde se ha podido investigar, no existe ningún libro publicado.

4. Objetivos investigadores, estructura y metodologías.

Los objetivos investigadores de esta tesis son tres:

El primero es la definición del concepto de fenomenología de la música de Sergiu Celibidache con atención a su desarrollo en España mediante los directores españoles que estudiaron con él. El marco teórico-práctico que Celibidache enseñó toda su vida tiene influencias en muchos directores, músicos e incluso aficionados a la música que siguen debatiendo y estudiando esta fenomenología de la música. Se ha hecho necesario un estudio previo de los antecedentes de la fenomenología de la

---

https://www.youtube.com/watch?v=RWqyuIAX1ZM&t=321s Última consulta 15/4/2017.
https://www.youtube.com/watch?v=XrktaUDprng&t=9s Última consulta 15/4/2017.
https://www.youtube.com/watch?v=MAAlD86cf4Y&t=7s Última consulta 15/4/2017.
https://www.youtube.com/watch?v=p-vhTcCQywo&t=53s Última consulta 15/4/2017.

música, un repaso a los pocos documentos (sonoros o escritos) dejados por Celibidache para su estudio y, finalmente, una separación entre lo que podemos denominar fuente principal (el propio Celibidache ahora que tenemos acceso a cierto material procedente directamente de él) y fuentes secundarias, que principalmente dividiremos entre aquellos alumnos que estudiaron directamente con él y los que estudiaron con alguno de sus alumnos.

El segundo objetivo es la identificación de conceptos filosóficos (fenomenológicos) que se puedan aplicar directamente a la práctica de la dirección de orquesta. Una de las preguntas realizadas a los directores españoles es precisamente si los conceptos fenomenológicos se pueden aplicar a la práctica.

El tercer objetivo, como se ha mencionado antes, es la comprobación de la influencia de Celibidache, a través de su fenomenología de la música y su técnica de dirección de orquesta, en la técnica de dirección usada en España. La comparación de videos donde se puede ver cómo se ha transmitido una gestualidad en la dirección que ha sido de influencia clave para entender hoy en día la dirección de orquesta en España.

La estructura de la tesis se ha realizado en cuatro bloques:

I. Biografía de Sergiu Celibidache.
II. Fenomenología de Husserl y Fenomenología de la música de Celibidache.
III. Desarrollo de los conceptos fenomenológicos en directores españoles.
IV. Técnica de la dirección de orquesta de Celibidache.

En la primera parte se recorre la vida del maestro rumano para dar una visión de los acontecimientos más importantes de su vida y los que le marcaron su carrera artística. A pesar de la popularidad de Celibidache en España, tanto como director como profesor, y de la cantidad de alumnos que a lo largo de los años pasaron por sus clases, no existe en la actualidad ninguna biografía en español y, solamente dos libros biográficos en alemán.

Para este recorrido biográfico se ha usado la división que el escritor Klaus Weiler sugiere en su libro[12]. Se divide así la vida de Celibidache en tres etapas diferentes. Una primera etapa de estudio y su salto a la Filarmónica de Berlín después de ganar un concurso de la Radio Alemana. Una segunda etapa como director invitado de docenas de orquestas alrededor del mundo, con hincapié en orquestas de las radios europeas. Este énfasis es debido a que gracias a esas orquestas de las radios (debido a su obligación de grabar sus conciertos para luego emitirlos) disponemos hoy en día de grabaciones de Celibidache, dato muy importante si tenemos en cuanta su negativa a grabar. Por último, la tercera etapa de su vida se centrará en sus últimos veinte años de carrera con la Filarmónica de Múnich hasta su muerte en París en 1996.

En la segunda parte se trata de dar con la base filosófica que Celibidache usó para su fenomenología de la música. Por apreciación hacia el término "fenomenología" primero, puesto que es el nombre que el propio Celibidache usaba, se discute su origen en la fenomenología de su fundador principal, Husserl. Es el propio Celibidache quien nos advertirá pronto que la relación de *su* fenomenología con la de Husserl se pierde rápidamente en el discurso, ya que además del nombre, comparten ciertos conceptos como el de *reducción* o *epojé* pero que son tratados de manera diferente en su aplicación a la música por Celibidache. Se hace una breve exposición de los conceptos filosóficos desarrollados por E. Husserl y se explican aquellos que más tarde usará Celibidache.

Antes de exponer la fenomenología de la música de Celibidache se ha expuesto un amplio apartado de antecedentes en la fenomenología de la música. Puesto que Celibidache no es el primero en aplicar conceptos de esta filosofía a la música, se ha hecho necesaria la introducción de aquellos que, primero, escribieron sobre fenomenología de la música. Se mencionará primero a un estudiante director de Edmund Husserl, Román Ingarden quien primero en aplicación a la literatura y más tarde a la música de manera directa, anticipa conceptos fenomenológicos de la música que estarán presentes no solo en el pensamiento de Celibidache sino también en otro

[12] Weiler, K. (1993). *Celibidache Musiker und Philosoph.* Munich, Alemania: Schneekluth.

director de orquesta, alumno directo de Celibidache, llamado Markand Thakar que debe su concepción de la dirección de orquesta tanto a Celibidache con el que estudió como a Ingarden del que usa gran parte de sus conceptos fenomenológicos.

El más importante antecedente de la fenomenología de la música será, sin embargo, y con reconocimiento por parte del propio Celibidache, Ernest Ansermet. Con una educación en filosofía y matemáticas, además de música, muy similar a la del propio Celibidache, Ansermet, un director de orquesta que entre muchos otros quehaceres, fue el director principal de los Ballets Rusos de Diáguilev y, por tanto, estrenó la mayoría de los ballets escritos por Igor Stravinsky para aquel, escribió *Les fondements de la musique dans la concience humaine et autres écrits*[13] en el que trataba de justificar por qué en su opinión la música de Schoenberg no era natural y, de paso, argumentó las bases de una fenomenología de la música que S. Celibidache se reconoce deudor y seguidor de la misma. Ansermet detalla, de manera matemática, unas bases para la explicación de problemas relacionados con la escucha de la música, la relación de la consciencia humana con el sonido, o la pertenencia de este a un orden natural basado en los armónicos que construyen cada nota musical. Nada de estos conceptos quedará fuera del vocabulario de Celibidache para su propia fenomenología. El libro de Ansermet, eso sí, cayo pronto en el olvido de las editoriales y de la mayoría de los mortales al comprobarse la dificultad del entendimiento de las formulas matemáticas expuestas por el autor quien, mas tarde, medio arrepentido por ello, desarrolla, en una serie de textos para "todos los públicos", su argumentario básico.

Finalmente en la parte dos y antes de pasar a la fenomenología del propio Celibidache se ha expuesto una serie de fenomenólogos coetáneos a aquel y que tratan la fenomenología de la música puramente como una filosofía, sin las consideraciones prácticas inherentes al discurso de Celibidache, como director de orquesta. No se puede afirmar o negar que Celibidache conociese a estos otros autores. Por cercanía geográfica (Celibidache vivió su última etapa cerca de París) puede haber leído los escritos de las francesas Brelet y Vial. Es casi una afirmación que no conoció los escritos de los americanos Lippman y Clifton dada su personal aversión hacia los Estados Unidos y por ende a cualquier musicólogo de este país.

[13] Ansermet, E. (1961). *Les fondements de la musique dans la concience humaine et autres écrits,* Barcelona, España: Editions de la Baconniere.

En la tercera parte de la tesis se estudiará la evolución de la fenomenología de Celibidache a través de sus alumnos españoles más cercanos. Aquí se expondrán las ideas que sobre fenomenología han aplicado directores como D. Enrique García Asensio, D. Antoni Ros Marbá, D. Juan José Mena, D. Octav Calleya y D. Jordi Mora. Tanto D. García Asensio como D. Mora y D. Calleya han tenido, además, una larga carrera como docentes de dirección de orquesta lo que les ha llevado de algún modo a desarrollar dos vertientes relacionadas con la fenomenología de la música.

Por un lado, el fundamento teórico-filosófico de la fenomenología, a través del análisis musical. Analizaremos lo que los conceptos fenomenológicos nos dicen de una partitura y sobre su interpretación. ¿Qué ha aportado la fenomenología musical al vocabulario musical como herramienta de análisis?

Por otro lado, la necesidad de representar, de alguna manera, esa interpretación a través del gesto del director. He aquí la pregunta de investigación de esta tesis. ¿Existe la técnica de dirección fenomenológica? ¿Podemos decir que hay una traducción "física" de un concepto filosófico (la fenomenología de la música) en un movimiento?

No se ha considerado para esta tesis otro aspecto relacionado con la fenomenología que es el de su enseñanza. La pedagogía- la enseñanza- de esta rama fue un pilar importante en la vida de Celibidache y la mayoría de sus alumnos españoles recogieron el testigo y enseñaron, en docenas de cursos y durante muchos años en distintos conservatorios nacionales e internacionales. Este aspecto pedagógico sobre la fenomenología podría ocupar futuras investigaciones, en opinión del que escribe.

La influencia del pensamiento de Celibidache y su forma de dirigir- la técnica de dirección de orquesta propiamente- se traduce en el inusual número de personas que utilizan dicha técnica en su profesión de director de orquesta y, en menor número, instrumentistas conocedores de los conceptos fenomenológicos enseñados por Celibidache y sus alumnos españoles.

En cuarta parte de la tesis se hace una exposición de la técnica de dirección de orquesta de Celibidache con las explicaciones dadas en el curso de dirección de García Asensio y Octav Calleya a los que asistió el doctorando. Después de la exposición y para cumplir con el objetivo de ver su influencia en los alumnos, se realiza una

comparación de algunos videos donde se puede ver claramente la similitud de gestos y la aplicación, por parte de los directores españoles, de los dictados enseñados por Celibidache.

La metodología empleada en la primera parte, la biografía, fue la búsqueda y comparación de los libros biográficos antes mencionados. No se ha podido encontrar, como se quería, expedientes académicos de sus años en Bucarest, París o Berlín ni tampoco sus tesis doctorales, perdidas durante la Segunda Guerra Mundial. Podemos contar con la hemeroteca de noticas dedicadas a Celibidache que hemos circunscrito a periódicos españoles con el fin de acotar y estudiar la recepción que, por parte de la prensa, se tuvo de Celibidache. Se contacto tanto a la Fundación Celibidache como al Archivo Musical de la Filarmónica de Múnich que nos remitió al Archivo Municipal de Múnich. En ninguno de estos sitios se conservan documentos bibliográficos como los expedientes académicos. Todo el legado de Celibidache se encuentra en posesión de su hijo Ioan Celibidache que creó, junto con algunos directores y músicos amigos de Celibidache, la Fundación que lleva su nombre. No es objetivo de la misma crear ningún archivo aunque se promueve la edición de libros que tengan como sujeto de estudio la figura de Celibidache y/o su fenomenología.

Para la segunda parte se ha tratado de exponer brevemente la fenomenología de Husserl y la fenomenología de la música de Celibidache. La explicación de su esta se pretende, en este punto de la tesis, que sea única y exclusivamente por sus palabras. La transmisión de su pensamiento ha sido heterogénea y está descrito en la tercera parte donde vemos que ideas se han explicado como lo explicaba Celibidache y cuales han sufrido transformaciones. Aunque no se contempla como un objetivo investigador de la tesis, es importante señalar lo que sí sabemos que dijo Celibidache y lo que no fue dicho por él.

El método seguido ha sido la visualización y comparación de los videos en los que el propio Celibidache daba clases magistrales, o conciertos, o un documental grabado por su hijo ("En el jardín de Celibidache"[14]). Una vez detallado lo que sí dijo e intento explicar, lo hemos sometido a una comparación con la fenomenología de

[14] El jardín de Celibidache: https://www.youtube.com/watch?v=9lJsaMwNUCA Última consulta: 14/4/2017.

Husserl. Pronto las comparaciones son difíciles de sostener porque el mismo Celibidache nos señala en una de sus conferencias que, aunque en un principio estudio la fenomenología de Husserl, pronto se desvió en otras corrientes y otros razonamientos que si eran aplicables a la música.

El análisis y recepción de su legado, por su forma de explicarse (muchas veces con parábolas) es el núcleo de la tercera parte de la tesis. El objetivo de esta ha sido ver la difusión de ese legado en España y comprobar cómo ha sido extendido. Queríamos comprobar si su asimilación por parte de los alumnos de Celibidache, que se convirtieron en maestros de orquesta en España, seguía sus pasos y cómo explicaban ellos un contenido tan especializado. Se presupuso algo tan corriente como que la asimilación de las enseñanzas de Celibidache había sido distinta por parte de cada director y, por lo tanto, lo que iban a aplicar o enseñar iba a ser desviado por la comprensión de lo estudiado, la experiencia vital y musical de cada sujeto, el posterior razonamiento sobre lo que había estudiado y sus posibilidades reales con un trabajo eminentemente práctico (la dirección de orquesta) aunque con una abundante preparación previa a la dirección (el estudio de la obra y todo lo que implica), y los posibles cambios que con la madurez pudiesen ser detectados en el pensamiento fenomenológico de los protagonistas. Una diferencia importante también necesaria: aquellos que han dedicado una parte importante de su vida profesional a la enseñanza del pensamiento de Celibidache o se han centrado más en la propia dirección de orquesta.

El método de esta tercera parte ha sido una entrevista personal. Se produjo en tres de los cuatro participantes (Maestro García Asensio, Maestro Ros Marbá y Maestro Juan José Mena) por vía telefónica y una entrevista escrita por correo electrónico con el Maestro Jordi Mora. También se pudo tener la ocasión de asistir a cursos de dirección y fenomenología con el Maestro García Asensio, la oportunidad de presenciar ensayos y hablar cordialmente con el Maestro Juanjo Mena (y un grupo de estudiantes de dirección de dirección del Peabody Institute of Music, en Baltimore, USA) y el intercambio de correos electrónicos con el Maestro Jordi Mora. También se realizó una entrevista personal con el Maestro Markand Thakar, profesor de dirección de orquesta del Peabody Institute of Music de Baltimore y alumno de Celibidache en Múnich.

Los resultados de la investigación han sido una afirmación de la tesis fundamental del trabajo. Existe una amplia aceptación de la técnica de dirección y de la fenomenología de la música de Celibidache en España. Tanto por sus visitas y conciertos, sus amistades con compositores como Carmelo Bernaola o sus estudiantes, García Asensio, Ros Marbá, Jordi Mora, Juanjo Mena y tantos otros que presenciaron o asistieron a sus clases en Múnich o en Italia. Se ha producido una transmisión de esos conocimientos de forma totalmente heterogénea y, dada la forma de enseñanza de Celibidache, el resultado ha sido una diversidad de enseñanzas en torno al cómo y qué es la fenomenología de la música y su aplicación en la dirección de orquesta.

La fenomenología de la música es tratada como un análisis musical o como una herramienta en el entendimiento de todos los parámetros musicales involucrados en la interpretación de una obra musical: desde el tempo escogido hasta la definición de la estructura basada no en conceptos clásicos como primer tema o segundo tema, minueto o scherzo sino en conceptos fenomenológicos como punto culminante (o cenit), intervalos abiertos o cerrados, introvertidos o extravertidos, etc. La pregunta de investigación sobre si es posible una filosofía *práctica* queda respondida con un "no" puesto que no hay una identificación entre el movimiento (gesto directorial) y ningún concepto fenomenológico. ¿Existe la técnica de dirección fenomenológica? No. A pesar de que la respuesta de Celibidache podría ser sí.

PARTE 1: Biografía de Sergiu Celibidache.

La principal razón para incluir una biografía de Sergiu Celibidache es, primero, dar una idea de los principales acontecimientos que marcaron su trayectoria y, segundo, poner de relieve su relación con España y sus estudiantes españoles en relación al foco de interés de esta tesis. Además, la falta de una traducción de las dos únicas biografías existentes hace más necesario esta aproximación a la vida del músico rumano.

Klaus Weiler (1928-) estudia música en Berlín y trabajó de bibliotecario. También publicó ensayos sobre Ernst Jünger y Gottfried Benn, y el libro sobre Celibidache. Weiler escribe sus vivencias sobre Celibidache. Este no dio su consentimiento en ningún momento para la publicación del libro ni colaboró de ninguna manera.

Weiler señala en su libro[15] una de las posibilidades a la hora de dividir en tres periodos la carrera musical del director rumano:

Primera etapa (1936-1954): Filarmónica de Berlín. Son los años que el propio Celibidache calificó en una ocasión como los años más felices de su vida. Es un salto a la fama de la noche a la mañana que influyó en su personalidad y carácter el resto de su vida. La ruptura de relaciones con "su" orquesta marcará seriamente su carrera profesional.

Segunda etapa (1955-1979): Director invitado. Celibidache ya había comenzado a dirigir fuera de Alemania y a otras orquestas durante su última etapa con la Filarmónica de Berlín pero se puede afirmar que su trayectoria no habría sido tan marcadamente internacional sin la ruptura con la misma. Esto, lógicamente, lleva la fama de Celibidache a medio mundo. En Sudamérica, en especial Méjico y Venezuela, pasará largas temporadas dirigiendo y enseñando. Londres, París, Estocolmo, Stuttgart y Madrid serán visitadas en repetidas ocasiones. Su pensamiento filosófico y sus cursos sobre técnica de dirección de orquesta se multiplican en esos países y la cantidad de alumnos que lo siguen es muy elevada.

[15] Weiler, K. (1993). *Celibidache Musiker und Philosoph.* Munich, Alemania: Schneekluth.

Tercera etapa (1980-1996): Filarmónica de Múnich. Finalmente Celibidache acepta la titularidad de la orquesta de Múnich, tan solo un año después de dirigirla como invitado. Hará del conjunto muniqués un instrumento de fama mundial con unas versiones del corpus sinfónico de Bruckner de referencia para críticos, profesionales y diletantes.

Klaus Umbach, nacido en 1936 en Rheinland, estudió Derecho pero se dedicó a su mayor hobby, la música siendo editor de texto en la Plattendirma EMI y editor de música en la Deutsche Welle en Colonia. Desde 1969, es editor de música en la revista de noticias. Umbach escribió "Celibidache. Der andere Maestro" (Celibidache. El otro Maestro) en 1995. En esta ocasión, al contrario que con el libro de Klaus Weiler, Celibidache accede (con muchas reticencias y exigencias hacia el periodista) a contar sus experiencias a Umbach en una serie de encuentros que comienzan en mayo de 1992 en un hotel de Santiago de Chile y que fueron grabadas para mayor fidelidad a las palabras dichas.

Cabe señalar que, en opinión del autor de esta tesis, se hace necesaria la traducción de ambos libros biográficos o la edición de una biografía del maestro rumano en castellano que cubra un hueco hasta ahora insalvable. Razón de más con el interés que en España despierta su figura, deberíamos contar con una biografía que explicase su relación con nuestro país.

1.1 Nacimiento e infancia.

Son escasos los datos sobre los primeros años de vida de Celibidache. Nace en la localidad rumana de Román (al este de Rumania) el 11 de julio de 1912, según el calendario gregoriano. 28 de junio, según el calendario juliano que usaban por entonces en Rumania.

El dato de la localidad de nacimiento es de los pocos que está claro. Celibidache no habla nunca de su vida personal y cuando lo hace es en términos muy laxos. A los seis meses de su nacimiento su familia se traslada a Jassi donde pasará su infancia. Es allí donde según las mismas fuentes comienza a estudiar música (piano) a los cuatro años. Estudia nueve años lecciones de piano. Aunque poco hablador, destaca en sus

estudios escolares. Algunas fuentes (Weiler y una breve biografía escrita en una revista rumana con motivo del centenario de su nacimiento[16]) señalan que no dice una sola palabra en los primeros cuatro años de vida.

De su padre, Demóstenes Celibidache se sabe que era un oficial de caballería con buen oído y musicalidad pero ningún estudio de música. De su madre, Măriei, el propio Celibidache, señala que la recordaba tocando el piano "de toda la vida". Continuará estos estudios en Bucarest (antes de partir hacia París) donde, además, tocará el piano en una escuela de música.

Weiler señala su salida precipitada hacia París (recién cumplidos los dieciocho años) en la disputa con su padre que, viendo el potencial de su hijo, piensa en la carrera de abogacía, cosa que Celibidache rechazó por su deseo de dedicarse a la música. El único comentario al respecto que sabemos seguro que Celibidache dijo es "mi padre tuvo la fuerza de carácter para echarme de casa y yo tuve la fuerza de carácter para irme".[17]

1. 2 Llegada a Berlín 1936. Estudios y formación.

En París pasa un año, 1935-1936, estudiando piano y tocando en una banda de Jazz. Invitado por el compositor Heinz Tiessen (Celibidache le envía un cuarteto de cuerdas que compuso después de escuchar un cuarteto de Tiessen por la radio) llega en el curso siguiente a Berlín y prosigue estudios en la escuela de música y en la Universidad Friedrich-Wilhelms. Se centra en estudios de musicología, filosofía y matemáticas. Sus profesores principales serán: Heinz Tiessen (composición), Walter Gmeindl (dirección), Hugo Distler (contrapunto), Kurt Thomas y Fritz Stein (teoría), Eduard Spranger y Nicolai Hartmann (filosofía), Arnold Schering y Georg Schünemann (musicología). Acabará escribiendo dos tesis doctorales. Una en musicología sobre Josquin Despres. Sabemos por Weiler que, debido al desarrollo de la II Guerra Mundial,

[16] http://www.revistavip.net/Arhiva_RevistaVIP/Fenomenul_Celibidache/19/1009/ . Última consulta 14/4/2017.
[17] Weiler, K. (1993). *Celibidache Musiker und Philosoph.* Munich, Alemania: Schneekluth. Pág. 12.

Celibidache no llegó a obtener "oficialmente" el grado de doctor. No hubo tampoco defensa oral[18] de sus tesis.

Durante su estancia en la universidad empieza a estudiar el budismo y, en concreto, sobre el budismo zen. Martin Steinke, su gurú, será de una gran influencia en su vida. Celibidache no habla directamente de su relación con el zen o con su gurú pero si declara su necesidad diaria de meditación, fuente de sus ideas e influencia esencial para comprender algunas de sus enseñanzas musicales y vitales. Se sabe, también, que Celibidache fue seguidor del gurú Sathya Sai Baba[19].

En sus últimos años en la universidad realiza algún *tour* como pianista acompañante y también dirige los seis conciertos de Brandemburgo con estudiantes de la escuela de música de Berlín (probablemente en el otoño de 1944)[20]. También comienza a componer e interpretar sus propias composiciones. Según varias fuentes[21], compuso cuatro sinfonías, un réquiem, un concierto piano y una pieza para orquesta titulada "Der Taschengarten" que grabó con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart y que su hijo, Ioan Celibidache permitió publicar a la Deutsche Grammophon. Después compuso una Suite Rumana (en ocho movimientos) que tenía planeado dirigir con la Orquesta Sinfónica de Múnich pero nunca ocurrió.

1.3 La Orquesta filarmónica de Berlín. La importancia de Wilhelm Furtwängler.

En 1945, la Radio de Berlín (RIAS: Rundfunk im amerikanischen Sektor) realizó un concurso para directores de orquestas. El profesor de composición de Celibidache, Tiessen, fue a casa de aquel para avisarle del evento. Celibidache quiso excusarse de participar puesto que nunca había dirigido una orquesta sinfónica pero finalmente se presentó. El tribunal le dejó dirigir la pieza que quiso y eligió el *Pájaro de*

---

[18] Weiler, K. (1993). *Celibidache Musiker und Philosoph.* Munich, Alemania: Schneekluth. Pág. 13.
[19] http://www.radioswissclassic.ch/en/music-database/musician/126671695ec53804f6330025388eff173c7a11/biography
[20] Zelle, T. (1996). *Sergiu Celibidache- Analytical Approaches to his Teachings on Phenomenology of Music.* Tesis doctoral para la obtención del Grado de Doctor. Universidad de Arizona, Ann Arbor, Michigan, Estados Unidos.
[21] Astor, M. (2002). *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar.* Mexico D.F. México: Fondo Editorial Humanidades.

Fuego de Igor Stravinski. No era una pieza habitual de la orquesta en aquellos días por lo que tuvieron que buscar las partituras y ofrecer la partitura general a Celibidache que este rechazó puesto que lo sabía de memoria (prodigiosa a ojos de todo aquel que le conocía) y nunca usaba partitura ni en los ensayos ni en conciertos, a excepción de algún concierto solista en el que, por general, no confiaba demasiado en el solista de turno.

Ganó el concurso aquel día, con treinta y tres años, dirigiendo por primera vez una orquesta completa, y pronto fue llamado por la Filarmónica de Berlín para que les guiase en uno de los periodos más oscuros de la historia de la formación. Aunque no fue el único director invitado, si compartió la mayor parte de las siguientes dos temporadas con otro mito de la dirección de orquesta en Europa: Wilhelm Furtwängler.

La relación entre ambos maestros comenzó de manera muy positiva y cordial aunque no acabaría igual.[22] Durante el periodo de tiempo conocido como "desnazificación" por el que Furtwängler, y otros músicos y artistas de Alemania durante el Tercer Reich, como Herbert von Karajan, deben someterse, Celibidache es uno de sus más fieros defensores. Sabemos también, por cartas de Furtwängler[23] que este recomienda a la orquesta dar el mismo tiempo de trabajo a ambos pretendientes a sucederle, Celibidache y Von Karajan, con el fin de que la orquesta los conozca bien.

Es en ese periodo dirigió más de cuatro cientos conciertos con la formación berlinesa y ayudó a la apertura en repertorios en los que no estaban muy familiarizados como el repertorio francés, principalmente Debussy y Ravel o el ruso, con Shostakovich o Stravinsky.

En el documental "El jardín de Celibidache" grabado por su hijo, Celibidache relata un momento de su relación con Furtwängler, anécdota que repetirán muchos de sus alumnos posteriormente. Celibidache le preguntó en una ocasión a Furtwängler como interpretar una frase de una obra y este le dijo "depende de cómo suene". Esto hizo meditar mucho a Celibidache en torno a lo que más tarde sería uno de sus pilares fenomenológicos: el tempo y su relación con la interpretación.

---

[22] Lang, K. (2010). *Sergiu Celibidache und Wilhelm Furtwängler.* Augsburg, Alemania: Fundación Sergiu Celibidache.
[23] Ibíd.

El 30 de noviembre de 1954 muere Wilhelm Furtwängler y es solo un día después que Celibidache "rompe" sus relaciones con la orquesta. Los motivos son diversos. Las cartas donde Furtwängler pide a la orquesta que al menos Celibidache y Karajan deberían disponer del mismo tiempo en el pódium nos indican que estaban preparando a uno para ser el sustituto de aquel.

El ambiente se había enrarecido en los últimos meses entre Celibidache y la orquesta. Aquel no esconde que si fuese él el elegido por la orquesta habría una reestructuración de la misma y, posiblemente, habría despidos de músicos. Tampoco gusta la opinión cerrada que mantiene Celibidache sobre contratos, patrocinios o grabación de discos.

Por el contrario, Herbert von Karajan ha ganado ya en popularidad y es llamado "wunderkinder" por la prensa berlinesa. Se le reconoce no solo como un músico de categoría sino también un "empresario" que traerá a la orquesta contratos con discográficas, su propio sello personal y hará muy ricos a la mayoría de los músicos de la orquesta en los primeros años de grabaciones y discos gracias a los royalties.

Celibidache abandona Berlín con la intención de no volver a dirigir la orquesta nunca más. Solo lo hará, treinta y dos años después, en 1992, en un concierto benéfico años después de la muerte de Karajan.

1.4 El "arte" de enseñar.

"Enseñar es la actividad más noble del ser humano".

S. Celibidache.

Sergiu Celibidache fue un "maestro" director de orquesta en todo el sentido de la palabra. Si por algo se distinguían sus ensayos era por lo interminable de los mismos. Celibidache gustaba de explicar las piezas de tal manera que todos los músicos de la orquesta aprendieran lo que se podía esperar de la misma.

Esta actitud de Celibidache no siempre fue bien recibida por las orquestas y fue otra razón más para el "exilio" del maestro. Siempre se refirió a la falta de ensayos en

las orquestas profesionales como lo peor que le podía ocurrir a un conjunto que pretendiera hacer música. Es por esto que siempre pedía una cantidad de ensayos que muy pocas orquestas profesionales se podían permitir. Es por esto que pocas orquestas le ofrecían la titularidad de las mismas aunque muchas de ellas le llamaban todas las temporadas para hacer algún concierto. Las orquestas de estudiantes que dirigió a lo largo de su carrera, se beneficiaron enormemente de este tipo de ensayos donde la obra es examinada y estudiada en profundidad. Esta actitud, que en la actualidad seguiría creando multitud de problemas (si es que se podría llegar a dar en absoluto), buscaba que los músicos fuesen capaces de comprender que la interpretación es única y que cada momento depende del anterior. Cada frase musical debía venir de la anterior para hacer del conjunto una unidad.

No se puede calcular la cantidad de alumnos que pudo tener a lo largo de su carrera. Se sabe que no cobraba a sus alumnos. Nadie tenía que pasar una prueba o pagar una tasa. Ya fuese en alguna de sus casas (cerca de París o en Alemania) o en la Universidad de Mainz donde dio clases, las personas que querían estudiar con él simplemente aparecían en sus clases. Normalmente contaban con una pequeña orquesta de voluntarios o de músicos que querían presenciar las enseñanzas de Celibidache. Algunos de los alumnos permanecieron a su lado durante muchos años y otros no aguantaban a su lado.

Jordi Mora, uno de los directores españoles entrevistados para esta tesis, señala que, según Celibidache, se necesitaban al menos siete años a su lado para la formación completa de un director. No sabemos si Celibidache pensaba en ese tiempo como en un periodo de tiempo continuo (hubo un grupo de alumnos, alemanes en su mayoría, que lo seguían por todos los países donde dirigía) pero Jordi Mora pasaría finalmente catorce años con Celibidache.

La presión psicológica a la que sus alumnos estaban sometidos en su presencia era terrible. Todos los entrevistados coinciden en que la personalidad de Celibidache arrastraba a sus alumnos y no todo el mundo podía aguantar sus ataques. Incluso sus más acérrimos seguidores, alumnos que él mismo consideraba de los mejores, no se libraron de su ira si osaban contradecirlo. Un ejemplo de esto lo tenemos en Enrique García Asensio quien después de ganar el concurso de la RAI en Italia, avalado por Celibidache quien lo seleccionó como su mejor alumnos de los cursos de la Accademia

Chigiana, se presento de seguido a otro concurso de dirección sin decírselo a Celibidache. García Asensio no ganó ese concurso y cuando aquel se entero de lo ocurrido no dirigió la palabra a García Asensio en más de un año.

Más allá de un estilo de enseñanza socrático donde más a menudo que lo contrario una pregunta de un estudiante era respondida con más preguntas por parte de Celibidache o por una reformulación de la pregunta para mostrar al estudiante lo erróneo de su planteamiento, aquel se define a sí mismo como "el enemigo número uno de mis alumnos"[24]. Justifica en esta actitud su misión de hacer desaparecer todos los errores que en el estudiante pudiera haber. No le interesa llevarse bien con sus estudiantes. Le interesa ayudarles a conseguir que su gestualidad, por ejemplo, no se interponga entre el discurso musical y la gestualidad del director. Un gesto que no corresponde a la música que se escucha, corta el discurso sonoro e impide incluso a la orquesta continuar.

Finalmente, el caso de Celibidache es único en la historia de la dirección. Desde los primeros tiempos en que se necesitó de la figura de un músico que estuviera delante del resto de la orquesta allá por el siglo XVIII, no ha habido una figura directorial comparable, en la enseñanza, a la de Celibidache. Ninguno de los grandes nombres de la dirección de orquesta del siglo XX se ha dedicado a dar clases- gratis- por todo el mundo. Es este un aspecto que engrandece aun más a Celibidache porque no se limita a su trabajo de director sino que ha extendido una escuela heredera de su técnica que ha sobrepasado en importancia a otras escuelas. Otras escuelas de dirección, como la rusa o la alemana fueron fundadas por profesores de dirección con apenas carreras importantes. Directores como Karajan o Solti estuvieron siempre más pendientes de sus carreras profesionales si bien dieron algunas masterclasses y tuvieron pocos alumnos privados.

1.5 El budismo.

La relación de Celibidache con el budismo Zen comienza ya estando en la universidad. Como se ha mencionado antes, el propio Celibidache explicó en una

[24] https://www.youtube.com/watch?v=9lJsaMwNUCA Última consulta 14/4/2017.

entrevista[25]que de nacimiento su primera afiliación religiosa fue con la religión ortodoxa propia de sus padres rumanos. Con los años, la búsqueda personal de respuestas le hace estudiar diversas religiones entre ellas el cristianismo y el judaísmo pero es el budismo zen el que define finalmente el carácter del maestro. Sobre su gurú, Martin Steinke, de tremenda influencia en la vida del músico leemos en una entrevista de 1987 citada por Quaranta en su tesis sobre Celibidache:

"*De joven tuve la suerte de encontrar en Berlín a un maestro budista que vivió catorce años en un monasterio zen. Yo no entendía como, mediante el budismo- que presentaba una serie de reglas comportamentales y de acción- se llegara prácticamente a no pensar; bien, aquel hombre desarrollo en mi un particular interés por estas cosas […]. Aquel hombre ha influenciado enormemente mi vida; él estaba abierto a todos los excesos en las cosas del mundo: no conocía moderación; él hacía tres veces lo que se pudiera hacer normalmente, también en el estudio, al cual se dedicaba con una intensidad difícil de creer. Todo eso lo llevaba a un fin previsible, como una vela encendida en las dos extremidades; nosotros discutíamos densamente sobre las cosas y sus aspectos, sobre los aspectos y la sustancia.*"[26]

Celibidache pasa muchas horas meditando, que le ayudan al estudio, al control de una personalidad por otro lado volcánica, y le dan un equilibrio mental. Es la suma de sus estudios sobre Buda, filosofías orientales y occidentales y, también, sus estudios científicos en matemáticas y físicas, lo que nos da la combinación de una personalidad muy fuerte y con ideas personales muy marcadas por estas experiencias.

Es por estas experiencias por las que Celibidache recorre tantos países. En palabras de sus más cercanos discípulos, Celibidache quería experimentar con todo. Quería ver como la gente sentía, disfrutaba, lloraba…vivía. Este cúmulo de experiencias será determinante en el desarrollo de la fenomenología de la música. La idea de que la música no se puede explicar o describir que debe ser experimentada y que el sonido tiene un efecto en la conciencia de cada persona es importante para la definición de toda su filosofía. Pero es la combinación de sus estudios científicos con la temática budista,

[25] Lang, K. (1974). *Gesprach mit Sergiu Celibidache*. Stuttgart. Transmitida por la radio SFB el 29-11-1974. Adjuntada en los anexos en alemán.
[26] Celibidache, S: Entrevista con U. Padroni, "Piano Time", V, 54, septiembre 1987, págs.22-33: 26. Citado en: Quaranta, A. (2007). *Teoria e prassi di Sergiu Celibidache.* Tesis doctoral no publicada, Universidad de Bolonia, Bolonia, Italia.

su interés por la fenomenología de Husserl y la filosofía de su profesor Hartmann, además de la psicología de la *Gestalt*, de fuerte impacto en aquella época, lo que da como resultado un sistema filosófico propio que Celibidache sintetizó durante estos años y que impartía como enseñanza a todo aquel que quisiera escucharlo.

1.6 Celibidache y España.

La relación de Celibidache con España se remonta a los años cincuenta (el primer concierto con la Nacional de España tiene lugar el 12 de diciembre de 1952). Dirige la Orquesta Nacional de España repetidamente en las sucesivas temporadas. Celibidache es muy duro con la orquesta pero los músicos agradecen el resultado.

En uno de estos conciertos Celibidache conoce a Enrique García Asensio, músico español que pasará a ser alumno suyo y uno de los principales profesores de la fenomenología de la música propuesta por Celibidache. La lista de alumnos españoles crece con Antoni Ros Marbá y Jordi Mora primero y algunos años más tarde, con Juan José Mena. Todos conforman la lista de alumnos a los que se ha entrevistado para este trabajo.

El compositor Carmelo Bernaola estudió con Celibidache dirección de orquesta en alguno de sus cursos en Italia pero a la edad de conocerse, y tras comprender lo que Celibidache pensaba que debía ser un director de orquesta, prefirió no dedicarse a ello. Sin embargo, su relación fue muy importante y Celibidache siempre tuvo un especial afecto por el compositor español por el que siempre preguntaba cuando llegaba a España. D. Bernaola reconoció que estudió "otras cosas" con Celibidache, como la fenomenología de la música *("que es cómo se suceden los elementos musicales, adónde tienen que ir y por qué"*[27]*)* y que pasaban horas hablando en el hotel de Madrid donde Celibidache se alojaba. Gracias a esta relación, otra igual de importante nacería: D. Bernaola insiste para que el joven vitoriano Juan José Mena vaya a Madrid a conocer a Celibidache después de uno de sus conciertos. El maestro Mena explica en nuestra entrevista para esta tesis la importancia de su relación con D. Bernaola y Celibidache.

[27] http://remandoenpolisindeton.blogspot.com/2010/09/entrevista-carmelo-bernaola_10.html Última consulta 15/4/2017.

En la Casa-Residencia de estudiantes de Madrid, Celibidache daba charlas abiertas al público y que se convertían en clases magistrales y, hasta en más de una ocasión, en escándalos para la prensa cuando esta, sabedora de la imparable boca del rumano, tentaba a aquel a hablar de otros maestros directores de orquesta, compositores y músicos famosos a los que Celibidache, en la mayoría de los casos, consideraba poco menos que idiotas.

1.7 La Orquesta filarmónica de Múnich.

Celibidache dirigió, por primera vez, la Filarmónica de Múnich como director invitado en febrero de 1979. Según la biografía de Weiler, a pesar del éxito de los conciertos y el favor del público muniqués, Celibidache no piensa en una relación duradera con la orquesta. Esta se encuentra en búsqueda de un nuevo director titular después de la muerte de Rudolf Kempe, muerto tres años atrás. La búsqueda de un nuevo titular no es fácil porque la orquesta aspira a atraer a alguna de las luminarias de la dirección de orquesta de esos años (Rafael Frühbeck de Burgos, Carlos Kleiber o Georg Solti dirigen como invitados con cierta asiduidad).

Después de unos meses de negociaciones para cubrir las exigencias de Celibidache (subida de salarios a los músicos, todo el poder de decisión sobre la dirección artística de la orquesta, incluyendo la elección de los directores invitados, numero de ensayos y duración de los mismos, total decisión de contratación o despido de los músicos…), este acepta un puesto de titular de la orquesta, empezando la temporada 1980-1981, y a sus 67 años de edad, decidido a poner la orquesta de Múnich entre las mejores del mundo.

La relación con la orquesta, que durará hasta su muerte en 1996, marca el tercer y último periodo de la carrera de Celibidache. Después de los años de Berlín es, sin duda, los de mayor estabilidad y mejores resultados conseguidos. No es ajeno, sin embargo, a duras polémicas, agrios enfrentamientos (con músicos, critica, políticos…) y hasta entregó su carta de dimisión.

Los enfrentamientos con el crítico alemán, Joachim Kaiser; su negativa a grabar discos que impide que los músicos tengan contratos con discográficas; y la polémica con Abbie Conant (trombón solista de la Filarmónica de Múnich) que se convirtió en

una batalla legal de más de doce años para conseguir su despido (que no pudo llevar a cabo y que la trombonista acabó ganando). Celibidache es acusado de misógino por no aceptar una mujer en la posición de trombón principal pero ella pasa con gran nota todas las pruebas que la Filarmónica diseña para justificar su "no cualificación" para el puesto.

Celibidache pide y recibe todo el poder de la Filarmónica e incluye entre sus competencias las de designar a los directores invitados durante las temporadas regulares. Excluye a algunos conocidos por el público muniqués y no acepta a ninguno que pueda hacerle competencia. Esta lista de directores invitados tendrá una importancia en los últimos años de Celibidache que, desde 1986, padece diversas enfermedades (como la gota, o artritis muscular) y que mantienen al maestro separado de la orquesta, a veces, durante meses.

Así y todo Celibidache hace evolucionar la orquesta hasta situarla como uno de los instrumentos más afamados del planeta. Año a año, ensayo a ensayo, se moldea un sonido y una forma de interpretar que harán de las interpretaciones de obras como las sinfonías de Bruckner o los compositores franceses más afines a Celibidache, como Ravel o Debussy, referencias en la historia final del siglo XX.

1.8 Última etapa y muerte.

La figura de Celibidache es ya, a estas alturas, una figura legendaria. Incluso en países donde no se prodiga mucho, como Estados Unidos, su "debut" a los 72 años de edad, con la orquesta de estudiantes del Curtis Institute de Filadelfia, en el Carnegie Hall de Nueva York, fue un evento que atrajo a multitud de críticos, músicos y curiosos. Como escribe el New York Times[28] no es usual que un debutante de esa edad dirija y llene el Carnegie Hall pero la figura de Celibidache es excepcional.

Para aceptar dirigir ese concierto pidió tres semanas de ensayos con doble sesión diaria y seis días a la semana para los dos conciertos en Nueva York. John Rockwell, en el New York Times señalo, después de los conciertos, que en 25 años de asistencia a

[28] http://www.nytimes.com/1984/02/28/arts/music-debut-of-sergiu-celibidache.html

conciertos, jamás había experimentado lo que ocurrió en esos conciertos.[29] Con un programa un tanto habitual para Celibidache, con la Iberia de Debussy, Tristán e Isolda de Wagner o una Suite de Prokofiev, los resultados fueron calificados de sobresalientes.

Se ha hablado ya ampliamente del temperamento de Celibidache y su forma de explicar y enseñar pero hay que recalcar una vez más que, a pesar de esa personalidad, estuvo rodeado de alumnos más que en ninguna época de su vida. En su casa de París, que llamaba cariñosamente el molino, solía invitar a todo aquel que quisiera estudiar con él, cuando no estaba dirigiendo de Múnich. Decenas de músicos, directores y amigos pasaron por allí y siguieron pasando hasta el final de sus días.

Sergiu Celibidache murió en La Neuville-sur-Essone, cerca de París, en su casa el 14 de agosto de 1996 después de una breve enfermedad. Su hijo y su viuda mantienen la casa y el despacho donde Celibidache solía trabajar tal y como lo dejó.

[29] http://www.nytimes.com/1984/02/28/arts/music-debut-of-sergiu-celibidache.html

PARTE 2: Comparación de la fenomenología de Edmund Husserl y la fenomenología de Sergiu Celibidache.

El término fenomenología fue utilizado por el propio Celibidache estableciendo una relación directa con la fenomenología filosófica que desde principios del siglo XX había comenzado a desarrollarse como filosofía de las ciencias primero y proyectándose en otras disciplinas después.

"... ¿Qué tiene que ver la fenomenología musical con la filosófica? Pero luego, ¿Qué fenomenología filosófica? ¿La anterior a 1913? ¿La que nace de la inclinación, de la actitud natural, o la que surge de esta última, explicada por Husserl? La fenomenología, precisamente, no es psicología descriptiva, ya que excluye el cumplimiento [Vollzug] natural de todas las apercepciones y posiciones empíricas, naturalísticas".[30]

La fenomenología ofrece a Celibidache un marco teórico al que llega después de sus estudios de filosofía siendo Nicolai Hartmann y su *Ontología Teórica*[31] una de sus primeras influencias. Señala así[32], los dos campos de investigación propuestos por Hartmann que intentan construir una ciencia partiendo de la fenomenología: la objetivación de la sonoridad y el estudio de cómo el sonido influye en la conciencia humana.

Para el primer campo, Celibidache recurre a la física de materiales y del sonido. El sonido es movimiento y lo que se mueve es una cuerda o una columna de aire (en el caso de los instrumentos de metal), etc. Después analiza la diferencia entre ruido y sonido. Sin meterse en demasiados detalles, Celibidache deja claro que existe la posibilidad de un estudio objetivo del sonido y, dada su formación en matemáticas y

[30] Conferencia del 21 de junio de 1985 en Ludwig-Maximilian Universität. Múnich. Publicado por la Fundación Celibidache. (2008), *Sergiu Celibidache Über musikalische Phänomenologie* (Vol. I). (P. L. MAST, Ed.) Augsburg, Alemania.
[31] Hartmann, N. (1999), *Ontologia. Hermeneutica de la facticidad.* Madrid: Alianza Editorial. Trad. Jaime Aspiunza.
[32] Fundación Celibidache. (2008), *Sergiu Celibidache Über musikalische Phänomenologie* (Vol. I). (P. L. MAST, Ed.) Augsburg, Alemania.

musicología, seguro que conoció el trabajo de Hermann von Helmholtz sobre la física del sonido.[33]

Explica el fenómeno de los armónicos en una vibración que conlleva la aparición de armónicos-sonidos- por encima de la fundamental de la nota vibrada por esa cuerda. Una vez señala las proporciones en las que se pueden dividir la cuerda y de cómo estos devienen en los distintos intervalos (8ª, 5ª, 3ª…), Celibidache señala como la musicología se conforma con el conocimiento objetivo de estos fenómenos sin estudiar las consecuencias que estas estructuras tienen para la conciencia humana.

A modo de introducción del segundo campo de investigación propuesto por Hartmann, Celibidache señala que *"la esencia del mundo afectivo del hombre consiste en las relaciones que se establecen en cada instante del presente entre lo que ha sido y lo que está a punto de ocurrir"*[34]. Para a continuación explicar la relación entre el mundo afectivo y los diferentes intervalos. Aquí Celibidache acepta los postulados de su antecesor directo (tanto como director de orquesta, fenomenólogo y matemático) Ernest Ansermet[35]. Es por esto que nos ocuparemos de los intervalos y sus características en relación a la conciencia humana cuando hablemos de los antecedentes a Celibidache en la fenomenología de música.

Quentin Lauer escribió en *El triunfo de la subjetividad*[36] que, con el paso del tiempo, se ha hecho más difícil la definición de qué es la fenomenología y qué es algo fenomenológico, en el contexto en el que se utiliza. Como cita Tom Zelle en su disertación sobre Celibidache, "la literatura fenomenológica ha desarrollado tal complejidad que resulta imposible generar una simple y cara definición sobre la misma."[37]

---

[33] Helmholtz, H. (1954), *On the Sensations of Tone,* Nueva York, Estados Unidos: Dover Publications, Inc. 1ª Ed.
[34] Fundación Celibidache. (2008), *Sergiu Celibidache Über musikalische Phänomenologie* (Vol. I). (P. L. MAST, Ed.) Augsburg, Alemania.
[35] Ansermet, E. (1991), *Die Grundlagen der Musik im Menschlichen Bewusstsein,* Munich, Alemania: R. Piper& Co. Verlag.
[36] Lauren, Q. (1971), *The Triumph of Subjectivity: An Introduction to Transcendental Phenomenology.* Nueva York, Estados Unidos: Fordham University Press; 2 edición. Pág. 17.
[37] Zelle, T. (1996), *Sergiu Celibidache- Analytical Approaches to his Teachings on Phenomenology of Music.* Tesis doctoral no publicada. Universidad de Arizona, Annn Arbor, Michigan, Estados Unidos de América. Capitulo IV. Pág. 44.

Es esta razón la que nos obliga a una breve exposición de la misma, al menos en aquellos conceptos que serán compartidos (por aceptación u oposición) por la fenomenología musical. Se impone, así mismo, hablar de otros precursores del pensamiento fenomenológico en música; Ernest Ensermet, director de orquesta y matemático, como Celibidache, escribe en 1961 *Les fondaments de la musique dans la conscience humaine*[38] en el que trata de demostrar, a través de la fenomenología de Husserl y un amplio estudio matemático, las bases naturales de la música.

La fenomenología ha penetrado en todos los campos del saber: filosofía, estética, sociología, antropología, teoría de la ciencia, religión y otros tantos. Y en cada uno de estos campos, se ha desarrollado ramas de la fenomenología independientes de la original. Pero la fenomenología no es exclusiva de Husserl, como hemos mencionado. Un estudio de la misma requeriría de, al menos, las aportaciones de un grupo importante de filósofos como Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Franz Brentano, Maurice Merlau-Ponty o el propio Nicolai Hartmann. Si no se hace es porque no es el objetivo de esta tesis exponer la fenomenología en todas sus ramificaciones (una tarea imposible, por otro lado) sino más bien referenciar el marco teórico usado por Celibidache para su propia reflexión.

Según el diccionario Stanford de filosofía el concepto de fenomenología debe ser distinguido en sus dos acepciones principales. La disciplina "Fenomenología" puede ser definida inicialmente como "el estudio de las estructuras de la experiencia, o consciencia"[39]. Literalmente, la fenomenología es el estudio de los *fenómenos*, la apariencia de las cosas, o las cosas tal y como se presentan a nuestra consciencia, o la forma en la que experimentamos las cosas y así, el significado que tienen en nuestra experiencia. Los estudios fenomenológicos están basados en la consciencia de la experiencia subjetiva o desde el punto de vista del *yo.* Este campo de la filosofía debe ser diferenciado de, y relacionado con, otros campos como: la ontología (estudio del ser o de lo qué es), epistemología (el estudio teoría del conocimiento), lógica (estudio del razonamiento), ética (estudio de lo bueno o malo), etc.

[38] Ansermet, E. (1961), *Les fondements de la musique dans la concience humaine et autres écrits,* Barcelona, España: Editions de la Baconniere.
[39] https://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/#WhatPhen Última consulta 15/4/2017.

El movimiento histórico de la fenomenología es la tradición filosófica iniciada en la primera mitad del siglo XX por Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, etc. En ese movimiento, la disciplina de la fenomenología fue valorada como el fundamento apropiado de toda filosofía, como opuesta, digamos, a la ética o metafísica o epistemología. Los métodos y la caracterización de la disciplina fueron ampliamente debatidos por Husserl y sus sucesores, y estos debates continúan hasta nuestros días. (La definición de la fenomenología ofrecida anteriormente será discutible, por ejemplo, por los heideggerianos, pero sigue siendo el punto de partida para caracterizar la disciplina).

2.1 La fenomenología de Edmund Husserl.

Las aportaciones originales de Husserl fueron desarrolladas a lo largo de toda su vida, añadiendo y modificando la estructuración de su propio trabajo. La enciclopedia Británica señala así que su fenomenología "no fue fundada, sino que creció".[40] Husserl dio cinco charlas sobre *Die Idee der Phänomenologie (La idea de Fenomenología)* mientras era profesor en Göttingen (Alemania) en 1906. La base para estas lecciones fue la intención de aportar un nuevo método destinado a aportar una nueva fundación tanto para la ciencia como la filosofía y fue desarrollado gradualmente y variado, como se ha mencionado, durante el resto de la carrera de Husserl.

Su formación como matemático, hacen que Husserl se sienta atraído por la idea de Franz Brentano de que la psicología parece ofrecer una solida base para una filosofía de raíz científica. El concepto de intencionalidad, la orientación de la conciencia hacia el objeto, está presente en el trabajo Brentano. Entiende el objeto por un dato empírico, real, autónomo respecto a las representaciones mentales. Husserl, sin embargo, desde su primera obra *Filosofía de la aritmética (1891),* investiga los procesos mentales que predominan en la formación de los conceptos elementales de la aritmética y comparte con Brentano la intencionalidad de los actos psíquicos pero, a diferencia de aquel, toma en consideración objetos lógicos-matemáticos, ideales. Husserl parte de un fenómeno

[40] Phenomenology. (2013), En *Encyclopædia Britannica*. http://www.britannica.com/EBchecked/topic/455564/phenomenology. Última consulta 15/4/2017.

como evento de conciencia pero reúsa la concepción naturalista de la psicología y apunta hacia la definición de un Yo trascendental.[41]

En su artículo de 1910-1911 *Philosophie als strenge Wissenschaft (Filosofía como una ciencia estricta[42]),* Husserl expone su oposición a dos corrientes filosóficas del momento: el naturalismo y el historicismo.

El naturalismo quiere aplicar el método de las ciencias naturales a todos las demás ramas del conocimiento, incluida la realidad de la conciencia humana. Husserl cree, sin embargo, que debe haber una clarificación de los tipos de objetos según los modos básicos de la conciencia, quedándose así más cerca de la definición hecha por la psicología. Por el contrario, en contradicción con la psicología, en la fenomenología, la conciencia es el punto de partida de la actividad humana. Fenomenológicamente no es posible concebir la conciencia como estructura interna del sujeto que espera ser afectada por los objetos. Toda aprehensión que la conciencia tenga del objeto constituye ya una actividad de esta, así sea de manera pasiva la conciencia pre-constituye objetos. Así los objetos de la fenomenología son "datos absolutos asimilados en pura e inmanente intuición, y su objetivo es descubrir las estructuras fundamentales de los actos (*noesis)* y los objetivos de las identidades que les corresponden (*noema*).

El historicismo es, por otro lado, la segunda corriente de la cual la fenomenología debe ser distinguida. Aunque Husserl concede cierto crédito a W. Dilthey por haber desarrollado su *Geisteswissenschaften* o "Ciencias del espíritu", dudaba, e incluso, rechazó el escepticismo y alega que la historia se ocupa de los hechos, mientras que la fenomenología se ocupa del conocimiento de las esencias. Husserl cree de ese modo que el intento de Dilthey de crear unas ciencias subjetiva de las humanidades (incluidas la religión o la historia), no podría nunca alcanzar la rigurosidad requerida por una ciencia genuina. Como sabemos, Husserl está interesado en que la fenomenología debe ser fundada con las bases de una ciencia genuina y aporta para ello el método básico para la investigación fenomenológica.

[41] Quaranta, A. (2007), *Teoria e prassi di Sergiu Celibidache,* Tesis doctoral no publicada, Bolonia, Italia: Universidad de Bolonia.
[42] Husserl, E. (2007), *La filosofía como ciencia estricta,* Buenos Aries, Argentina: Terramar Ediciones.

2.1.1 Método básico de la Fenomenología de Husserl.

El método de la investigación fenomenológica desarrollado por Husserl es la reducción: la existencia del mundo debe ser "puesta entre paréntesis", no porque se dude de la existencia del mismo sino porque la fenomenología se centra en la manera en la cual viene el conocimiento sobre el mundo. Así tenemos tres pasos en la reducción:

1. Reducción fenomenológica. En esta fase la reducción consiste en determinar el contenido de los fenómenos en referencia a la conciencia humana y considerando este conocimiento (en el que hay que considerar todos los modos de la conciencia, como la intuición, recolección, imaginación y juicio) como importante en esta fase. Esta reducción revierte, de esta manera, la dirección humana de visión de una orientación básica hacia el objeto en otra en la que la coincidencia es el centro de esa orientación.
2. La reducción eidética. Los distintos actos de la conciencia deben ser accesibles de tal manera que sus esencias, su universal e inmutable estructuras, puedan ser asimiladas. En esta fase uno debe olvidar todo lo que es factible o solamente ocurren en este modo. Un medio para la asimilación es el *Wesensschau*, la intuición de las esencias y las estructuras esenciales. No es una intuición misteriosa sino que algo que es una multiplicidad de variaciones que nos es dada, y mientras esta multiplicidad está presente, uno a de centrar su atención en lo que permanece inalterable en esa multiplicidad, por ejemplo, algo en el que su esencia permanece inalterable durante el proceso de variación. Husserl llama a esto invariante.
3. La reducción transcendental. Consiste en la reversión de lo conseguido por la conciencia y que Husserl, siguiendo a Kant, llama conciencia transcendental, aunque él lo concibe en su propia manera. El más fundamental de los evento ocurridos en esta conciencia es la creación de una conciencia del tiempo a través de los actos de *protention (*del latín *protenere)* palabra en que se refiere a anticipación de un evento futuro) y retención (pasado) que es algo como auto-constituido. Hacer fenomenología fue para Husserl equivalente a retroceder al ego trascendental como la base para la fundación y constitución de todo significado. Solo cuando una persona ha alcanzado esta base puede alcanzar la aprehensión que hace que su comportamiento transparente en su

totalidad y le hace comprender cómo el significado se produce, cómo el significado se basa en lo que significa como los estratos en un proceso de sedimentación.

Husserl trabajó en la clarificación del la reducción transcendental hasta el final de su vida. Fue precisamente el posterior desarrollo de la reducción fenomenológica lo que llevó a la división de las distintas ramas de la fenomenología y a la formación de escuelas fenomenológicas que no quieren lidiar con los problemas derivados que el término "transcendental" añade a la fenomenología.

2.1.2 Conceptos de la fenomenología de Husserl.

Se hace necesario, en este punto, la observación detenida de los conceptos fenomenológicos de Husserl que usará Celibidache para el desarrollo de su fenomenología de la música. Los conceptos son, algunas veces compartidos, pero son también adaptados o usados, directamente, de manera opuesta en el pensamiento de Celibidache aplicado a la música.

Algunos conceptos son expuestos y comparados por la Dra. Quaranta en su tesis con lo que esta tesis se centrará en otros no mencionados y que son fundamentales en el discurso. El objetivo de esta tesis no es solo la identificación de estos conceptos, necesaria en cualquier caso, sino el estudio de su aplicabilidad práctica a la dirección de orquesta.

Los conceptos son: la intencionalidad, *epoché* y la intersubjetividad. Además, el concepto de *noema* y *noesis* volverá a ser estudiado con atención en el siguiente apartado dedicado a los conceptos desarrollados por el mismo Celibidache.

2.1.2.1 Intencionalidad.

Husserl desarrolló su concepto de intencionalidad después de su crítica a todas las ramas académicas de la psicología que trataban, en modo alguno, con actos de la

conciencia.[43] Este fue uno de los pocos conceptos cuyo significado Husserl no cambió a lo largo de su vida. Su significado permanece constante lo que evidencia su importancia. Husserl no solo describe la intencionalidad como una manera de focalizar la atención en algo, sino como un logro de la consciencia que constituye significado o sentido. Intencionalidad se define así como el mecanismo en el cual la posibilidad de significado para la conciencia humana depende completamente[44].

El concepto de intencionalidad para Husserl señala que la conciencia siempre se dirige hacia algo (tiene como objeto algo) y por eso dice que la conciencia es intencional. Esto da lugar a que no existen los objetos "puros" (por si mismos). Celibidache traduce esto como una necesidad de que nuestra conciencia se dirija hacia los sonidos. Estos no existen sino hay una conciencia que los escuche (y que los ordene, de hecho).

El problema de la conciencia, según Celibidache, es que no puede fijarse en todos los elementos musicales al mismo tiempo. Debemos dirigir nuestra conciencia a, como máximo, dos elementos, que pueden ser la afinación o la armonía o el tempo…Aquí se introduce otro concepto fenomenológico: La reducción. La conciencia se halla en un estado de reducción constantemente. Al no poder mantener en la conciencia todos los elementos musicales al mismo tiempo, debemos ordenar, debemos "reducir" con nuestra conciencia para crear una unidad que es el objeto estético. Se ve la influencia de Ingarden y su objeto intencional.

Intencionalidad significa, además, una estructura a priori de cualquier experiencia de la consciencia, y es esta estructura la que el método fenomenológico descubre y analiza. Al experimentar un objeto cualquiera, la presencia del dicho objeto es dependiente del sujeto o lo que es lo mismo, sin un ego/yo el objeto de la experiencia no puede existir. La conciencia pues es siempre *ser consciente de algo.* La noción de unidad juega un importante papel en relaciona la estructura formal de los actos conscientes.

El concepto de unicidad que Celibidache desarrollará y que resume en su máxima "Musik ist werden" (En el inicio está el fin) es un concepto central de su

[43] Zelle, T. (1996), *Sergiu Celibidache- Analytical Approaches to his Teachings on Phenomenology of Music.* Tesis doctoral no publicada. Universidad de Arizona, Annn Arbor, Michigan, Estados Unidos.
[44] Brauner, H. (1978), D*ie Phaenomenologie Edumund Husserls und ihre Bedeutung fuer soziologiesche Theorien.* Alemania: Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain.

filosofía y sintetiza en su significado más profundo, todo su legado y visión sobre la música. Es un concepto presente en su alumno Markand Thakar que lo asimila y desarrolla de manera personal en su libro *Looking for the Harp Quartet*[45] donde se nota la influencia de su maestro, Celibidache, y sobre todo una clara referencia, no intencionada a Ingarden[46].

Además, como señala de nuevo Zelle[47] en su disertación, la conceptualización de Husserl sobre la unicidad y la unificación de la consciencia cuyas experiencias no son divisibles fenomenológicamente tienen una marcado parecido con el concepto de tiempo en la filosofía Zen. En esta, "Uno en todo y el todo en uno"[48], refleja esta relación dialéctica entre las experiencias de la consciencia y las positiva/materialista interpretaciones de la vida. Tenemos aquí otro de los nexos en común que Celibidache aunará en su eclíptica visión filosófica cuando interpreta de manera vivencial su relación la música. De lo cual se dedicará un nuevo concepto presente en la Celibidache, no así en Husserl que no necesita de él: la repetición. O más concretamente, la ausencia de repetición en música. Esto será desarrollado en el siguiente apartado.

---

[45] Thakard, M (2011), *Looking for the "Harp" Quartet. An investigation into Musical Beauty.* Rochester (Nueva York): University of Rochester Press.

[46] No es intencionada porque en una entrevista personal con Markand Thakar este admitió desconocer la figura de Ingarden. Sin embargo, la argumentación de Ingarden se muestra manifiesta en todo lo explicado por Thakar sobre su enseñanza sobre la dirección de orquesta.

[47] Zelle, T. (1996), *Sergiu Celibidache- Analytical Approaches to his Teachings on Phenomenology of Music.* Tesis doctoral no publicada. Universidad de Arizona, Annn Arbor, Michigan, Estados Unidos.

[48] Suzuki, Daisetz T. (1973), *Zen and Japanese Culture.* Princeton, Estados Unidos: Bollingen Series-Priceton University Press.

2.1.2.2 Epoché.

La pura referencia de la consciencia hacia sí misma y nada más que así misma es definido como epoché (también epojé). El concepto filosófico no es original de la fenomenología sino adoptado y convenientemente modificado, proveniente de la filosofía griega, utilizado por la corriente escéptica. Usualmente, el término es traducido como "poner entre paréntesis" o "inhibición". Esto significaría un cambio de actitud con respecto a las teorías ya existentes y no solo respecto al conocimiento, sino también a la realidad misma, cambio que Husserl describe con los términos *Einklammerung* (poner entre paréntesis) y *Ausschaltung* (apagar) de la realidad.

Husserl afirma, como Platón, que todas las ciencias, con la excepción de la filosofía, ponen siempre sus propias elaboraciones sobre al menos una hipótesis que no puede ser comprobable. Uno de los objetivos de Husserl fue cumplir esta premisa platónica y hacer que la aproximación fenomenológica fuera libre en si misma de todo tipo de presunciones.

El término fenomenología *pura* sugiere exactamente esto. Así, el conocimiento y la comprensión no están conectados de ninguna manera con nada fuera del objeto sino solo con el objeto en sí mismo. La fenomenología pura se concentra así en las condiciones que hacen el conocimiento posible y las que lógicamente determinan la calidad del mismo.

Se conoce también como *reducción fenomenológica*. Para poder estudiar las vivencias en cuanto tales, hay que modificar nuestro modo ordinario de vivirlas. Husserl describe este modo ordinario o actitud natural como un directo e ingenuo apuntar de la conciencia al mundo y a sus objetos, como una atención y un interés en ellos. La actitud natural está cargada de interpretaciones admitidas tácitamente como válidas, de prejuicios, de intelectualizaciones confusas que conducen a faltas de entendimiento. El resultado de la *epojé* fenomenológica es que nuestra atención se desplaza a los objetos al modo de darse esos objetos en la conciencia, o sea, a los fenómenos en sentido fenomenológico. Entonces sólo se aceptarán como fenómenos válidos aquellos que estén dados originariamente, y que son la base para toda interpretación e intelectualización posterior. *"No hay teoría concebida capaz de hacernos errar respecto*

al principio de todos los principios: que toda intuición en que se da algo originariamente es un fundamento de derecho del conocimiento; que todo lo que se nos brinda originariamente (por decirlo así, en su realidad corpórea) en la intuición, hay que tomarlo simplemente como se da, pero también sólo dentro de los límites en que se da."[49].

2.1.2.3 Intersubjetividad.

Este es uno de esos conceptos que comparten de manera muy importante tanto Husserl como luego en Ansermet y Celibidache. Husserl lo desarrolla como justificación al parecer de que después de la Epojé el individuo se quedaría aislado en su "yo". Para evitar eso y por medio de la empatía hacia otras conciencias se libra del solipsismo, que había sido la principal crítica a Husserl en el desarrollo de su reducción transcendental.

La teoría de la intersubjetividad es desarrollada por Husserl en sus Meditaciones Cartesianas, en especial en la V Meditación[50]. Una vez se da lugar la epojé que nos conduce al puro ego trascendental, el individuo queda también unido a sus puras vivencias, quedando aislado en este punto de su conciencia pura. Encontrándonos con este ego surgen dudas en torno al mundo y los otros seres de los que suponemos también gozar de este ego trascendental. Aislándose en este mundo interno, quedamos reducidos a las vivencias trascendentales que acontecen en nuestro yo más profundo, lo que irremediablemente nos lleva al solipsismo. Husserl se tomó muy enserio una resolución adecuada de la teoría trascendental de la intersubjetividad.

Es gracias a esa empatía por la que según Celibidache "Husserl nos aparta de la idea de una objetividad en sí misma. Y nos acercamos a la idea siguiente: tengo que encontrarme a mí mismo en la otra persona y esta ha de hacerlo mí mismo. El único

[49] Husserl, E. (1993), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica,* trad. José Gaos, México: Fondo de Cultura Económica. Pág. 74
[50] Husserl, E. (1979), *Meditaciones Cartesianas.* Madrid: Ediciones Paulinas. Trad. Mario A. Presas.

lazo que hace eso objeto es el hecho de que no depende de mí, sino de ti también. Él lo llama, "asunto intersubjetivo".[51]

Celibidache volvería a aclarar este concepto de nuevo en otra entrevista: […] "la objetividad debe ser entendida en la lección dada por Husserl: intersubjektive Betreffbarkeit (capacidad) para satisfacer en el otro, mutuamente; cuando me encuentro con ella y ella se encuentra en mí, sólo hay una forma de objetividad. La objetividad definida por el intelecto siempre estará en función del intelecto que se configura en cada uno de nosotros en una manera siempre diferente. Pero la reacción del mundo emocional al sonido del hombre es siempre la misma, es única. Es o no lo es: se puede dar que el sonido no recuerde nada en el mundo emocional de un hombre, pero cuando se produce esta relación - y el sonido se toma como lo que es, con la espontaneidad, en una condición libre de todas las hipotecas estaban hablando – la reacción a eso es muy común en todos, no hay absolutamente ninguna diferencia".[52]

Es pues para Celibidache esta intersubjetividad de vital importancia puesto que él siempre niega otra finalidad de la música que no sea el disfrute de la verdad que lleva al individuo a la libertad. Celibidache no está interesado en la belleza de la música o en si esta puede representar algo de la naturaleza. Esto le parece una reducción del poder de la música a un estado infantil. Para él la música tiene un poder mucho mayor que un lenguaje o una representación. "Rechacé la idea de belleza muy pronto. "El arte es bello"[53]. Sin belleza no haríamos arte, pero esta no es el objetivo. Es el cebo. Pero como dice Schiller, "aquellos que encuentran la belleza, se darán cuenta un día que detrás de la belleza se encuentra la Verdad". ¿Qué es la verdad? No puedes usar la razón para definirla. Pero puedes experimentarla (vivida)."

Para Celibidache, el público que va a un concierto hace uso del concepto de intersubjetividad, llevando sus conciencias por el mismo camino que recorrió la conciencia de Celibidache. Es este compartir de la misma experiencia, la misma verdad de la que habla Celibidache, el único objetivo de un concierto.

[51] Quaranta, A. (2007), *Teoria e prassi di Sergiu Celibidache.* Tesis doctoral no publicada, Universidad de Bolonia, Bolonia, Italia. Pág. 29.
[52] Ibid.
[53] https://www.youtube.com/watch?v=RWqyuIAX1ZM&t=342s Última consulta 15/4/2017.

2. 2 La fenomenología de la música.

2.2.1 Antecedentes.

2.2.1.1 Roman Ingarden.

Ingarden (1893-1970) fue alumno de Husserl convirtiéndose en uno de los representantes de la fenomenología filosófica y, también, un representante de la estética de la recepción. Ingarden se fija en el arte y, en concreto, en la literatura para exponer en *La obra de arte literaria*[54] (1931) su aportación que vincula directamente con la fenomenología de Husserl y en el que destaca la noción de objeto intencional, aquel que se produce en el acontecimiento estético, por la observación de alguna cualidad estética del objeto de arte.

Algunas consecuencias de la aparición de la emoción de origen que origina el objeto intencional son:

- Provoca mayor retención de los acontecimientos y un estrechamiento de la conciencia en relación al mundo.
- El "ahora" pierde relación clara con el pasado y el futuro de la vida cotidiana, se forma una totalidad destacada de la vida.
- Se produce un cambio en la concepción, pasando de una natural (de la vida cotidiana) a una concepción estética.

Para Ingarden los objetos puramente intencionales son: […] "Objetos que derivan su existencia y toda su dotación de una experiencia intencional de la conciencia (un "acto") que está cargado con un contenido determinado y uniformemente estructurado. No existirían más que para la realización de actos de este tipo; Sin embargo, debido a que tales actos son realizados, estos objetos sí existen, pero no de manera autónoma"[55]

[54] Ingarden, R (1998), *La obra de arte literaria* (1ª ed.) Mexico D.F., Mexico.
[55] Ingarden, R. (1964), *Time and Modes of Being.* Trad. (partes de Der Streit) Helen R. Michejda, Springfield, Illinois: Charles C. Thomas. Pág. 47.

Los objetos puramente intencionales existen porque estos actos de conciencia son llevados a cabo, no obstante, no existen de manera autónoma sino heterónoma. Esta distinción es fundamental para Ingarden y se explica por la obra:

[…] existe como una fracción de ónticamente heterónoma que tiene su fuente de su existencia en el acto intencional de un sujeto creador consciente y, simultáneamente, tiene la base de su existencia en dos objetividades enteramente heterónomas: por un lado, en conceptos ideales y en cualidades ideales (esencias), y por otro, en signos verbales reales[56]

Aunque se ocupó primero de la literatura, Ingarden escribió justo después de *La obra de arte literaria*, tres ensayos recogidos *La Ontología de la Obra de Arte*[57]*, "La obra musical", "La pintura"* y *"La obra arquitectónica"*. En *La obra musical,* Ingarden argumenta que *"es distinta de las experiencias de sus compositores y oyentes, y no puede identificarse con ningún evento de sonido individual, rendimiento o copia de la partitura. Pero tampoco se puede clasificar entre entidades ideales, ya que es creada por un compositor en un momento determinado, no sólo descubierto [Ontología, 4-5]. Aparentemente, por lo tanto, cae entre categorías como el «real» y el «ideal», y aceptar la existencia de obras musicales (como obras literarias) parece requerir que aceptemos la existencia de cosas en una categoría distinta de cualquiera de ellas: la de los objetos puramente intencionales. La obra musical es un objeto puramente intencional, con su «fuente de estar en los actos creativos del compositor y su fundación óntica en la partitura» [Ontology, 91]. En sí mismo, una obra tradicionalmente calificada de música occidental es una formación esquemática llena de lugares de indeterminación (por ejemplo, puede ser indeterminado exactamente cuán alto se debe tocar una nota, o cuánto tiempo se debe celebrar), que se rellenan de manera diferente en varias actuaciones. Sin embargo, a diferencia de la obra literaria, el trabajo de la música no es una entidad estratificada, ya que no existe una función representativa esencial de los sonidos de la obra musical (a diferencia de los sonidos de una novela)*[58]*."*

---

[56] Ingarden, R (1998), *La obra de arte literaria.* Mexico D.F. Mexic: Taurus. Pág. 421.

[57] Estos ensayos no verían la luz hasta después de la guerra siendo publicados en 1946 en polaco. Más tarde los ensayos fueron extendidos y publicados en Alemania en 1961, junto a otro ensayo sobre el cine. No se tradujeron al inglés hasta 1989.

[58] Thomasson, Amie, "Roman Ingarden", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/ingarden/>.

Aunque se pueden apreciar claramente las distinciones entre la fenomenología que desarrollará Celibidache y algunos de los planteamientos de Ingarden (además de la falta de mención que hace Celibidache del mismo), este ha influido en otros directores de orquesta que estudiaron con Celibidache. El caso más claro, que no se analizará en esta tesis puesto que nos centramos en alumnos españoles de Celibidache, es el del director de orquesta y profesor Markand Thakar. Estudió en Múnich con Celibidache por un breve periodo y a su vuelta a los Estados Unidos comenzó una investigación basada en los postulados de aquel. Si bien existen conexiones y alusiones en su trabajo investigador[59] y pedagogo[60] con la fenomenología de Celibidache, este doctorando encontró (después de una entrevista con el Sr. Thakar en Baltimore, EEUU) una fuerte conexión con los postulados de Ingarden. El más importante es el que se refiere a la importancia de la aparición de la emoción origen, todo lo enunciado sobre el acontecimiento estético y su separación del curso normal del tiempo natural. El Sr. Thakar, sin embargo, manifestó su desconocimiento sobre R. Ingarden y, de hecho, su incomprensión de las bases filosóficas de la fenomenología de la Celibidache. Algo normal si tenemos en cuenta el escaso tiempo que pasó con aquel. Aun así, Markand Thakar ha enseñado dirección de orquesta en unos de los más prestigiosos centros del mundo (Peabody School of Music, Baltimore, USA) durante los últimos más de veinte años, influenciando a su vez a docenas de alumnos.

2.2.1.2 Ernest Ansermet.

Ernest Ansermet (1883-1969) fue un director de orquesta suizo, contemporáneo de Furtwängler, de formación científica (matemático, como Celibidache) que, utilizando la fenomenología de Husserl y su extensa formación, escribe *Les fondements de la musique dans la concience humaine et autres écrits*[61] donde desarrolla su pensamiento musical y filosófico.

---

[59] Thakar, M (2011), *Looking for the "Harp" Quartet. An investigation into Musical Beauty.* Rochester Nueva York: University of Rochester Press.

[60] Thakar, M. (1987), *The Transcendent Musical Experience: As Permitted by the Structural Harmonic Activity of Sonata Form Development Sections".* Disertación para el Grado de Doctor en Artes Musicales, Cincinnati, Estados Unidos: Universidad de Cincinnati.

[61] Ansermet, E. (1961), *Les fondements de la musique dans la concience humaine et autres écrits,* Barcelona, España: Editions de la Baconniere.

Al contrario que Ingarden, Ansermet se centra, al igual que Husserl, en lo que ocurre en la consciencia y en cómo se forma la música. El libro contiene una amplia serie de demostraciones matemáticas de difícil comprensión para el lector no científico que hicieron de él una fuente secundaria para entender el pensamiento del director suizo.

En el libro *Escritos sobre la música*[62], J. Claude Piguet recoge algunos de los escritos más importantes de Ansermet fijando el criterio de selección en "la importancia del texto para la comprensión del pensamiento fundamental de Anserment."

Para Ansermet existen tres condiciones *sine qua non* de la experiencia estética:

La primera condición, llamada "*la necesidad del objeto"*[63], como antes para Ingarden, Ansermet deja claro que no hay conciencia que no sea una conciencia *de alguna cosa.* Es decir, el objeto de la conciencia es su primera condición. Bajo el prisma de la fenomenología, además, el objeto es lo que son sus apariencias y sus formas.

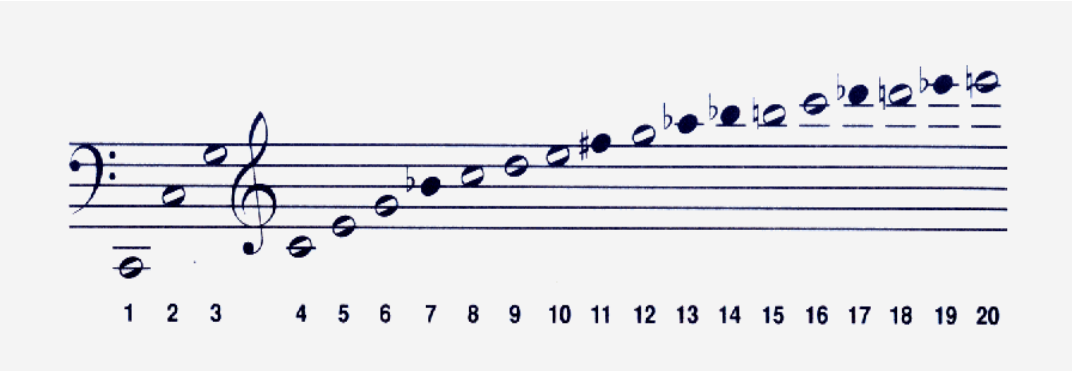
La segunda condición: la intersubjetividad. Ansermet aclara que el término pertenece de nuevo al vocabulario de los fenomenólogos y lo delimita a la presencia de elementos de conciencia *generalmente humanos.* Señala esta condición, entonces, que la experiencia estética solo es posible cuando la obra de arte no implica más que esos elementos humanos pues, de lo contrario, no podrían comunicarse a todo el mundo. El ser humano, salvo las naturales excepciones, hace uso de sus sistemas perceptivos (oído, tacto, visión…) de una igual manera, siendo la intersubjetividad del género humano, condición necesaria para que se produzca la experiencia estética. Si los objetos usados para conformar la experiencia estética no están al alcance de la percepción natural, la intersubjetividad se rompe con lo que no todo el mundo puede alcanzar esa experiencia.

Esta segunda condición presentada por Ansermet refleja una de sus profundas convicciones musicales: la música de la Segunda Escuela de Viena no es música *natural.* Cuando el compositor recurre a un sistema no natural (en este caso para Ansermet el *dodecafonismo*) el ser humano no puede captar el significado de la música de manera vivencial y directa. La única música pues que responde a las características

[62] Ansermet, E. (2000), *Escritos sobre la música*, Barcelona, España: Idea Books.
[63] Ibid. Pág. 104.

(y condiciones) impuestas para la experiencia estética es la música tonal. He aquí uno de los argumentos usados por Ansermet en su libro *Les fondements de la musique dans la concience humaine et autres écrits* (1961).

Este argumento será, además, heredado por Celibidache de una manera particular puesto que, basado en que solo los armónicos naturales que Ansermet usa para atacar toda música tonal, Celibidache justificará su falta de interés por la ópera y su total aversión por las grabaciones de discos.



Los armónicos naturales, como se puede ver en la figura, devienen en una serie de intervalos que Ansermet declara conectados *afectivamente* con la conciencia humana, haciendo de estos una puerta de comunicación entre la música y la conciencia que tendrá repercusiones directas, de nuevo, en el pensamiento de Celibidache.

La tercera y última condición de Ansermet para la experiencia estética es llamada *evidencia de sentido.* La experiencia estética debe ser clara en el mismo momento *vivido* y no por ninguna explicación antes o después de la misma. La experiencia estética no es analizada, verbalizada o pensada, en definitiva, es simplemente *vivida.* En definitiva, es *irreductible a su análisis.* Esta condición será también adoptada por Celibidache y justificará no solo su negativa a escribir (o a terminar de hacerlo, porque durante años si lo hizo) su fenomenología de la música en libro sino que, además, justifica su "metodología" de enseñanza: los cursos en vivo, con una orquesta en donde los estudiantes van pasando a *vivenciar* lo que se hace en el mismo momento, el objeto, la música, que nace y muere delante de ellos en ese momento.

En otro de los escritos de Nacerme, “Los problemas de la música”[64] se explica de una manera matemática alguno de los problemas relacionados a la audición de la música.

Un ejemplo lo tenemos en el planteamiento del siguiente problema: al escuchar una quinta (*Do-Sol*) y luego una cuarta (*Sol -Do*) nuestro oído percibe una octava. El oído suma la distancia entre la quinta y a octava, pero viendo la relación matemática (2:3 y 3:4 respectivamente) la octava es el producto entre la quinta y la cuarta.

Según Ansermet: “Nuestra percepción traduce en una suma lo que aparece en el fenómeno acústico como producto, y la única solución de este problema es la suposición de que en el oyente se forme entre lo percibido y el receptor una relación logarítmica.”[65]

La operación matemática del producto se puede sustituir por la suma de los logaritmos. El logaritmo traduce una operación matemática a otra de un nivel más bajo: división en resta, producto en suma. Los diferentes sonidos, con sus frecuencias, que recibimos en el oído (en el caracol), se suman según la posición en la que afecten al caracol; pero cada frecuencia esta significada en el caracol por un logaritmo, de modo que al producto de la relación de frecuencias corresponde la suma de los logaritmos (esto es, la suma de los intervalos). Para Ansermet, la base que relaciona la percepción es la relación entre la quinta ascendente y descendente. Según esto, lo natural debe ser un sistema en el que predominen la octava, la quinta y la cuarta.

Pero para que la música se perciba como tal, y no como simples sonidos, hace falta una participación del sentimiento. Del paso de un sonido a otro en el caracol surge una tensión afectiva, que es una correlación de sentimiento con nuestra propia existencia. Es decir, que a cada sentimiento corresponde un intervalo, esto existe en nuestra “base sentimental”. La música es un fenómeno que nace en la conciencia, pero solo porque ya hay una predisposición psíquica en la mente.

Sabemos que Celibidache recomendaba a sus alumnos la lectura del volumen de Ansermet y no escatimaba en elogiar y “pagar” la deuda que con el maestro suizo tenia al prestar directamente de su sistema la clasificación de los intervalos.

---

[64] Ansermet, E. (2000), *Escritos sobre la música*, Barcelona, España: Idea Books,
[65] Ibid. Pág. 79.

INTERVALOS				
SEGUNDAS	MAYORES	ASCENDENTE	ACTIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	PASIVA	INTROVERTIDA
	MENORES	ASCENDENTE	ACTIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	PASIVA	INTROVERTIDA
	AUMENTADAS	ASCENDENTE	ACTIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	PASIVA	INTROVERTIDA
	DISMINUIDAS	ASCENDENTE	ACTIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	PASIVA	INTROVERTIDA
TERCERAS	MAYORES	ASCENDENTE	ACTIVA	EXTROVERTIDA
	MENORES	DESCENDENTE	PASIVA	INTROVERTIDA
	AUMENTADAS	ASCENDENTE	PASIVA	EXTROVERTIDA
	DISMINUIDAS	DESCENDENTE	ACTIVA	INTROVERTIDA
CUARTAS	JUSTAS	ASCENDENTE	PASIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	ACTIVA	INTROVERTIDA
	AUMENTADAS	ASCENDENTE	ACTIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	PASIVA	INTROVERTIDA
	DISMINUIDAS	ASCENDENTE	PASIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	ACTIVA	INTROVERTIDA
QUINTAS	JUSTAS	ASCENDENTE	ACTIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	PASIVA	INTROVERTIDA
	AUMENTADAS	ASCENDENTE	ACTIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	PASIVA	INTROVERTIDA
	DISMINUIDAS	ASCENDENTE	ACTIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	PASIVA	INTROVERTIDA
SEXTAS	MAYORES	ASCENDENTE	ACTIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	PASIVA	INTROVERTIDA
	MENORES	ASCENDENTE	PASIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	ACTIVA	INTROVERTIDA
	AUMENTADAS	ASCENDENTE	ACTIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	PASIVA	INTROVERTIDA
	DISMINUIDAS	ASCENDENTE	PASIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	ACTIVA	INTROVERTIDA

SEPTIMAS	MAYORES	ASCENDENTE	ACTIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	PASIVA	INTROVERTIDA
	MENORES	ASCENDENTE	PASIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	ACTIVA	INTROVERTIDA
	AUMENTADAS	ASCENDENTE	PASIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	ACTIVA	INTROVERTIDA
	DISMINUIDAS	ASCENDENTE	PASIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	ACTIVA	INTROVERTIDA
OCTAVAS	JUSTAS	ASCENDENTE	0	0
		DESCENDENTE	0	0
	AUMENTADAS	ASCENDENTE	PASIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	ACTIVA	INTROVERTIDA
	DISMINUIDAS	ASCENDENTE	PASIVA	EXTROVERTIDA
		DESCENDENTE	DISMINUIDA	INTROVERTIDA

Todos los estudiantes españoles de Celibidache adoptaron esta relación entre los intervalos y la conciencia del que escucha. Tanto García Asensio como Ros Marbá harán una referencia al mismo durante las entrevistas que mantuvimos para esta tesis con lo que se puede comprobar cómo este concepto fenomenológico es transmitido a lo largo del tiempo e influye en cómo se dirige e interpreta la música acorde con aquellos conceptos.

Ansermet hará uso también de dos conceptos de Husserl: noema y noesis. Así, aquel afirma: *"La Noesis [el acontecimiento del sonido en el oído] es la actividad pre reflexiva según la cual el noema [la "imagen" que se hace la conciencia de lo percibido] está predeterminado [...] de esto sigue como consecuencia que la quinta melódica [el intervalo sucesivo] debe ser predeterminado en el oído interior donde ella se convierte, como relación logarítmica de una frecuencia, en un «intervalo». La imagen de este intervalo, que se despliega en el tiempo, debe ser reflectado por el cerebro. La onda de aire no es el sonido, tampoco son noesis y noema atributos del sonido, sino que sólo son atributos del oído y de la conciencia auditiva en relación al*

sonido que suena. Mediante la noesis, es decir la actividad de oír, la conciencia se trae a la memoria o rememora el sonido, mediante el noema se hace presente."[66]

Celibidache hereda este discurso en los mismos términos noema y noesis en donde señala que la actividad nietica es un pre-requisito para que se pueda hacer música. Es aquí donde la conciencia se enfrenta al sonido directamente y, a través de este proceso se llega a la unidad, mediante la reducción. Explicado perfectamente por el director español Jordi Mora al responder a mi pregunta de si estos conceptos filosóficos se pueden aplicar a la dirección de orquesta: *"Noema es la captación del sonido sin entender hasta el final el producto de sus relaciones, Noesis es la unidad que se deriva de haber relacionado los sonidos oídos: Dicho con sencillez: de oír, a escuchar"*[67].

2.2.2 Fenomenólogos de la música contemporáneos a Celibidache.

2.2.2.1 Gisèle Brelet.

Filósofa francesa y crítica musical (Fontenay-le-Comte, Vendee, 1919 - La Tranche-sur-Mer, Vendée, 1973). Estudia en el Conservatorio de París y de la Sorbona y escribe una tesis en 1949 sobre el tiempo musical. La estructura temporal de la interpretación y la música problemas asociados con ellos, han sido objeto de gran parte de su investigación. En 1951 se creó la Biblioteca Internacional de Musicología (París), una notable colección de historia y estética obras musicales. Sus principales escritos son: Estética y Creación De la Música (París, 1947); interpretación creativa (2 vols., París, 1951.); Béla Bartók, la música contemporánea en Francia en Historia de la música ("Enciclopedia de Pléyade", Vol. II, 1963).

La inclusión de Brelet como una fenomenóloga de la música necesita una breve justificación. Brelet ha planteado una idea del tiempo musical que muestra una importante deuda con respecto al pensamiento de filósofos como Henri Bergson o Louis Lavelle. Pero es su tratamiento del tiempo en relación a su percepción por la conciencia

[66] Quaranta, A. (2007), *Teoria e prassi di Sergiu Celibidache.* Tesis doctoral no publicada, Universidad de Bolonia, Bolonia, Italia. Pág. 24.
[67] Fragmento de la entrevista realizada para esta tesis doctoral. La entrevista completa se encuentra en el apartado de Jordi Mora.

humana lo que en opinión de E. Lippman la categoriza como "fenomenóloga"[68]. Sin embargo, su tratamiento de la forma musical, con la influencia de los dos filósofos nombrados, y en relación a su estudio de la obra de Stravinski hacen que también pueda ser considerada parte del *Formalismo del siglo XX.*[69]

En su libro "Estética y Creación Musical" escribe su pensamiento sobre la estética y la música con el objetivo primero de justificar la existencia de una estética que "ayude a los compositores en la búsqueda de la originalidad creadora"[70]. Aquí se da una conjunción de varios conceptos ligados al tiempo y que provienen tanto del formalismo como de la concepción bergsoniana del tiempo.[71]

A lo largo de su obra, Brelet ha planteado una contraposición entre dos posturas en cuanto a la concepción del tiempo musical: una música del devenir formal, que se construye en función de la adecuación de la forma a la duración (*formalismo*), y otra que se identifica con el impulso interior abandonando la forma (*empirismo)*. La síntesis entre ambas posturas la efectuó Tchaikovski al conseguir inscribir la duración subjetiva dentro de los marcos temporales formales.

Así, el tiempo, como duración interior, se revela en su forma constructiva. El devenir se identifica con la creación, y en el caso de Tchaikovski, con el creador, haciendo verdadero el concepto breletiano de la forma musical como expresión de la duración vivida por la conciencia. Con Tchaikovski, "el alma vuelve a encontrarse a sí misma, pues afianza su impulso hacia el porvenir"[72]. Si la forma clásica era previsible, puesto que estaba conformada por una forma *a priori* de ordenación del devenir musical, la forma empírica romántica, radicaba en la impredecibilidad, embarcando al oyente hacia una aventura temporal ajena a sí.

Sin embargo, el ideal de la perfección lo encuentra Brelet en Stravinski, "el arte de Stravinski realiza a la vez la paradoja de ser a la vez objetivo y expresivo, y se ha notado a menudo en él este curioso encuentro de lo mecánico y lo humano"[73]. El tiempo de Stravinski demuestra que la conciencia humana está presente en su música y se

---

[68] Lippman, E. (1990), *Musical Aesthetics: A Historical Reader.* Vol. 3. New York, Estados Unidos: Pendragon Press.
[69] Fubini, E. (1996), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.* Madrid, España: Alianza Música.
[70] Concepción, N. y. (2006), *Gisele Brelet y el tiempo musical*. Sinfonía Virtual.
[71] Ibid.
[72] Brelet, G. (1947), *Estética y creación musical*. Buenos Aires: Hachette.
[73] Ibid.

identifica con ella. Pero, a la vez, se aleja de los ritmos del hombre, que expresarían el tiempo homogéneo, medible y cuantificable (del que tanto huiría Bergson) para construir un ritmo que exprese por sí mismo la forma musical.

Ya se opte por una u otra opción dentro del proceso creativo, Brelet concluye que la forma temporal de la obra no podría construirse sin una adecuación al tiempo vivido, "y si esta adecuación puede producirse al nivel de los contenidos empíricos, no podría ser perfecta más que en el nivel de la forma pura, en la que el espíritu no está más que en la presencia de sí mismo y salva del devenir vivido lo que tiene de más real, el acto por el cual lo construye"[74].

2.2.2.2 Jeanne Vial.

Filósofa francés nacida en 1912 que estudió filosofía en la Universidad de Lyon; se doctora en 1938. Vial ha sido especialmente conocida por su tiempo y su filosofía de la filosofía de la ciencia y la estética. Aunque su interés inicial en el tiempo fue provocado por la lectura del filósofo Gabriel Marcel, ella se considera una seguidora de Platón debido a su creencia de que algunas formas de entender, especialmente las de algunos períodos históricos, son superiores a los demás.

Para Vial, mientras que la ciencia es objetiva dado que los resultados pueden ser reproducidos, también es subjetiva porque no puede escapar de las limitaciones de la experiencia humana y la inteligencia. Las humanidades son incluso más subjetivas que la ciencia, porque se trata de una realidad que está más allá de la experiencia individual y la replicación, y así depende de la interpretación.

[74] Brelet, G. (1947), *Estética y creación musical*. Buenos Aires, Argentina: Hachette.

2.2.2.3 Thomas Clifton.

El estadounidense Thomas Clifton (1935-1978) en su obra *Music as Heard: a study in applied phenomenology*, estudia la fenomenología de la música, buscando "escuchar atentamente lo que se da, asegurándose de que lo que se da es la música misma"[75]. Clifton busca evitar que la música sea principalmente simbólica o representativa, e intenta centrarse en la música como vivida, como experimentada. "No es simplemente una cosa en el mundo, sino una manera humanamente significativa de ser, de experiencia vivida que está en el nexo entre el ser humano y el sonido. Lo más importante es que la música es una experiencia corporal en su sentido más pleno: un modo de ser ricamente corpóreo que integra la mente, la emoción, todos los sentidos, toda una persona"[76]. Según Clifton, el sonido no es música, sino más bien es a través del cual se experimenta la música. En otras palabras, la música no es simplemente reducible a los sonidos, sino que está íntegramente conectada con la experiencia humana en una especie de relación recíproca. Es aquí donde podemos conectar los argumentos de Clifton con lo que de alguna manera ya estaba enseñando Celibidache como por otra parte no puede ser de otra manera ya que cualquier aproximación a la música que derive de una visión *fenomenológica* ha de contar con y/o basarse en la experiencia humana. No existe indicio alguno de que ni Celibidache ni Clifton se conocieran o si quiera conocieran del trabajo del otro.

Como explica Clifton: "No somos los receptores pasivos de los datos de los sentidos no interpretados, ni somos la causa de las propiedades de un objeto [...] Así, aunque es verdad que una sonata de Mozart existe independientemente de mí, tiene significado para mí En la medida en que lo percibo adecuadamente"[77]. Para Clifton no tiene sentido hablar de estándares estéticos "objetivos" y "universales", ya que diferentes personas experimentan la misma pieza de música de manera diferente. En lugar de hablar de la música como una materia subjetiva o objetiva ", Clifton basa su naturaleza y valor en la experiencia vivida de las personas que residen en un mundo fundamentalmente humano. El resultado es un relato claro y laudablemente pluralista de la música"[78]. Una de las principales preocupaciones de Clifton es que se permita a la

[75] Clifton, T. (1983), *Music as Heard,*. Binghamton, Estados Unidos: Yale University
[76] Bowman, Wayne D (1998), *Philosophical Perspectives on Music*. Oxford: Oxford Univ. Press.
[77] Clifton, T. (1983), *Music as Heard,* Binghamton, Nueva York, Estados Unidos: Yale University Pág.41
[78] Ibid., P.268

música hablar por sí misma y no ser silenciada por capas teóricas que silencian la experiencia musical. A la luz de esta preocupación, Clifton muestra cómo el análisis musical de la tradición, que se centra en "el tono y el intervalo como sustancias básicas a las que rasgos como el timbre, la dinámica y las cualidades expresivas de alguna manera se adhieren como" atributos ", es equivocada[79]. Aquí Clifton considera algunos ejemplos musicales y pregunta: "¿Realmente oímos *col legno* como algo simplemente unido a la sustancia primaria del tono? [...] Si un cuerno francés prolonga un Mi abierto, y luego lo muda rápidamente, ¿es el mismo *Mi*? Lógicamente, sí; Pero en términos de comportamiento musical, creo que no"[80]. Lo que Clifton destaca entonces es que los llamados elementos básicos de la música no son en realidad básicos a la música como experiencia vivida. Cuando se revela el don de la música, "lo que cuenta como experiencias musicales vividas son esencias tan intuidas como la gracia de un minueto de Mozart, el drama de una sinfonía de Mahler o la agonía del jazz de Coltrane. Si oímos la música en absoluto, es porque oímos la gracia, el drama y la agonía como componentes esenciales de la música [...] misma. Ni siquiera es lo suficientemente preciso para decir que estos constituyentes son de lo que se trata la música: más bien son la música [...] Lo que la música dice es lo que es[81]"

2.2.2.4 Edward Lippman.

Edward Lippman (1920-2010) fue profesor emérito en la Universidad de Columbia en Nueva York (EEUU) y fue uno de los primeros estudiosos americanos que se ocupo de la filosofía y estética de la música. Su tesis doctoral en 1952 fue sobre música y espacio y a lo largo de su carrera fue mentor de toda una nueva generación de musicólogos americanos.

Entre sus múltiples publicaciones destacamos una colección de volúmenes- "Musical Aesthetics: A Historical Reader"- en el que su volumen III está dedicado a la estética musical y en donde se recogen escritos de los fenomenólogos contemporáneos

[79] Bowman, Wayne D (1998), *Philosophical Perspectives on Music*. Oxford: Oxford Univ. Press. Pág. 269.
[80] Ibid, p.6
[81] Bowman, Wayne D (1998), *Philosophical Perspectives on Music*. P. 17.

explicados en este apartado (Brelet, Vial, Ingarden y el propio Lippman) todos ellos bajo el epígrafe de *Fenomenología de la música*[82].

Describe Lippman el movimiento fenomenológico como un suelo muy fértil para los estudios de estética y filosofía musical y señala como causa la "diferencia entre las manifestaciones físicas de la música y su marcada diferencia con la experiencia musical además de la incapacidad de responder a la misma".[83] Es así que el método fenomenológico es fácil de aplicar, cuando podemos separar los objetos musicales encontrados en la conciencia de sus manifestaciones externas y sus causas. "Son esos objetivos musicales los que podrán ser variados en la imaginación y, por tanto, podrán darnos una intuición sobre la esencia de la música".[84]

2.3 Conceptos de la fenomenología de la música de Celibidache.

2.3.1 Introducción.

Uno de los problemas de la historiografía ya comentados es la heterogénea recepción de las enseñanzas de Celibidache, sin duda marcado por las distintas personalidades que conforman cada alumno y por la propia comprensión de estos del mensaje que aquel intentó transmitir. Como uno de los apartados de esta tesis consiste en el estudio de la evolución de los conceptos fenomenológicos a través de los directores de orquesta españoles, se ha creído oportuno explicar en este apartado único y exclusivamente aquello que el propio Celibidache explicó y a lo que tenemos acceso ahora mismo cualquiera que esté interesado. Para ello contamos con videos en Youtube y documentales editados por su hijo, Ioan Celibidache, la conferencia en Múnich de 1985 (que ya es libro) y los artículos de periódico (además de la entrevista radiofónica).

[82] Lippman, E. (1990), *Musical Aesthetics: A Historical Reader.* Vol. 3. New York: Pendragon Press.
[83] Ibid. Pág. 323
[84] Ibid. Pág. 323.

2.3.2. Conceptos.

"¿Qué es la música? […] ¿Es posible hablar de música sin la conciencia humana recibiendo un estímulo externo? No. En la música se trata de una diferencia muy sustancial. Yo puedo percibir dos sonidos. Si los percibo individualmente yo me quedo en el nivel de la conciencia perceptiva. En vez de eso, si percibo el segundo sonido en relación al primero, yo supero la conciencia perceptiva. La capacidad de percibir la relación, repito en el tiempo y en el espacio, de dos fenómenos es la caracterización del talento o facultad de percepción musical".[85]

El comienzo de la clase sobre fenomenología que en el año 1974 Celibidache da en la Radio Televisión Italiana comienza, como la mayoría de las veces, tratando de definir qué es la música. Celibidache, que dio centenares de masterclasses como esta en su vida, usa muchas veces los mismos ejemplos pero también reformula sus definiciones de lo que es música, fenomenología y muchos de sus conceptos abstractos. Sin duda, y a sabiendas de que muchos de sus estudiantes repetían y le seguían durante años, este es un método no solo de intentar explicar lo mismo de diferentes maneras para mantener a sus estudiantes interesados sino también para ayudarles en la compresión de lo que muchas veces se antoja como conceptos muy difíciles de entender. ¿Son estos conceptos difíciles o exigen de conocimientos de múltiples disciplinas? Sin duda, ambas razones. Pero también existe el factor "experiencia". Celibidache remarcaba que la comprensión de la fenomenología de la música no pasa por la sistematización de los conceptos más bien por la experiencia que sobre esos sonidos se tenga. Es aquí donde, además, la fenomenología "exige" de una limpieza de la estratificación de la experiencia. Ésta solo añade información que podría no venir del fenómeno musical que tenemos delante de nosotros sino de experiencias anteriores. Es por esto que Celibidache buscaba la espontaneidad en sus alumnos. No quería copias de sí mismo.

"El espacio musical está comprendido entre las frecuencias 16.000- 20.000 Hrz. […] Por encima y por debajo de esos límites tenemos silencio (para la conciencia humana, no puede percibirlo).Silencio en el límite grave es el silencio antes de la primera actividad; llegamos al silencio del límite agudo después de haber pasado la

[85] https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ&t=263s Última consulta 15/4/2017.

máxima tensión de que la conciencia humana es capaz de percibir. Por lo tanto vamos de todo a nada. […] este campo en el que realizamos todas las relaciones es "polarizado" y "direccionado", ¿Cómo? De la nada al todo. […]En el grave la tensión es muy pequeña, en el agudo la tensión es muy grande. Por lo tanto el espacio musical es polarizado. No es neutral. No es lo mismo ir de arriba a abajo que del revés."

Vemos aquí como Celibidache explica el concepto de "vectores" que mas tarde desarrolla para enfrentar los mismos en cada división de la masa sonora. Esta no puede ser absorbida o *"vivenciada"* si no es primero dividida en sus partes constituyentes aunque una vez pasado el proceso de ensayo de las mismas, el objetivo es que la conciencia pueda reducir todas esas multiplicidades para que la conciencia camine por el camino señalado por la fenomenología.

"En otro aspecto la orquesta no es más que un motor. Un motor con un orden de prioridad. ¿Qué ocurre si en el motor alguna de las partes comienza a no estar sincronizada con el resto? El motor se para. Y muere. En la música es lo mismo. Una orquesta es un motor. No todo instrumento se mueve a la misma velocidad. Además, no todo instrumento toca algo esencial. Puede haber algo esencial, otra parte que lo acompaña, otra parte en contraposición a la primera….lo que tenemos son vectores de tendencia contraria. ¿Qué ocurre en la música si uno de estos elementos no sincroniza con el resto? Nada. Esto es uno de los problemas de la música. No se para. La orquesta sigue adelante…la cualidad necesaria para percibir el orden de prioridades esenciales para el motor es destruida, anulada. Y otra cosa que pasa es que el sonido continua pero la conciencia no puede relacionar los sonidos consigo misma"[86].

Este proceso de "ordenar" en la música lo prioritario en cada momento es identificado por Celibidache como una necesidad a la hora de trabajar con el sonido de la orquesta. El proceso de reducción necesita de uno de ordenación del material sonoro que permita el discurso lógico de la música según lo escrito por el compositor. Este nos ha dejado un camino que, de acuerdo a Celibidache, el director debe conocer haciendo uso de la fenomenología, para una vez estudiado y asimilado, poder recorrerlo. Unas veces lo hará de una manera y otras de otra. Pero el camino es el mismo y las fuerzas

[86] https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ&t=20s Última consulta 15/4/2017.

que se encuentra el director en la partitura fueron puestas para seguirlas. Lo contrario es ir en contra del discurso natural de la música.

Este camino que la fenomenología nos descubre como herramienta (como "ciencia" será definida) no nos obliga a una repetición constante de lo mismo puesto que para Celibidache la repetición en música no existe nunca. Se puede tocar la misma sinfonía dos veces seguidas y recorrerla según la propia fenomenología nos ha enseñado pero el resultado son dos experiencias distintas porque las conciencias receptoras de la misma ya no son las mismas. La conciencia evoluciona de una escucha a la siguiente. Por eso no existe la repetición como tal.

"La fenomenología es una ciencia que estudia las leyes que rigen el material sonoro. ¿Qué es la música finalmente? Es un movimiento. ¿Qué se mueve? El sonido. ¿Verdad? No. Se mueve la conciencia. Que es lo que se mueve y lo que mueve el sonido. Si el movimiento, mueve cualquier cosa, debe partir, de un punto para entrar en un proceso de expansión. […] Si la expansión es en un solo sentido, el atributo que caracteriza a esta forma de expansión es "mecánico" […] en el momento en el que hay una distensión dentro de esta expansión, se crea una "articulación". En la música se transmiten articulaciones. Estas se perciben por la conciencia…"[87].

Celibidache explica el fundamento físico del sonido. Aunque en esta lección grabada (1974) para la Rai Italiana no es tan especifico como lo será en la conferencia que imparte en Múnich (1985) y que se transcribe como uno de sus primeros textos. En esta segunda ocasión, Celibidache especifica que el sonido es movimiento y este movimiento se corresponde con el movimiento o vibración de la cuerda (en las instrumentos de cuerda), el movimiento de las columnas de aire (en los instrumentos de metal) etc. Distingue después, con conocimientos de acústica y de física del sonido, la diferencia entre ruido y música. El tipo de onda de vibraciones iguales que se mantienen estables.

La articulación pues *es la unidad más pequeña de factores en contraposición*[88]. Cada articulación, como secuencia de sonidos, es necesaria para la apropiación de de los

[87] https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ&t=1907s Última consulta 15/4/2017.
[88] Quaranta, A. (2007), Pág. 76.

mismos y, por tanto, hará que cada una de esas articulaciones dependa de las demás. Esto permite a Celibidache crear el marco conceptual que justifica que una vez las articulaciones han sido recorridas-ordenadas- la masa sonora que es la pieza musical se convierte en un todo. El corolario de esta ordenación y dependencia de las partes entre si tiene una consecuencia en la interpretación/ejecución de la pieza. Si Celibidache sentía que la orquesta no había tocado bien, por ejemplo, los primeros momentos de una sinfonía, aquel era capaz de "desentenderse" por completo del resto de la interpretación. Según alumnos suyos, es por esta exigencia de perfección por lo que Celibidache decía que solo en uno de cada cuatrocientos conciertos podía sentir ese "final en el principio" que buscaba siempre.

"Tenemos una evolución de la expansión que desde que comenzó hasta llegar al mismo estado de reposo, ha pasado por una serie de puntos de tensión y distensión que podemos reflejar en una grafica. La fenomenología es la objetivación de este camino. Del camino del sonido. No en el material sino en la conciencia humana."[89]

Esta objetivación del camino sonoro es uno de los putos más atractivos de una filosofía aplicada a la música. Permite, para el conocedor de la misma, usarla como una herramienta analítica que ayuda, como todas estas herramientas, a la comprensión de la pieza musical. Es por esto que, más allá de los conceptos filosóficos a los que algunos de los alumnos de Celibidache no llegaron nunca a entender, la fenomenología, como herramienta, sigue presente en ellos. Por ejemplo, la tesis doctoral de la Dra. Marín, explicada en las fuentes bibliográficas, carece de una comprensión total del marco conceptual filosófico pero aplica con éxito las herramientas analíticas de la fenomenología a una pieza musical para ayudar a alcanza una interpretación de la misma. Las valoraciones sobre dicha interpretación serán múltiples pero sigue siendo una de las muchas posibilidades de interpretación.

"Desde el inicio hasta la fase máxima de la expansión, el tiempo se mueve "dentro" se llama en la fenomenología. Por ejemplo, ocho puede ser dos más dos más dos más dos. Por asociación de esas articulaciones. Pero también puede ser 2 elevado

[89] https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ&t=20s Última consulta 15/4/2017.

a 3. Desde el dos, se mueve de dentro y va hasta ocho. Es otra evolución (de la expansión). ¿De qué tipo es la evolución del tempo en la música? Del tipo logarítmico. El tempo esta dentro de la música y no fuera. La música no se hace por asociación (toca un motivo de dos compases), otra (toca los siguientes dos compases del mismo motivo), otra (toca los dos compases finales de la frase). Sin embargo, se relaciona desde dentro todo el camino desde el comienzo hasta su máxima expansión, todos los momentos, con una línea con dos direcciones, expansión y repliegue a su comienzo (distensión). [Toca el mismo tiempo pero solo el intervalo de la tónica a la dominante y vuelta a la tónica.] Es la misma nota, el mismo intervalo pero de direccionalidad opuesta. Yo debo saber esto. Porque no es mi idea que el primer intervalo sea uno [toca el motivo de nuevo]…. […] es una quinta que con técnicas de composición ha sido desarrollada en todo su interior".[90]

Parece aquí una contradicción la afirmación de que la "música no se hace por asociación". Hace un momento justificábamos lo contrario para explicar el concepto de articulación pero Celibidache separa, digamos, como la conciencia necesita de una división de la masa sonora para su asimilación pero, sin embargo, su ejecución/interpretación debe ser como una unidad. Esto se debe a que en el proceso de apropiación de la pieza musical, que podríamos identificar con la fase nietica (el ensayo de la orquesta), los músicos deben entender todas las partes por separado y ser conscientes no del tempo o del tipo de articulación que deben ejecutar únicamente sino lo que la música (el resto de los músicos) hacen en cada momento. Es por esto que Celibidache no considera los ensayos como música. Para él son solo ejercicios "estáticos" donde a través de la puesta entre paréntesis-epojé se eliminan las multiplicidades para llegar a la unidad. Una interpretación, un concierto, no es la suma de las partes sino una larga línea que conecta el final con el principio. *"¿Cuántos de estos hay? No se pueden cuantificar. ¿Qué buscamos? No demasiado fuerte, no demasiado bajo. No, no, no…pero la música es un solo ¡Sí!".* [91]

"Empecé a sentir un interés por la realidad, por aquello que se define como realidad, pero las definiciones se hacen con el pensamiento. ¿Qué es la realidad?

[90] https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ&t=1907s Última consulta 15/4/2017.
[91] https://www.youtube.com/watch?v=RWqyuIAX1ZM&t=248s Última consulta 15/4/2017

Como todo intelectual yo intentaba objetualizarla, llegar a un tipo de objeto….Hacer de la realidad una cosa para poder decir: esta cosa es la realidad. Lo mismo me pasó con la música. ¿Qué es la música? ¡Esto es la música! No existe una definición de música. Esta más allá del pensamiento. Aquello que surge, surge totalmente fuera del pensamiento. Pero hay que construirla recurriendo al pensamiento, en ensayos y todo aquello que hacemos para "ordenar el material", pues no puede hacerse de otra forma. Uno no puede llegar a nada si no hay orden. Y el orden es pensamiento. Pero, en el momento en que este llega, ya se ha superado todo lo demás."[92]

"La fenomenología te indica la topografía. La evolución de una pieza musical. Si cogemos ochenta directores ahora mismo la mayoría no sabría decirte donde está el punto culminante del segundo movimiento de la cuarta de Beethoven. El punto de expansión máximo. ¿A qué grado de ignorancia llegamos?… Podemos haber identificado la topografía. Tú no puedes caminar como camino yo. Y yo no puedo transformar esta montaña (se refiere a uno de los picos de la topografía) en un valle. Tu irás a tu ritmo, yo al mío, tu siendo más rápido…entonces, ¿la libertad de interpretación en qué consiste? No en la libertad de cambiar una montaña por un valle, sino andando con la propia posibilidad haciendo un camino orgánico como el mío."[93]

Aquí es donde explica el fraseo es musical cuando se respeta la fenomenología del intervalo. Es cierto que puedes contradecir este fraseo metiendo acentos, o apoyando en notas que no se debería (por ejemplo enfatizando la tónica cuando debería ser la dominante la que llevase el peso) pero esto contradice el fraseo musical.

Por eso tenemos tantas versiones diferentes e incluso con la misma orquesta. Para empezar una orquesta no es siempre la misma y dependiendo de quien la dirija tenemos personalidades distintas y sobre todo conciencias distintas que perciben la música (o no) de una manera particular.

[92] https://www.youtube.com/watch?v=RWqyuIAX1ZM Última consulta 15/4/2017
[93] https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ&t=1907sm Última consulta 15/4/2017.

El centro eufónico.

"Lo que escucha, se concentra a transformarlo en un rectángulo, cerca de la magnitud de dos brazos. Es el centro de la vida emocional del hombre. Es el centro en el cual hablamos. Es el centro eufónico. Todos tenemos un centro eufónico. Sin mi centro eufónico, no puedo hacer música."[94]

El centro eufónico es, básicamente, el espacio creado por los brazos del director cuando este los levanta del reposo absoluto (brazos extendidos y relajados a ambos lados de las caderas) hasta la posición inicial donde los brazos se extienden delante del cuerpo y se preparan para dirigir. Celibidache conecta aquí un concepto teórico (el centro eufónico) con un concepto práctico de su técnica de dirección (la postura inicial). El espacio eufónico ha sido definido, a veces, en otras técnicas de dirección como el *espacio directorial*, el espacio donde el director realiza los gestos con los que se comunica con la orquesta. Solo Celibidache lo relaciona con la vida emocional del hombre y, por tanto, con su conciencia.

"La intuición solo nace de lo vivido. Por eso, trato de alentar a las personas que están a mí alrededor a vivir el fenómeno vivo sin transformarse en imitadores de Celibidache. Adoptamos todos una cierta técnica manual fundada en la fenomenología. Viene del brazo. La batida depende del peso del brazo. .... ¿Qué transmite el director? Impulsos y sus resoluciones. No el tempo. Como lo piensan estos pobres críticos. ¡Pero más bien cuantos impulsos y cuantas resoluciones! ¡Es esto que transmitimos, que mantiene a los músicos juntos! Si no, cada uno agarra un arco diferente y hacemos una ensalada. Unifica los arcos, las columnas de aire que se ponen en movimiento a través de esta relación impulsión-resolución en el brazo. Esto es posible si se deja funcionar algo fundamental. ¿Es decir? El propio peso del brazo. ¡Tan simple como eso! ¡Y nadie lo sabe! ¡Y todavía se permiten escribir críticas! ¡Deciden quien es director y quien no lo es! ¡Dios!"[95]

La intuición en Celibidache es algo que trata que sus alumnos desarrollen cuando dirigen. Esta intuición, de la que nos hablará García Asensio durante su entrevista en el próximo capítulo, puede ser además anterior a la aplicación de la fenomenología. Celibidache lo admite cuando, en contra de lo usual en su forma de ser,

[94] https://www.youtube.com/watch?v=9lJsaMwNUCA Última consulta 15/4/2017.
[95] https://www.youtube.com/watch?v=9lJsaMwNUCA Última consulta 15/4/2017.

admira al director italiano Franco Ferrara de quien dice que sin saber nada del fundamente fenomenológico es capaz, gracias a su intuición musical, de llegar a las mismas conclusiones que aquella.

La cuestión del peso del brazo es, sin embargo, de capital importancia en la técnica de dirección de Celibidache. Primero, es un elemento único que hace que aunque todo el mundo adopte la misma técnica básica, el resultado físico (observable) no sea el mismo puesto que el peso del brazo de cada persona es distinto. Esto genera una variedad de gesto que será discutida en la cuarta parte de esta tesis.

Segundo, si el gesto del director consiste en un impacto y su resolución, el movimiento deviene, como confirmará García Asensio, en un "continuo marcar anacrusas". Para visualizar este movimiento hay que tener en cuenta que en la técnica de Celibidache el primer impulso comienza un pulso antes de que la música comience a sonar. Por ejemplo, si tenemos el comienzo de una pieza musical en el primer pulso de un compás de cuatro pulsos, el primer impulso comienza en el pulso anterior al primero. Esta actitud hacia cuando ejecutar el primer impulso crea una dinámica-visual concretamente- en la que tanto el director como los músicos quedan conectados. Es a lo que se referirá Celibidache como "relación univoca entre el gesto del director y su conciencia".

"Esta relación univoca entre el gesto y el sonido ¿es de naturaleza interpretable? No. ¿Pues, de qué naturaleza? Puede ser vivida. [Canta un tema]. En la mano. Y si hago [exagera el gesto y el marcar el compas] destruyo todo." "No se bate como un ciego. Sino en función de la reacción de los músicos". [96]

Un alumno pregunta "*¿Cómo se traduce en la batuta?"*. Celibidache responde: *"En el golpe. El impacto tiene fuerza. La asociación con la gravedad hace que el impacto tienda a caer. Todos los "unos" van hacia abajo. Uno. (No hacia arriba sino hacia abajo, lo demuestra con el gesto.). Luego si quieres tres (el triangulo)…por eso, el tres está fuera de la cruz: (hace el gesto del compas de 4 donde el tercer tiempo se bate hacia afuera y la derecha). En el triangulo: ¿Cómo puedo lograr lo mejor? ¿Por qué no la segunda parte del tres hacia la izquierda? Porque en él tres hay más tensión*

[96] https://www.youtube.com/watch?v=9lJsaMwNUCA Última consulta 15/4/2017.

que en el dos. Y eso se refleja cómo el dos sale hacia afuera (y hacia la derecha). Todos los puntos están sobre en la misma línea. 1, 2, 3,4… ¿por qué? Si estamos en la misma línea, tienen una dimensión de la expresión. Ahora cambien la línea, se va hacia arriba. Cada uno nota que hay algo más. Sin que la intensidad aumente. Un "mas" que, dependiendo de la pieza y la situación, se transforma en expresión. O en menos. Si voy hacia abajo (muestra la misma línea yendo hacia abajo). El director no tiene solo esa dimensión como posibilidad para expresarse. Puede moverse hacia delante, sobre esta línea…o hacia atrás. Otra dimensión. ¿Qué más puede hacer? Puede concentrarse mucho en el centro (muestra las manos marcando el compas-la figura- muy cerrado y concentrado) y puede ir hacia afuera. Esta es la tercera. ¿Por qué solo tres? Porque el espacio, todo aquello que es una referencia para nosotros, tiene tres dimensiones. Aquí también son tres. Tres figuras."

Celibidache explica así las figuras básicas que forman el sistema referencial de su técnica de dirección. En realidad, como sabemos, estas figuras básicas son usadas por la gran mayoría de técnicas de dirección y por directores sin ninguna técnica. Las figuras básicas no son una invención de Celibidache. Este las adopta de la tradición que, según el libro de Harold Farberman *The Art of Conducting Technique: A New Perspective,* comienza en 1701 con la codificación de estos movimientos (arriba, abajo, izquierda o derecha) por Thomas Janowka (1660-1741) bajo el nombre de "Tactus" en su libro *Clavis ad Thesaurum Magna Artis Musicae.* Ahí es donde se explica que estos movimientos fueron diseñados para mantener a los músicos tocando juntos indicando un pulso constante.[97]

Lo que sí es nuevo en Celibidache es, primero, la explicación que de estas figuras realiza y la consecuente sistematización del uso de estas figuras según el contenido rítmico que se deba dirigir. Segundo, Celibidache lo enseña. Esto, como se ha señalado, es casi sin precedente entre los directores de esta generación. Ni antes (Toscanini, por ejemplo) ni contemporáneos a él (Karajan, Solti, Muti, Abbado…) ningún director de esta importancia ha enseñado mas allá de unas pocas masterclasses. Celibidache lo hizo toda su vida, a docenas de estudiantes en todo el mundo.

[97] Farberman, H. (1997), *The Art of Conducting Technique: A New Perspective",* Estados Unidos: Alfred Publishing Co., Inc.

Celibidache, siempre preocupado por la influencia de la acústica de una sala en como la mente percibe la música, deja claro que tanto el tempo como la sala son generadores de forma musical. *"Si tenemos un acorde en toda la orquesta de gran complejidad y dinámica, ¿es posible tocarlo a un tempo rápido? No. La conciencia no puede identificar nada si no le damos el tiempo necesario [toca en el piano un acorde con diferentes octavas y armónicos, lo hace rápido y agresivo]. El tempo es una consecuencia de la acústica en este sentido"*[98].

En mi opinión las diferencias entre la fenomenología de Husserl y Celibidache son enormes desde su inicio. Celibidache adopta, en una primera reflexión, la idea fenomenológica de despojar de todo conocimiento previo al fenómeno en sí y observar el mismo desde su relación con la consciencia humana. Es la propia naturaleza del fenómeno musical, el sonido, el que no permite ir más allá en el paralelismo con la fenomenología de Husserl. Conceptos como *poner entre paréntesis* tienen sentido en un marco filosófico pero carece del mismo propósito en una interpretación musical.

La noesis y el noema para Celibidache son dos estadios en la relación entre el fenómeno y la consciencia que se integran para la observación y apropiación del sonido por parte de aquella. La noesis es la contemplación del fenómeno, es la observación práctica que la consciencia tiene del sonido, una fase de ordenación que conduce, sin solución de continuidad, al noema, la fase de asimilación y apropiación de los fenómenos que se produce cuando todos los elementos han sido ordenados y la consciencia ha tenido tiempo de asimilar como tales.

Estos dos conceptos se entienden bajo el prisma de una consciencia intencional que tanto Celibidache como Husserl comparten. La consciencia no es estructural sino que se relaciona con un objeto, el sonido en Celibidache. Para Husserl será un conjunto de vivencias en las que se distinguen las dos fases antes mencionadas: el acto intencional (noesis) y el objeto intencional (noema).

Es en el concepto de "reducción" donde tenemos el claro ejemplo de separación de su origen fenomenológico y el uso que del mismo hace Celibidache. Este lo adopta como método de eliminación de imperfecciones que hacen que el sonido no se pueda

[98] https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ&t=1907s Última consulta 15/4/2017.

percibir como unidad. Por ejemplo, una desafinación hay que corregirla para que el sonido pueda ser percibido como es y no de otro modo. Que un instrumento toque más fuerte que otro en un pasaje que no debiera crea una falta de balance que, de nuevo, ha de ser corregida. Esta reducción es de tipo práctico con respecto al material sonoro.

Ninguno de los tres tipos de reducción de Husserl (filosófica, eidética y transcendental) se pudiera identificar con la reducción en Celibidache si bien la "actitud" de reducción filosófica (definida esta como atenerse a lo que los fenómenos nos muestran y nada mas) encajaría en la visión que Celibidache tiene de reducción.

Por último, el concepto de intersubjetividad que en Husserl le permite salir del aislamiento a la que su reducción transcendental ha reducido al *ego* y superar así el solipsismo al que se veía abocado, carece de comparación en Celibidache. Este usa el término más en el mismo sentido que Ansermet quien afirma que es esta subjetividad compartida por todas las personas que permite que se pueda apreciar el acontecimiento estético. Celibidache rechaza que el fenómeno se reduzca a nada estético -o a la belleza como finalidad- pero reclama el concepto de intersubjetividad para explicar que otras personas pueden recorrer el mismo camino que su consciencia ha recorrido. "¡Qué es un concierto sino una invitación a hacer las mismas reducción que yo! Una buena ocasión de "tragar algo que yo he masticado muy bien. No hago conciertos para probar que llegué hasta cierto punto. Cuando hago música mi propia actividad no me interesa. Me interesa la creación de elementos que hagan posible la entrega al otro de la misma esfera".[99]

[99] https://www.youtube.com/watch?v=9lJsaMwNUCA&t=1867s Ultima consulta 16/4/2017.

PARTE 3: Evolución del concepto fenomenológico de Celibidache en directores de orquesta españoles.

La recepción de las enseñanzas de Celibidache se produjo de una manera muy heterogénea y en unas circunstancias personales muy diferentes para cada uno de los directores españoles que lo acompañaron. Esto unido a las distintas personalidades con las que nos encontramos, hizo que el mensaje de Celibidache haya sido asimilado y adaptado de maneras diversas.

Esta multiplicidad hace del mensaje final algo difícil de distinguir del original al que podemos ahora acceder gracias a diferentes fuentes documentales como YouTube y algunas de las últimas tesis doctorales publicadas. Este es un problema tratado en el apartado las "fuentes bibliográfica" que tanto han cambiado desde los años de recepción de las enseñanzas (años 60-70 en la mayoría de los casos de los directores españoles elegidos) hasta los últimos años (en especial desde el centenario del nacimiento 2013) donde se ha podido acceder a esas nuevas fuentes. Por ejemplo los videos online donde Celibidache explica su filosofía son relativamente nuevos en YouTube.

3. 1 Enrique García Asensio.

3.1.1 Breve biografía y relación con Celibidache.

Nacido en Valencia en 1937, el director de orquesta Enrique García Asensio es conocido como uno de los discípulos españoles de Celibidache que más han hecho por extender las enseñanzas sobre la fenomenología musical y la técnica directorial de este.

Comenzó sus estudios musicales con el violín, al igual que su hermano (José Luis, ganador del Premio Sarasate de violín) pero lo cambió por la dirección de orquesta después de no ganar una importante competición. Decidido a probar, su padre le indica el nombre de Sergiu Celibidache, quien iba a dar unos conciertos en el Teatro Nacional. Aquí comienza su relación y seguiría pronto en los cursos impartidos por Celibidache en Bolonia (Italia), Múnich (Alemania) y en la Academia Chigiana (Italia) de 1960 a 1963.

Es a lo largo de esos años que aprende la técnica y la filosofía que, desde entonces, no ha parado de enseñar por medio mundo. Enrique García Asensio es, además, el primer Catedrático de Dirección de Orquesta del Conservatorio Superior de Madrid con lo que podemos decir que ha sido el profesor, ya sea en el conservatorio o en los muchos cursos que realiza por toda la geografía, de una gran mayoría de directores españoles que recibieron su formación de él. También es conocido popularmente puesto que durante los años 70 se retrasmitió en España un espacio dedicado a la música clásica ("El mundo de la música") en la que Enrique aparecía hablando de los distintos aspectos de la música y regalando batutas a los niños que participaban en el programa.

Su relación con Celibidache durará toda la vida. "El Maestro Celibidache ha sido para mí como un segundo padre".[100] Desde que en el año 1958 su padre le aconsejase ir a un concierto que Celibidache iba a dar en el Auditorio Nacional de Madrid, Enrique García Asensio sintió verdadera devoción por aquel. Dos años más tarde comienza a estudiar con él en los cursos de verano de Siena y se convierte pronto en uno de sus discípulos más cercanos, siendo reconocido por el propio Celibidache designándole su asistente durante los cursos y su substituto en una gira que cancelo dirigiendo la Orquesta del Teatro Comunale de Bolonia. En 1962 es elegido por Celibidache para representar a sus alumnos en el concurso de dirección que convoca la radio italiana (RAI) y al término de los cursos de verano de Siena (1963) gana el premio del Rotary Club al mejor alumno de Celibidache.

Desde 1964 ha impartido cursos sobre técnica de dirección y fenomenología de la música por toda España y diversos países en varios continentes. En 1967 gana el Concurso Internacional de Dirección de Orquesta "Dimitri Mitropoulus" teniendo la oportunidad de dirigir la Orquesta Filarmónica de Nueva York y recibir el premio de manos de Leonard Bernstein.

Después de más de cincuenta años enseñando la fenomenología musical y técnica de dirección de orquesta de Celibidache con sus propios apuntes como principal recurso, García Asensio publico en abril de 2017 un libro sobre este tema.

[100] http://www.garciaasensio.com/Biografia-Sergiu-Celibidache.aspx. Última consulta 15/4/2017.

3.1.2 Fenomenología en Enrique García Asensio.

Enrique García Asensio es, probablemente, el más famoso representante español de la técnica de Sergiu Celibidache. Desde que realizó sus cursos en Múnich e Italia y el propio Celibidache le reconociese como uno de sus pupilos más destacados. Nombrado asistente de Celibidache para los cursos de Siena (Italia), García Asensio comienza entonces a impartir clases tanto de fenomenología de la música como de técnica de dirección.

No se puede recalcar lo suficiente la importancia de los cursos de dirección de banda/orquesta impartidos en España por Enrique García Asensio. A lo largo de los años ha ido creando una "escuela" de estudiantes de dirección en España que podríamos comparar con la que el propio Celibidache tuvo por todo el mundo. Esta influencia de García Asensio no hace más que subrayar la propia de Celibidache en la técnica de dirección usada en España.

La literalidad de los apuntes de D. García Asensio es uno de los puntos fuertes de los cursos impartidos. Este dicta palabra por palabra las definiciones más importantes y desarrolla las ideas fenomenológicas que aprendió de Celibidache de manera minuciosa y exacta. Debemos de tener en cuenta, eso sí, que esta literalidad debe estar entendida en el marco de las circunstancias en las que el propio Asensio tomó dichos apuntes. Celibidache enseñaba en sus clases en diferentes idiomas. Sabemos que el rumano hablaba once o doce idiomas y usaba cuatro principalmente durante sus cursos y conferencias: alemán, inglés, francés e italiano. El español, aunque dominado por Celibidache, no es usado durante las clases pues el número de estudiantes españoles no es muy numeroso. El propio Asensio habla cuatro idiomas y la mayoría de los apuntes tomados son en alemán e italiano. Por tanto, la traducción y adaptación de los conceptos las realiza Asensio e introduce notas aclaratorias que le ayudan a él mismo a entender lo explicado. Celibidache suele usar los mismos ejemplos a lo largo de los años para referirse a los distintos conceptos fenomenológicos lo que deriva en que se puede observar el mismo tipo de apuntes en diferentes alumnos y diversas épocas.

Durante la entrevista telefónica se dieron por sentado definiciones y conceptos puesto que el que esta tesis escribe, había asistido al curso de dirección de orquesta y banda que D. García realizó en Toledo en julio de 2006.

Algunas de las definiciones conocidas previamente a la entrevista, en el curso realizado con García Asensio fueron:

Definición de fenomenología de la música: es la ciencia que estudia los fenómenos de los sonidos no interpretables entendidos estos por aquellos que no admiten otra versión, son así por sí mismos.

Debemos entender la palabra *versión* aquí en el sentido de que son objetivos y por tanto todo el mundo debe verlos de la misma manera.

Definición de música según la fenomenología: cantidad de fluido horizontal que la presión vertical deja pasar.

Según esta disposición, cualquier momento musical pertenecerá a uno de estos ocho "estados". Es a través del análisis profundo de cada momento de la pieza musical como vamos definiendo cada articulación sinfónica, una en relación a la siguiente, desde el principio hasta el final, teniendo en mente el objetivo final desde el primer compás.

Para García Asensio, la fenomenología le ayudó a dar respuesta a lo que su intuición le decía que era correcto. *"Lo que más me atrae de la fenomenología es conseguir estudiar una cosa que yo, que he sido siempre muy intuitivo y, al serlo, ha habido cosas que he hecho bien, pero la intuición como tal puede fallar. Ahora bien, si tú haces un análisis profundo de los hechos musicales, pues la intuición no tiene porque intervenir. Yo me dejo llevar por la intuición pero ya no me fio y lo analizo para ver que, fenomenológicamente, es verdad que tiene que ser así. La mayoría de las veces mi intuición acierta pero otras veces no".*[101]

La intuición y la espontaneidad son dos cualidades que Celibidache valoraba en sus alumnos. Nunca pretendió que estos le imitaran y. menos aun, que copiaran sus gestos solo por el hecho de que él los realizaba. Su técnica de dirección, desarrollada durante años, está totalmente sistematizada, de manera que cualquier persona, con un

[101] Entrevista realizada para esta tesis con Enrique García Asensio y adjuntada su transcripción en los anexos.

desarrollo motor eficiente, es capaz de aprender los movimientos básicos de la técnica de dirección de Celibidache.

Esta sistematización, el hecho de que existe un cierto orden (o manual) que una persona puede asimilar y poner en práctica con cualquier conjunto instrumental o vocal, ha ayudado a que la técnica haya sido aceptada ampliamente por muchos estudiantes de dirección de orquesta y banda tanto en España como resto de países en donde se ha dado a conocer a través de cursos y conciertos.

García Asensio recalca que la fenomenología no tiene "nada en común con otras filosofías y que *"es un análisis profundo de los hechos musicales que están ahí en la partitura."* La idea de que "todo está en la partitura" es compartida por todos los directores españoles invitados y recalca la idea de Celibidache de que el director de orquesta debe estudiar y comprender las relaciones *fenomenológicas* que el compositor dejó escritas, como un mapa que se puede o no seguir para conseguir la plenitud de una obra musical.

Este "mapa topográfico" que la fenomenología ayuda a descubrir en la partitura (y a la que Celibidache reclama fidelidad) no está reñida con la interpretación personal. Celibidache era muy consciente de las grandes diferencias que existen cuando una misma orquesta toca con distintos directores pero destacaba que las intenciones del compositor están ahí para respetarlas y que se puede hacer de manera distinta, según directores distintos. Celibidache, por lo demás, no prestó nunca atención a movimientos como las interpretaciones históricamente informadas o el uso de instrumentos de época.

Personalmente creo que cada director tiene una relación única con el sonido que provoca en una orquesta. Este depende mucho del director, de su personalidad y, hasta cierto punto, de algo desconocido que hace que las orquestas "suenen" de determinada manera dependiendo de quién las dirija. Distintos directores pueden reconocer en la partitura la topografía de la misma y decidir luego, bajo el prisma de su propia musicalidad, frasear o interpretar de una manera u otra. Por ejemplo, uno de los conceptos que mas trata la fenomenología es el tiempo, el *tempo giusto*, que denominaba Celibidache. El tiempo debe venir justificado por el contenido de la partitura (desde la indicación metronónica hasta el contenido armónico) pero también debe ser tenido en cuenta la sala donde se interpreta y, por último, el instinto, si se quiere, o la musicalidad del director. Cada uno puede ser muy diferente de otro.

Esta obra musical llega a nosotros mediante la partitura que "*son unos grafismos carentes de vida que podemos imaginar y que podemos leer pero mientras no les damos vida, mientras no lo interpretamos, esos grafismos no tienen vida."* El término *interpretamos* se refiere a la ejecución en sí de la partitura orquestal porque, como señala a continuación *"Tu analizas/imaginas, por ejemplo, este acorde tiene más tensión, este resuelve, este abre, eso no es mi versión, es la versión mía, tuya y la de cualquier persona que tenga unos conocimientos musicales y que lo pueda analizar. Eso no se puede cambiar."*

Vemos aquí la idea explicada por Celibidache[102] sobre la estructura de una pieza musical. Esta no es un todo que vibra sino que es un espacio musical articulado, con un punto de inicio (que rompe el inicial silencio), una *expansión* que le llevará al *punto culminante* y desde ahí una nueva articulación hasta el final (silencio nuevamente). Así tenemos que la pieza musical se encuentra, en el tiempo, entre dos silencios de distinta naturaleza. El primer, que antecede al acontecimiento musical, es una *nada* anterior a la música. El segundo silencio se alcanza después de que la música *ha conocido* un punto máximo de expansión y un retorno al silencio que es distinto al primero. Esta es una idea expuesta por la filosofía oriental budista *zen* de la que Celibidache es un practicante y seguidor.[103]

Dos conceptos que García Asensio señala como cruciales y de los que se derivará la definición de *música* son: intensidad y tensión. La intensidad se refiere a la dinámica de un pasaje (fuerte, piano…). La tensión, sin embargo, puede ser de dos tipos, tensión armónica (vertical) y tensión melódica (horizontal). De la combinación de estos estados de tensión se obtienen ocho combinaciones que, si se aplican una vez analizada la partitura, nos proporcionan la información necesaria para determinar las características de cada articulación en la que se divide la pieza musical. De ahí la definición de música, acorde a la fenomenología explicada por García Asensio: *la cantidad de flujo horizontal que la presión vertical deja pasar.*

[102] https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ Última consulta 15/4/2017.
[103] En su libro *Musical Form and Musical Performance,* Edward Cone habla de la música con principio y final, comparándolo con los marcos de un cuadro, en un intento de discusión sobre la estructura y la forma en música.

Las distintas combinaciones de tensión melódica y tensión armónica que "origina" la definición fenomenológica de la música se puede reflejar en la siguiente tabla:

Tensión melódica	↗	↘	↗	↘	—	—	↗	↘
Tensión armónica	↗	↘	↘	↗	↘	↗	—	—

Tabla 1: Diferentes combinaciones de tensión melódica y armónica.

Estos conceptos fenomenológicos afectan directamente al tempo que se de elegir para cada pieza. Si, por ejemplo, la tensión armónica es muy elevada, ya sea por la cantidad de acordes diferentes incluidos en un pasaje, o por el tipo de acordes (que incluyan mas disonancias como 4ª,9ª,11ª,13ª…) se debe escoger un tempo más amplio para permitir al oído apropiarse de esos acordes y tensiones y unificarlos en un todo, *reducirlo* (según la terminología de Celibidache) de tal manera que se pueda apreciar como una unidad y la conciencia se apropie de ese pasaje. Si por el contrario el pasaje carece de tensión armónica pero existe una tensión horizontal, del tipo melódico, se escogen tempos más rápidos, dada la necesidad, no de concentrarse en el fondo armónico, sino de tener la oportunidad de escuchar la melodía en toda su longitud.

Así pues, ante una *multiplicidad* de parámetros, Celibidache utiliza el término proveniente de la fenomenología filosófica- *reducción*- para aunar y trascender dicha multiplicad. Un ejemplo seria los distintos ataques, timbres y dinámicas que la orquesta presenta cuando tocan un acorde cualquiera. Dicho acorde constará de:

Alturas: cada una de las notas del acorde. Por ejemplo: Do Mayor. Do mi sol.

Timbres: cada uno de los instrumentos que toquen tiene un timbre diferente.[104]

Ataque: cada instrumentista ejecutara cada nota con un determinado ataque.

[104] No hay que olvidar que en el timbre de cada instrumento tenemos contenidos la cantidad de armónicos que se despliegan en una nota. Cada instrumento abarca una serie de armónicos que son los que le dan ese timbre o color concreto.

Dinámica: cada instrumentista ejecutara su nota con una determinada intensidad.

Todos estos parámetros, esta *multiplicidad*, deben ser reducidos por la consciencia y transcendida con el objetivo de poder recibir otras multiplicidades. Si la consciencia no puede reducirlo, apropiarse de la multiplicidad, puede ser que haya un problema con la ejecución. Es aquí donde Celibidache señalaba que *un ensayo no es más que una sucesión de noes para conseguir un único SI.*

Si las distintas multiplicidades son reducidas y la consciencia es capaz de transcender las mismas, esta es capaz de *correlacionar* los distintos sonidos (desde lo más pequeño) y las articulaciones sinfónicas (las distintas partes en las que se divide una pieza musical). Correlación, según la Real Academia de la Lengua, es "correspondencia o relación reciproca entre dos o más cosas o series de cosas". Con lo que la correlación en música sería algo así como la interrelación de los sonidos. Celibidache lo definía mas como *la habilidad mediante la cual la consciencia humana es capaz de apropiarse de la estructura musical, gestionando sus parámetros y determinando, entre otras cosas, la longitud de las superficies que estructuran la música.*[105]

Fenomenológicamente, el director debe dirigir la estructura que el análisis profundo de la partitura le ha revelado. *"Cuando yo ensayo, por ejemplo, una sinfonía como la 2ª de Brahms con la Orquesta de Radio Televisión Española, yo preparo la estructura que yo estudié con Celibidache y los fenómenos que yo sé que existen en la partitura".*

El concepto de estructura es fundamental en la fenomenología de Celibidache y este solía definirla como *articulación dirigida,* lo que significa la estructura es articulada y es trabajo del director dirigir dichas articulaciones con un deber principal: "*La articulación sinfónica, como es llamada en fenomenología, de cómo hagas tu esa primera articulación dependerá como tendrás que hacer la segunda y de la interrelación que haya entre la primera y la segunda, dependerá como tienes que hacer la tercera y cuando llegues al punto culminante, el clímax,…yo puedo llegar a ese clímax en las tres veces de las que hablábamos pero el camino que habré recorrido*

[105] Enrique García Asensio. Curso de Dirección de orquesta y banda. Toledo 2006.

habrá sido diferente…porque en música no existe lo mismo…y será distinto aunque las tendencias estén bien hechas en los tres casos." [106]

La estructura viene marcada por las relaciones armónicas que, para Celibidache, responde a leyes universales que provienen de la serie de armónicos de un sonido. La quinta (relación 3:2) y la octava son puntos estructurales sin los cuales dicha estructura no existiría. Por tanto, podemos ver que la música sin centro tonal no es considerada *fenomenológicamente* estructurable y por tanto, carente de forma: no es música. Esto no evita que tanto Celibidache como García Asensio hayan dirigido diversos compositores atonales.

Para García Asensio la música atonal *"También se puede hacer la fenomenología pero desde otro punto de vista. De tensiones, de sensaciones…pero no de armonía. No puedes analizarlo armónicamente […] He hecho música aleatoria, en donde la verticalidad no existe…tú tienes que controlar las tensiones desde otro punto de vista. No desde el punto de vista armónico porque no existe la armonía. Pero si las sensaciones y las tensiones rítmicas y demás que se van produciendo […] porque los músicos no tocan nunca esa música de la misma manera porque la música no esta medida."*

En el caso de la música tonal, los parámetros pueden ser estructurables o no. Son estructurables aquellos en los que existe una proporción numérica, es decir, aquellos en los que la quinta está presente: la altura y la duración. Los no estructurables serian el timbre y la intensidad. Esto corresponde a la realidad física aunque para Celibidache la música debe ir más allá de su realidad física con lo que todo parámetro debe ser sometido a una estructuración que permita a la consciencia humana apropiarse de la misma.

"Estructuración de la tensión, que es la forma suprema de estructuración; estructuración del desarrollo armónico (es decir del camino que, empezando en una tonalidad madre, se aleja hasta una meta determinada y vuelve a ella); estructuración de la intensidad: de mucho a poco y viceversa. (En su mayoría transcurre en paralelo con la tensión: poca tensión con poca intensidad; mucha tensión con mucha intensidad.

[106] Enrique García Asensio. Entrevista telefónica para esta tesis. 25/1/2015

Como ocurre, por ejemplo en el primer movimiento de la Sexta Sinfonía de Tchaikovski).”[107]

En mi opinión García Asensio es uno de los máximos responsables de que la fenomenología de Celibidache haya tenido tanta aceptación sino interés por parte de varias generaciones de directores españoles. Es también una característica de la pedagogía de García Asensio hacer una separación clara entre la práctica de la técnica de dirección de orquesta y el estudio de la fenomenología. Es así como se ha desarrollado la idea fundamental de que la fenomenología es una herramienta analítica que permite el estudio de la obra desde un punto de vista diferente a los métodos analíticos tradicionales. Además del análisis formal, armónico o funcional se añade una reflexión sobre las posibles relaciones estructurales entre las partes de una pieza. Es en cierto modo, un añadido final que entendido desde la fenomenología permite ir más allá de lo que está escrito en la partitura peros siempre teniéndola como referencia.

García Asensio no será el único en diferenciar las dos vertientes (práctica y analítica) pero sí es el responsable de la divulgación del legado de Celibidache; ahora con su libro (publicado en abril de 2017) ha puesto, finalmente, por escrito años de experiencia enseñando las bases de la técnica de dirección de aquel.

3. 2 Octav Calleya.

3.2.1 Breve biografía y relación con Celibidache.

Octav Calleya Iliescu (Craiova, 1942) rumano de nacimiento pero con antepasados hispanos (el apellido Calleya está emparentado con el castellano Calleja)[108] estudio en el conservatorio de Bucarest primero y en Viena y Alemania después. Fue alumno de Celibidache y llega a España en 1973, a Málaga donde pronto comienza a desarrollar una intensa labor que culminará con el nacimiento de diversos grupos

[107] Quaranta, A. (2007), Pág. 97.
[108] Munteanu, I. (2009), *Octav Calleya. En el atril de la vida.* Trad. Geo Constantinescu (2013). Fundacion Malaga.

musicales, entre ellos la Filarmónica de Málaga que llegará hasta nuestros días como uno de los conjuntos más emblemáticos de Andalucía.

Además de esto, fue Catedrático de Dirección de Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Málaga durante más de treinta años en los que instauró la asignatura de Fenomenología Musical en el currículo del conservatorio siendo este el primer centro de estudios de España en reconocer dicha materia.

Al igual que D. García Asensio, Calleya no se limita a la dirección sino que desde su llegada comienza a enseñar tanto la técnica de Celibidache como análisis fenomenológico. Es Catedrático de Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Málaga donde se jubilara más de treinta años después. Además, es el responsable de docenas de cursos en toda la región de Andalucía y en su tierra natal, Rumania. Vistas las limitaciones presupuestarias y de personal que, a veces, se encuentra en España, los cursos de dirección de orquesta y análisis schenkeriano en Brasov (Rumania) son ampliamente visitados tanto por sus alumnos del conservatorio como mucha gente interesada en la práctica y en la fenomenología que él explica.

3.2.2. Fenomenología en Octav Calleya.

El Maestro Calleya rechazó realizar la entrevista escrita para esta tesis con lo que el contenido de este apartado va a estar basado en un curso realizado por mi sobre fenomenología de la música, dirección de orquesta y análisis schenkeriano. Este curso fue dictado por el maestro Calleya en Brasov (Rumania) entre el 23 y 31 de marzo del 2013. Asistí a este curso con la finalidad de hablar sobre la fenomenología de la música ya que me encontraba investigando para esta tesis.

Como se verá a continuación algunas de las definiciones dadas por el Calleya no se parecen a las dadas por Enrique García Asensio (en el apartado anterior). El propio Calleya defiende vehementemente que él no se dedica a la simple transmisión de lo que Celibidache le enseñó sino que ha ido un poco más lejos que su maestro. Su idea es publicar un libro que hable sobre la fenomenología de la música y explique "la síntesis que, partiendo de los conocimientos que el maestro Celibidache me dio, he sido capaz,

después de muchos años de práctica y de estudio, de realizar sobre todo lo que se refiere a la fenomenología.

A continuación se expondrán algunas definiciones dadas para pasar luego a explicación y definición dentro del conjunto teórico desarrollado por el por el maestro Calleya.

DEFINICIONES[109].

Fenomenología de la música: es la ciencia que se ocupa del fenómeno sonido y todas sus consecuencias en relación directa con la consciencia humana.

Música: es una masa sonora en movimiento, articulada y polarizada.

Masa sonora: viene definida por la cantidad de armónicos superiores. Así cuanto más grave es una nota más cantidad de armónicos superiores. La masa sonora de dos notas es el intervalo resultante de sus armónicos verticales. La masa sonora de tres notas (acorde) es la resultante de sus armónicos verticales. A más notas, mayor será el peso armónico.

Movimiento: la continuación de un sonido a otro provoca el movimiento de la masa sonora.

Un solo sonido no es música. Para que existe algo que llamamos música, un sonido debe ser seguido por otro. Pero el sonido por sí mismo no es música. Es el hombre el vehículo que concretiza esa relación entre los sonidos.

Articulación: una pieza musical tiene una forma (no es amorfa) con lo que siempre existe una estructuración de sus partes que denominamos articulación.

Polaridad[110]: (no hay definición expresa) es la finalidad de cada articulación en la que se divide una obra musical. La polaridad de una pieza es su final. La polaridad de

[109] Calleya, Octav. *Pulso y Tempo en la Fenomenología de Celibidache.* Artículo escrito en su página web. http://www.conducting-art-center.com/ Última consulta 15/4/2017. Existen, además, varios videos en Youtube donde Calleya explica su visión de la fenomenología de Celibidache (ver bibliografía).

la vida es la muerte. La polaridad de una articulación (una de las partes en las que dividimos una obra) es su relación con la siguiente articulación.

Tempo: es la relación entre la masa sonora (vertical) y su movimiento (horizontal).

Reducción fenomenológica: es la "síntesis" de una obra desde el comienzo hasta el clímax y desde ahí hasta el final. La reducción de todos los elementos de la obra para alcanzar su unidad: "Musik ist werden"- En el inicio está el fin. No está relacionada con los niveles de reducción schenkerianos.

La inclusión de determinadas definiciones responde al deseo de Octav Calleya de sintetizar el pensamiento de Celibidache "e ir más allá" de aquel. Algunas de estas definiciones son compartidas con otros pedagogos de la fenomenología o difieren escasamente en el enunciado puesto que las mismas han sido escritas por el propio Calleya. La "polaridad" es una referencia clara a la explicación de Celibidache de que el campo sonoro en el que la percepción humana tiene cabida, es polarizado, es decir, tiene una direccionalidad que se puede definir con vectores. Estos, según Celibidache, serán los vectores a estudiar en una partitura y sus contrarios nos marcaran las distintas partes de la misma.[111] El uso en sí de la palabra "polaridad" trae problemas semánticos ya que carece ese significado según la RAE.

Es la "reducción fenomenológica" el concepto o definición que falla, en mi opinión, a las intenciones originales de Celibidache. Como se ha demostrado anteriormente, Celibidache no relaciona su "reducción" con la reducción fenomenológica de Husserl y hasta hay diferencias en la aplicación de la misma. El lema, sin embargo, "*Musik ist werden*" es apropiado puesto que, al final, Celibidache ve en esta unidad de la obra el objetivo a perseguir.

---

[110] La explicación dada por Calleya sobre la "polaridad" no concuerda con ninguna definición de la palabra dada por la RAE. En este punto, según opinión del autor de la tesis, aunque Calleya se defiende muy bien en castellano, el uso de la palabra "polarizada" no se ajusta a lo que quiere expresar con la misma.

[111] https://www.youtube.com/watch?v=4nzHHzS9-Lk&t=3158s A partir del minuto 58.

DESARROLLO DE LOS CONCEPTOS FENOMENOLOGICOS.

La fenomenología musical y el análisis de Schenker.

Lo primero que cabe destacar de la teorización sobre la fenomenología de la música realizada por Calleya es que, salvo la opinión de otro de los estudiantes de Celibidache (Markand Thakar, Peabody Institute of Music, Baltimore, EEUU[112]), el análisis shenkeriano se presenta como un paso anterior pero definitivo en la conceptualización de la fenomenología de la música.

Calleya señala una evolución en las teorías analíticas de la música que simplifica en tres etapas o estadios:

Forma musical (s. XIX)→ Análisis de Schenker (comienzo s. XX) →Fenomenología musical (2ª ½ s. XX= Celibidache).

El análisis de Schenker es un método reductivo de análisis musical desarrollado por Heinrich Schenker (1868–1935) según el cual las obras tonales son proyecciones en el tiempo de un solo elemento: la triada de tónica.

La idea fundamental de su teoría es la percepción de una obra musical como un todo dinámico y no como una sucesión de momentos relacionados entre sí. Reducción a un núcleo estructural que abarca la composición entera. Reducción mediante tres capas estructurales:

- 1er plano: elementos del diseño contrapuntístico que son inmediatamente perceptibles, eliminando solo la ornamentación y repetición de notas de la superficie.

- Plano intermedio: presenta la obra sin detalles de superficie. Elementos que en el primer plano se encuentran muy separados.

- Fondo: presenta el núcleo básico, una nota melódica y una función armónica por cada tema o sección de la obra.

Destaca el concepto de "tensión" que está presente en la fenomenología de la música de Celibidache y conecta ambas disciplinas. Desde este punto de visto la fenomenología es vista como una herramienta más de análisis musical. Este aspecto de

[112] En la entrevista realizada a Markand Thakar habla de que él está de acuerdo en que el análisis schenkeriano puede verse como un paso previo a la fenomenología de la música.

la fenomenología es compartido por distintos directores de orquesta y de entre los entrevistados para esta tesis, tenemos a Enrique García Asensio, Juan José Mena y Antoni Ros Marbá.

Para Octav Calleya la fenomenología va más allá de ser una herramienta analítica y centra su atención en tres consecuencias relacionadas con la misma:

1º. Interpretación consciente: el fenómeno sonido pasa al nivel de la consciencia humana.

2º. Determina que esta relación es de naturaleza objetiva relativa al texto musical y subjetiva en relación a la consciencia humana.

3º. Estructura de cualquier obra musical: Punto de partida- punto culminante-resolución (I-V-I)[113].

"*¿Qué es la música finalmente? Es un movimiento. ¿Y que se mueve? El sonido. ¿Real? NO. Se mueve la consciencia. […]. Si el movimiento mueve cualquier cosa, debe partir de un punto para entrar en un proceso de expansión. […] Hará una evolución, siempre en el tiempo y en el espacio, […] en la que conocerá varios momentos, que llamamos Expansión […] si esta expansión contiene momentos de tensión y de distensión se crean "articulaciones" […] con esta evolución de la expansión llegamos a un punto de máxima tensión que denominamos clímax a partir del cual dicha expansión retorna a su punto de partida. La fenomenología es la objetivación de dicha expansión, de ese camino del sonido. Objetivo no en el material sino en la consciencia humana".*[114]

Aquí pues se plantea una dicotomía en la fenomenología. Esta tiene que tratar con un material objetivo, la obra musical escrita, donde no existen los intérpretes. La relación V-I, dominante-tónica, es una relación de relajación de la tensión y no es susceptible de subjetivar. En palabras de Octav Calleya "el interprete no existe en esta

[113] El propio Celibidache explica esta estructura en: https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ Minuto 14. Última consulta 15/4/2017.
[114] S. Celibidache en "Una lección de fenomenología de la música". Mi traducción de https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ Última consulta 15/4/2017.

fase sino que aparece cuando pasamos al nivel de la consciencia. La subjetividad está en la sensibilidad de cada uno pero se basa en algo objetivo, que está escrito."

Así de la relación I-V-I que es básicamente el camino que la expansión de la que habla Celibidache recorre, tenemos una de sus máximas fenomenológicas, adoptada por Octav Calleya como lema central de su fenomenología de la música: "En el inicio está el fin".

La diferencia entre la fenomenología de la música y los niveles de análisis schenkerianos es que este último no identifica siempre el V (dominante) como el clímax. Faltaría la inclusión de la línea melódica que condiciona el clímax. Para Calleya el análisis schenkeriano se queda, aun profundizando mas en el conocimiento de las obras, en un nivel estructural, no teniendo en cuenta la consciencia humana. Solo cuando pasamos el sonido y sus consecuencias al plano de la consciencia humana es cuando hablamos de fenomenología.

La relación del análisis Schenkeriano y la fenomenología es, sin duda, la aportación más interesante que me he encontrado en la investigación para esta tesis. No he podido encontrar ninguna referencia del propio Celibidache a Schenker o su análisis con lo que yo encajaría esta aportación como única y comprensible solo por el hecho de que Calleya no buscara la transmisión únicamente de lo aprendido de Celibidache sino un deseo de "ir más allá" o trascender las aportaciones originales. Hace de la fenomenología un paso más en el desarrollo de herramientas analíticas (defendiendo que no es meramente esto) y establece, al menos, unos antecedentes para lo mismo. Alguno de los entrevistados para esta tesis han admitido el uso del análisis schenkeriano como herramienta para preparar las obras a interpretar: Markand Thakar, preguntado por la posibilidad explicada por Calleya de que la fenomenología fuese un paso más allá del análisis de Schenker, admitió como válida la posible relación entre ambas disciplinas.

Calleya incluye en sus cursos de dirección de orquesta tanto el estudio del análisis de Schenker como la fenomenología siendo así, en mi opinión, de los cursos más completos que he podido realizar para la comprensión de la fenomenología de Celibidache.

El tiempo.

El tiempo es sin duda uno de los grandes temas de la fenomenología de Celibidache y está muy presente en el trabajo de Octav Calleya.[115] "El tiempo es el más importante de los nuevos conceptos de la fenomenología de la música. En su exactitud (*tempo giusto* en cada momento) se encuentra la verdadera expresión de lo que el compositor quiso decir." Calleya expresa aquí una idea, compartida por Celibidache, de que solo hay una manera en la que el compositor tradujo (gráficamente) su obra. Una y solo una manera.

Celibidache habla del tempo y en concreto del tempo cuando no hay si quiera una mínima indicación metronómica. Pone el ejemplo de Bach, como lo hará Calleya. En su conferencia de Múnich de 1985 Celibidache señala: *"Wer nicht aus dem Tonsatz das Tempo erkennen kann, soll es lieber lassen. Sie machen eine Partitur auf und sie müssen wissen, ob das ein langsamer Satz ist oder ein schneller. Wann wird es ein langsamer Satz sein? Wo diese Oppositionen, sei es in der Verwandtschaft, in der Tonstärke, in der Phrasierung, gross sind".*[116]

El ejemplo propuesto por Calleya es J. S. Bach que al no escribir ninguna indicación metro nómica o de tempo "pretendía al mismo tiempo que se supiese entender el tempo *justo* requerido para su interpretación". En el propio texto tenemos las claves para averiguar cuál es ese tempo. Definida la música como una masa sonora en movimiento, la unidad que caracteriza ese movimiento lo denominamos pulso. Este pulso "se encuentra claramente en el mismo movimiento del texto escrito, es absolutamente indivisible (como unidad) y su principal característica es que está determinado en cada momento por "la carga" de su masa sonora". Mayor es esta carga en la verticalidad (harmónicos) más lento será el movimiento de la masa sonora, por lo tanto el pulso musical deberá ser más lento.

De la relación entre la masa sonora vertical y su movimiento tenemos la definición fenomenología de tempo, según Octav Calleya: la relación directa entre la

[115] Calleya, Octav. *Pulso y Tempo en la Fenomenología de Celibidache.* Artículo escrito en su página web. http://www.conducting-art-center.com/ Última consulta 15/4/2017.

[116] *"Que no se puede decir que desde el sonido ha marcado el ritmo, más bien debería ser. Hacen una partitura y que necesitan saber si se trata de un movimiento lento o un ayuno. ¿Cuándo va a ser un movimiento lento? Cuando estas oposiciones, ya sea en la relación, en la fuerza de tono, fraseo, son grandes".* Mi traducción.

verticalidad de una masa sonora y su movimiento horizontal.[117] Como ejemplo de la implicación de la orquestación y, por ende, de la cantidad de harmónicos superiores en la elección de un tempo, Calleya habla del Bolero de Ravel. Para él es injustificable cualquier interpretación de esta pieza que no cambie el tempo durante la misma. El Bolero es una obra construida, prácticamente en su totalidad, sobre la orquestación de un único tema que va pasando de un instrumento a otro añadiendo más y más en cada repetición del tema. El momento culminante (el clímax fenomenológico) es el cambio de tonalidad a Mi mayor que se produce al final y que conjura toda las fuerzas orquestales de la pieza. Es en este punto donde se produciría, fenomenológicamente, el tempo más lento de la obra que remarcaría ese clímax final.

El que escribe ha comparado tres grabaciones de S. Celibidache dirigiendo el Bolero de Ravel[118]. Los tempos de las tres grabaciones son distintos, no por demasiado pero se nota una ralentización de los tempos a medida que Celibidache se hace mayor. Lo que no se aprecia, en ninguna grabación, es un cambio de tempo desde el comienzo de la obra hasta el final. Si existe una enfatización del clímax que se puede esperar de cualquier interpretación en el que el tempo es retenido (retardado). Esto, claramente, iría en contra de la teoría de Calleya sobre los diferentes tempos en los que debería ser interpretada esta obra.

Con relación al tempo queda señalar, de nuevo, los factores externos que influyen en la elección del mismo: la acústica, la temperatura de la sala, la plenitud física o mental del intérprete (el director en este caso) o factores psicológicos que pueden afectar de manera temporal (depresión, euforia, ansiedad…). En el caso de la acústica, Celibidache fue uno de los primeros directores en señalar los problemas que sobre el tempo crean las condiciones acústicas de determinadas salas de conciertos. Por desgracia para él, la sala de conciertos de la Filarmónica de Múnich fue durante su titularidad un problema difícil de solventar.

---

[117] Celibidache habla en una entrevista para el New York Times en febrero de 1982 diciendo de Furtwängler: "Fue el primer y último director que he escuchado capaz de poner la presión vertical en relación a los hechos horizontales". http://www.nytimes.com/1984/02/26/arts/celibidache-arrives-at-last-and-speaks-his-mind.html. Última consulta 15/4/2017.

[118] https://www.youtube.com/watch?v=gy5Ve3338-E Orquesta de la Radio Danesa. Última consulta 15/4/2017.
https://www.youtube.com/watch?v=rGy2BB87gug Filarmónica de Múnich (1983). Última consulta 15/4/2017.
https://www.youtube.com/watch?v=WCeZWAawYe0 Orquesta de la Radio Suiza. Última consulta 15/4/2017.

Una muestra de los factores humanos de la elección del tempo nos viene dada por la misma trayectoria de Celibidache. Los ejemplos son varios puesto que dirigió un amplio repertorio pero también dirigió compositores que le atraían mucho y así, además del ejemplo del Bolero de Ravel dado anteriormente, tenemos grabaciones de la 8º Sinfonía de Bruckner, un compositor que paso a ser el foco de atención de los últimos años de vida de Celibidache. De la grabación de la sinfonía en 1976 con la Orquesta de la Radio de Stuttgart a la que realizó veinte años después con la Filarmónica de Múnich hay una diferencia de dieciocho minutos. Y aunque esta última, realizada en una gira por Japón, está considerada una rendición mítica, se sigue planteando la misma pregunta. ¿Por qué tal diferencia? Para Octav Calleya el "verdadero Celibidache" es el del tempo *justo* y admite que Celibidache, "un humano imperfecto como todos nosotros, cometió los mismos errores que en su juventud achaco a otros directores en cuanto a elección de tempos". Esto no quita para que, en cierta manera, ambos Celibidaches tuvieran razón en cada uno de los momentos. Las orquestas eran distintas, las salas también y las circunstancias pueden hacer que una interpretación cambien de manera asombrosa.

A este respecto, el Maestro Juan José Mena, cuenta la anécdota de sus primeros años intentando dirigir Bruckner como se lo había oído a Celibidache y la orquesta no podía responder a sus intentos de obtener lo mismo. La respuesta era muy sencilla. "Ni yo soy Celibidache ni aquella orquesta era la Filarmónica de Múnich".

En mi opinión Octav Calleya es, junto con Enrique García Asensio, el pedagogo de la fenomenología de la música que más ha ayudado a la comprensión de la misma y que ha extendido el conocimiento del legado de Celibidache durante años. Afincado en Málaga pero con cursos de dirección en todo el sur de España y su Rumania natal. Es además interesante puesto que no se ha limitado a la repetición de sus apuntes de lo estudiado con Celibidache (como en el caso de García Asensio) sino que ha desarrollado un trabajo de recopilación de todo material que sobre la figura de Celibidache se ha producido. Será sin duda una de las más importantes aportaciones a la fenomenología cuando Calleya, por fin, publique el libro que sobre el tema está escribiendo.

3. 3 Antoni Ross Marbá.

3.3.1 Breve biografía y relación con Celibidache.

Nacido en Hospitalet de Llobregat en 1937, estudió composición y más tarde dirección con Eduard Toldrá y Sergiu Celibidache.

Junto con Enrique García Asensio, fue el co-director de la orquesta de la Radio Televisión Española desde la fundación de la misma en 1966, ganando ambos la plaza por oposición. Se da la coincidencia, entonces, que ambos son alumnos de Celibidache y los tres comparten amistad con el compositor Carmelo Bernaola (como veremos en el siguiente apartado, también el director Carmelo Bernaola será el personaje de unión entre Juan José Mena y Celibidache). En 1967 es nombrado director titular de la Orquesta Sinfónica Ciudad de Barcelona y en 1978 director musical de la Orquesta Nacional de España. En 1978 es invitado por Herbert Von Karajan a dirigir la Filarmónica de Berlín, siendo uno de los primeros españoles en dirigir la afamada formación berlinesa.

La formación de Ros Marbá es amplia en composición, armonía y orquestación de la mano del compositor, y más tarde también director, Eduard Toldrá. La influencia del pensamiento musical de esta figura, tan importante en Cataluña, en Ros Marbá le predispone a aceptar las enseñanzas de Celibidache. Ros Marbá asiste a los cursos de dirección de Celibidache en Siena durante un verano pero es durante una estancia de veraniega de este en Cadaqués cuando Ros Marbá tiene el contacto personal más profundo y espiritual. Muchos días de aquel verano la pasa con Celibidache charlando sobre música, filosofía, interpretación…

En el libro "Un acto de libertad" (Charlando con Antoni Ros-Marbà) de Antonio Madigan[119], se entretejen las ideas sobre la fenomenología y otras de carácter histórico y biográfico personal que se dejaran a un lado para exponer lo que, en palabras de Ros, es su entendimiento de la fenomenología música de Celibidache. Se dispone, así mismo, de la entrevista telefónica realizada el 25 de enero de 2015.

[119] Madigan, A. (2008), *Un acto de libertad: charlando con Antoni Ros-Marbá.* Mardid, España: Fundación Autor- Sociedad General de Autores y Editores.

3.3.2 Fenomenología en Antoni Ross Marbá.

La explicación que sobre fenomenología de la música nos ofreció durante la entrevista telefónica mantenida el 25 de enero de 2015 han sido completadas con las reflexiones sobre el tema extraídas del libro de Antonio Madigan, *Un Acto de Libertad: Charlando con Antoni Ros-Marbá.*

El maestro señaló, como es lógico, que en una breve entrevista, y más telefónica, no se podría sino rallar la superficie de un tema como es la fenomenología de la música pero aun así, se trató de resaltar conceptos prácticos que influyen en la interpretación de una obra musical y que, por tanto, demuestran con su práctica, que los conceptos fenomenológicos de Celibidache han influido en la dirección de orquesta de directores españoles como Ros Marbá, y por tanto, ha influido en "la forma de hacer música"[120] en España.

"La fenomenología se basa en los elementos naturales de la propia música […] Estos elementos devienen del sonido […] Estos elementos son múltiples. Sin sonido no hay música. Y, como decía Celibidache, la música, en realidad, no es nada. Es intangible. La música nace y muere con ella misma. A partir del propio discurso de la música…por eso una vez hecha, es irrepetible."

Un único sonido no se puede entender como música hasta que no hay otro presente. En ese momento, según la fenomenología, se presenta una articulación primaria. Ya se tiene en consideración un contrapunto entre pasado y futuro. *"Un antes y un después. Tenemos una oposición. Tenemos una transmisión de energía, un impacto y una resolución."*

Articulación, oposición, pasado y futuro (sobre todo hablando de intervalos), transmisión de energía mediante un impacto y su resolución. Todos estos son conceptos de los que Celibidache habla en todo momento y que Ros Marbá asimila rápidamente. Quizás con cierta facilidad puesto que se debe recordar la figura del director de orquesta Eduard Toldrá, quien influye en Marbá con un pensamiento y formación que, aunque no tuvo relación con Celibidache o la fenomenología, se identifica como muy cercano a las ideas de fenomenología de la música. Es el mismo

[120] Se trata así de evitar la palabra "interpretación" con la que Celibidache no estaría en absoluto de acuerdo.

caso que entre el director Juan José Mena y el compositor Carmelo Bernaola quien siendo amigo personal de Celibidache, enseña en sus clases de composición e instrumentación conceptos usados por la fenomenología, aunque sin recurrir a la teorización que sobre la misma discute con Celibidache.

Marbá sostiene que la articulación, el tempo, el fraseo o incluso el timbre pueden ser entendidos como *conceptos fenomenológicos: "La articulación viene a partir de la dependencia de una nota sobre la siguiente. Sobre todo las articulaciones que vienen por grados conjuntos, que es lo que sucede mucho en la música barroca."*

A partir de dos sonidos se tiene una articulación. *"Y lo que es más importante es que he hecho un acto de reducción: mi conciencia, sin tener que pensar, de dos fenómenos ha hecho uno, se llame articulación o lo que sea, el caso es que involuntariamente he creado una nueva realidad a partir de elementos primarios. La primera nota se concierte en algo gracias a su relación con la segunda. En la vivencia de la música este acto de reducción de fenómenos es imprescindible y constante."*[121]

La articulación es, por tanto, una condición necesaria para la comprensión del discurso musical. Una masa sonora amorfa, sin una forma definida por su articulación, sería incomprensible para la consciencia. Para Celibidache cada articulación consiste en vectores contrapuestos e inseparables: impulso o impacto (Impuls; Impakt) – resolución (Auflösung), en comparación con otras actividades humanas como la respiración (inspiración-expiración), pulsación cardiaca (sístole-diástole) u otros ejemplos de la naturaleza como el binomio día-noche.

La oposición o contrastes de estos vectores (binomios) determinan la expansión: cuanto más contrastes hay, mayor es la longitud y la duración del fenómeno. En su *Lección de Fenomenología* (video disponible en Youtube) señala que el sonido para que se convierta en música debe ser *orientado. "Durante la primera etapa el sonido conocerá distintos momentos en el espacio sonoro y en el tiempo, conocerá, por tanto, una expansión que lo llevará hasta el punto culminante (o clímax); a partir de este momento, los contrastes u oposiciones que tuvimos hasta llegar aquí deben ser cancelados y resueltos permitiendo al discurso morir finalmente."*[122]

---

[121] Madigan, Antonio. *Un acto de libertad. Charlando con Antoni Ros Marbá.* Madrid, España: Ediciones y Publicaciones Autor S.R.L. Pág. 23

[122] https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ Última consulta 15/4/2017.

El contraste impacto-resolución tiene una manifestación clara en la percepción del metro musical. Este está definido *fenomenológicamente* como "la más pequeña unidad independiente articulada donde coexisten las fuerzas contradictorias del impacto y la resolución." El metro tiene un comienzo y un fin, posee una dirección: presupone, por tanto, una estructura, definida como una articulación dirigida.

Tres son las posibles combinaciones del pulso[123]:

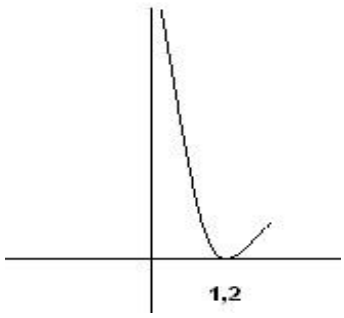
- Un impacto seguido por una resolución.
- Un impacto seguido por dos resoluciones.
- Un impacto seguido por tres resoluciones.

Al metro se le conecta la figura, que constituye la manifestación espacial y que tiene precisas correspondencias con la gestualidad de dirigir.[124]

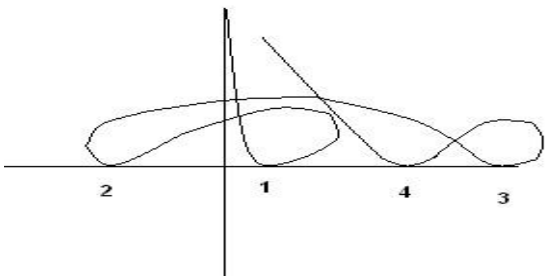
Tres son las figuras que se corresponden con las posibles combinaciones del pulso[125]:

- *alla breve* (impacto/resolución)
- *triangulo* (impacto/resolución/resolución)
- *cruz* (impacto y tres resoluciones, con una recuperación de la fuerza en el tres nunca equivalente a la caída del uno).

Visualmente tenemos los gráficos:

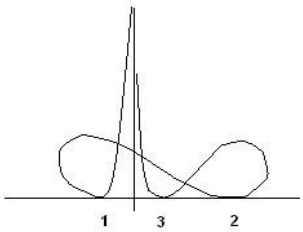


Alla breve



Cruz

[123] Quaranta, A. Pág. 78.
[124] Quaranta, A. Pág. 78.
[125] Las figuras de las que disponemos para la representación espacial del pulso son explicadas por el propio Celibidache en el documental de Jan Schmidt "You don´t do anything"- You let it evolve.



Triangulo

Celibidache señala que el director posee estas figuras como herramientas no solo de medida sino de expresión y conecta las mismas con las tres dimensiones espaciales. Así el director, usando la línea horizontal (denominada, a veces, en la técnica de dirección de Celibidache como *línea de inflexiones*) imaginaria puede batir los puntos *esenciales* de las figuras básicas sobre la misma. Subiendo o bajando la línea de inflexión tenemos la primera de las dimensiones (altura); hacia delante en el eje horizontal y hacia atrás es la segunda de las dimensiones y, por último, abriendo o cerrando la amplitud de los brazos, es la ultima dimensión. Celibidache conecta así las tres dimensiones del espacio, con la representación del pulso y resolución que de su fenomenología extrae, creando junto con el tratamiento del *tempo*, que veremos a continuación, una teorización completa de lo que para él es música y su vivencia a nivel cognitivo.

Quaranta, por su lado, señala que estas consideraciones sobre la división del pulso, la unidad de tiempo y su asociación al metro y a las figuras básicas pueden ser asociadas a ideas de *gramáticas dadas por descontadas, así como las aprendemos en un curso normal de estudios…[como recitan todos los manuales de teoría y solfeo]*.

No es este el sentido de estas consideraciones, según Quaranta. La diferencia estriba en que para la teoría y manuales clásicos, el material que se encuentra en una partitura ya está organizado por el pulso, el tempo, el metro y los compases en los que está escrita. *El discurso de Celibidache se servía de lo que se podría llamar "material neutro", para estimular una reacción con las fuerzas puestas en acción que no pasara a través del bagaje de conocimientos adquiridos: en el detectar el pulso, por lo tanto el metro de las sucesiones de las notas propuestas, el fenómeno se observa en toda su configuración (movimientos de los intervalos, posible fraccionamiento de la "masa" de*

la energía, repetición o novedad del material…) y, como se decía, desde el punto de vista de quien debe organizarlo, no en lo puramente reproductivo.

Marbá señala, de nuevo, la importancia de los intervalos. *"Lo que influye mucho es la interválica, que influye mucho en todo los terrenos…incluso hoy en día. Hay que ver los intervalos que puedan ser activos o pasivos, si la armonía abre o si cierra…esto nos va a indicar en qué forma podemos tocar o plantear una obra determinada. Después de la interválica tendríamos el sustrato armónico que viene también a partir de la interválica y de los distintos grados de la escala…digamos que entran en una estrategia que va a tener una incidencia enorme con las dinámicas y con el tempo."*

Las características de los intervalos, diferenciados como pasivos o activos según la clasificación de Ansermet, son estudiadas y consideradas. Junto con los intervalos la expresión "si la armonía cierra o abre" también encontrada en García Asensio, remite, de nuevo, a la articulación sinfónica definida anteriormente.

Junto con las consideraciones de nivel armónico, Marbá señala la importancia de las dinámicas y el tempo. No se puede no valorar la importancia del parámetro *tempo* en la fenomenología de Celibidache y todos sus alumnos. La armonía, los intervalos, la estructura o forma de la pieza y hasta las dinámicas de cada momento son usadas para la obtención del tempo correcto también denominado *tempo justo. "Hay otro asunto que es confuso a veces que el del "tiempo justo". Si hiciésemos una obra a su tempo metronómico sería insoportable. Por mas fidelidad que tengamos en el tempo, digamos que la flexibilidad según los elementos, según la interválica, que uno debe de poder asimilar muy bien espiritualmente sobre todo los intervalos que son más anchos, digamos a partir de los intervalos de 4ª o 5ª...ya no digamos de 7ª que necesitan…yo no diría expansión, porque quizás no es la palabra más adecuada, pero sí que necesitan que el espíritu los entiendan muy bien."*

La anécdota sobre Celibidache preguntando a Furtwängler como interpretar una frase o pasaje de una sinfonía en concreto (*Depende de cómo suene*, contestó aquel) es contada por todos y cada uno de los directores entrevistados.

La influencia de Celibidache en Ros Marbá se apreciará sobre todo en su técnica de dirección que se compara en el cuarto y último apartado de esta tesis. Sus planteamientos en cuestión de la fenomenología son los compartidos por García Asensio y Octav Calleya. Se aprecia un uso de la fenomenología, de nuevo, como herramienta analítica dejando en este caso todo el contenido filosófico aparte. Esta actitud de Marbá se ve justificada en la influencia que como director y músico tuvo Eduard Toldrá sobre aquel. No es el único caso de aproximación a la fenomenología de Celibidache con influencias distintas y como veremos a continuación, Juan José Mena será otro caso en el que una influencia más importante (la de Carmelo Bernaola) competirá con las enseñanzas de Celibidache.

Es para mí, sin embargo de gran importancia que Marbá continúa la referencia a un concepto clave que Celibidache se apropia para sí del discurso de Ansermet: el contenido "emocional" de los intervalos tonales contenidos en una pieza musical. Es este uno de los conceptos más destacables porque diferencia a los que conocen y usan la fenomenología de los que no lo hacen: todo el mundo sabe qué es un intervalo de 4ª o de 5ª pero no todo el mundo interpreta lo mismo si solo identifica el intervalo como tal o admite su contenido emocional. Ignorar este supone una diferencia en interpretación que puede desvirtuar el contenido de una obra musical.

3. 4 Juan José Mena.

3.4.1 Breve biografía y relación con Celibidache.

Juan José Mena (Vitoria- Gasteiz, Álava 1965) es, en la actualidad, uno de los directores de orquesta españoles más conocidos a nivel internacional.

Comenzó sus estudios de música en la coral de su pueblo natal y más tarde en el conservatorio donde conocería al compositor vasco Carmelo Bernaola que le dio clases composición, orquestación y armonía. Más tarde estudia dirección de orquesta en el Real Conservatorio Superior de Madrid con el Maestro Enrique García Asensio.

En 1997 es seleccionado por el Gobierno Vasco para dirigir la Joven Orquesta del País Vasco (EGO), siendo nombrado consecuentemente director asistente de la Orquesta Sinfónica del País Vasco (OSE).

En 1999 es nombrado director titular y artístico de la Orquesta Sinfónica de Bilbao con la que desarrollará una intensa actividad de conciertos no solo fijada en conciertos sinfónicos sino también en música de cámara y coral. Es este largo periodo de liderazgo de una de las principales orquestas del País Vasco el que le permite desarrollarse finalmente como director, trabajar un repertorio muy amplio a lo largo de esos años y, finalmente, llamar la atención internacional de algunas orquestas que comenzaran a invitarle para sus temporadas regulares como la Baltimore Symphony Orchestra con quien debuta en 2008.

En 2008 decide dejar la Orquesta Sinfónica de Bilbao y proyectar su carrera a nivel nacional, dirigiendo formaciones como la Orquesta Nacional de España, Orquesta del Teatro Real o la Orquesta Sinfónica de Barcelona (Nacional de Cataluña) e internacional como la ya nombrada Baltimore Symphony Orchestra, Bergen Philharmonic Orchestra o la Orquesta del Teatro Carlo Felice del que se convertiría en Principal Director invitado de 2007 a 2013.

En 2010 acepta la titularidad de la BBC Philarmonic de Manchester con la que ha realizado su debut en las Proms de Londres con quien ha grabado diversos discos con música de Gabriel Pierné, Xavier Montsalvatge o Manuel de Falla.

Ha realizado su debut como director invitado con la Orquesta Sinfónica de Chicago, Orquesta Sinfónica de Nueva York y en 2016 dirigió, por primera vez, la Orquesta Filarmónica de Berlín.

La relación de Juanjo Mena no puede entenderse sin otra relación probablemente más importante para su formación que la propia con Celibidache y aquella es con el compositor vasco Carmelo Bernaola.

Ambos se conocen en 1981 cuando Carmelo Bernaola se hace cargo de la dirección de la Escuela de Música Jesús Guridi, el conservatorio de Vitoria-Gasteiz. Juanjo Mena estudia composición y orquestación con Bernaola que le introduce de esta manera en un pensamiento “fenomenológico” adquirido por este por su propia relación con Celibidache. Aunque Bernaola no hace referencia a la fenomenología de Celibidache si que explica facetas de la orquestación con ideas “fenomenológicas” como el balance de las voces, la distribución de las mismas en función del número de armónicos de cada instrumento etc.

Mena, que había empezado a dirigir música coral anteriormente, tiene la oportunidad ahora de dirigir la banda del conservatorio (creada por Bernaola) y dirige los estrenos de las obras, fundamentalmente de cámara, compuestas por los alumnos de la clase de composición.

En 1981, teniendo dieciocho años Juanjo Mena, es invitado por Bernaola a Madrid para conocer a Celibidache. La amistad con D. Bernaola permitirá que la relación entre ambos sea, principalmente, fuera de la relación alumno-maestro. En un ambiente más social en el que Celibidache disfrutaba de la presencia de Bernaola y sus estudiantes españoles como D. García Asensio o D. Ros Marbá. Al conocer al círculo "español" de Celibidache pronto toma la decisión de participar en los cursos que Celibidache imparte en Múnich.

El propio D. Mena enfatiza el tipo de relación que le unía a Celibidache. Acostumbrado a verlo fuera del pódium en un ambiente relajado, D. Mena no "encaja", al principio, en un grupo de personas, mayoritariamente alemanes, que rodea (y venera) al maestro rumano allá por donde va. En los cursos de Múnich, a los que Mena se acerca en cortos periodos de tiempo (tres o cuatro días) se preparaban desde las 7 de la mañana con una serie de ejercicios de técnica de dirección que Celibidache ordenaba ejecutar a todos sus alumnos. El hecho de que fueran cortos periodos en los cursos y más tiempo dedicado a la "realidad" de la dirección, con una agenda cada vez mas repleta de colaboraciones con diferentes formaciones del País Vasco, confirió a Mena una doble mirada sobre el mundo Celibidache.

3.4.2 Fenomenología en Juanjo Mena.

"No creo haber usado el termino fenomenología en mis últimos veinte años de carrera como director de orquesta." Esta afirmación del maestro Mena a lo largo de la entrevista mantenida refleja muy bien su aproximación a la fenomenología y hace de él una personalidad singular en el mundo "celibidaquiano".

Intentando formular una definición de fenomenología durante la entrevista, Mena hace referencia a la misma en distintos términos. Estos son: "Mecanismo",

“estructura” o “ciencia”, esta última escuchada siempre en boca de su profesor de dirección García Asensio. Esta indecisión a la hora de nominalizar o conceptualizar la definición viene dada por la mayor importancia del predicado de dicha definición: “que utilizamos para entender el sonido y todo lo que acontece con el mismo”. Podemos decir que para Mena la fenomenología comienza con una actitud por parte del músico (la fenomenología no solo es para directores de orquesta, todo músico debería tener algunas nociones sobre la misma que le servirían para analizar su repertorio y tomar decisiones sobre cómo tocar tal frase o la otra[126].)

“Cuando tu actitud ante el fenómeno “sonido” es la de preocuparte por cómo te llega y como te afecta, como persona y como músico, si es lo que esperabas al estudiar la partitura, si está “ordenado”, si esta “balanceado” y se escucha como una unidad…entonces estas aplicando la fenomenología.”

El balance en el sonido está relacionado con los armónicos que los diferentes instrumentos que están sonando aportan a la suma total de los mismos. Un estudio “fenomenológico” de la partitura exige el conocimiento fundamental de cómo se puede, tocando una combinación de instrumentos X, determinar cuál debe ser el resultado final. Un ejemplo del propio Mena en nuestra entrevista. Tenemos la combinación: flauta en sol, un requinto, bombardino, tuba y contrafagot ¿Cómo debe tocar cada instrumento, su dinámica, para que el resultado final sea un único sonido, combinación de todos ellos, y no una muestra heterogénea de sonidos sin empastar? El estudio de cada instrumento nos enseñará como el flauta, por tamaño y afinación, tiene menos armónicos superiores que el contrafagot y por tanto este ultimo puede, si no presta atención a la dinámica, tapar al resto de instrumentos. Si esta combinación de instrumentos está escrita en el guión y su dinámica es la misma para todos (como suele ser lo habitual) el resultado no será un sonido balanceado porque la misma dinámica aplicada a los cuatro instrumentos hará la “mezcla” heterogénea. Solo un cuidado en la dinámica, en el ataque o dicción de la nota y al resultado final nos ayudará a crear un sonido equilibrado y redondo.

[126] Comentario realizado por todos los entrevistados. Es común pensar que la fenomenología de la música de Celibidache es “para directores”. Pero la verdad es que hay muchos músicos, interpretes, musicólogos, etc. que se han interesado por los conocimientos fenomenológicos y que destacan el beneficio de un análisis de este tipo a cualquier partitura.

Este proceso de búsqueda de lo que "esta fuera de su sitio", de reconocimiento de multiplicidades en el sonido y búsqueda de soluciones que nos lleven, finalmente, a la unicidad de sonido es denominado, fenomenológicamente, reducción.

El maestro Mena tuvo la oportunidad de estudiar este tipo de procedimiento con su profesor de composición, Carmelo Bernaola, que sin entrar en términos fenomenológicos, lo aplicaba a sus clases de composición y orquestación. Es otra razón más por la que la naturalidad con la que Mena "abraza" la fenomenología es distinta a otros maestros españoles. Este descubre activamente, trabajando con el sonido, su propio resultado en su ser, en su consciencia, y su reacción viene dada por su experiencia vital, como músico.

La reducción, como concepto en la fenomenología de Celibidache, es diferente a la reducción fenomenológica en Husserl (como ya hemos comprobado varias veces). Celibidache sostenía que la conciencia humana no puede prestar atención a más de tres parámetros que pueden ser la altura de la nota musical, la dinámica y la calidad sonora, por ejemplo. El ser humano no es capaz de analizar de manera directa el sonido que proviene de un tutti orquestal en un momento dado. Lo que si puede hacer es focalizar su atención hacia los distintos parámetros. La atención puede ser fijada en el balance de las cuerdas, o en la dinámica de los metales, el ritmo de la percusión…así es como Celibidache, que define un ensayo de orquesta como una "función estática" (no es música) y su misión es la de decir a los músicos corregir a los músicos hasta obtener una reducción de las multiplicidades.

La entrevista con Juan José Mena se salió muy pronto de los caminos esperados y se convirtió en una de las mejores charlas que sobre fenomenología y Celibidache he podido tener a lo largo de los años. La aproximación de Mena a la fenomenología la resumió el mismo en la primera pregunta que la entrevista: "No he pensado en la palabra fenomenología en los últimos veinte años de carrera". Reconociendo aun así la influencia que Celibidache tuvo en él y, sobre todo, la influencia de Enrique García Asensio, Juanjo Mena representa, indudablemente, la actitud que mejor se identifica con la fenomenología. Sin entrar en la concepción filosófica o ni si quiera tratar de enseñar la fenomenología (Mena no da clases de ningún tipo, no tiene alumnos y raramente tiene directores asistentes aunque abre sus ensayos y conciertos a cualquier persona que

quiera verlos y hablar con él, como en mi caso), Juanjo Mena deja abiertas todas las posibilidades de uso de la fenomenología en el simple acto de hacer del sonido el verdadero protagonista de su atención. Es el sonido y su relación con el "ahora" lo que pasa en cada momento, lo que hace de la aplicación fenomenológica un hecho sin siquiera necesitar de "pensar" en fenomenología. Yo achaco esta actitud a la experiencia personal de Mena con Celibidache y cómo a diferencia de otros alumnos, aquel disponía de la posibilidad de dirigir mientras visitaba a Celibidache. Muchos de sus alumnos solo podían dirigir delante de Celibidache o en sus cursos pero carecían de un grupo en el que practicar. No es el caso de Mena que dispuso siempre de diferentes grupos, desde la banda de estudiantes del conservatorio de Vitoria a los diferentes coros de la localidad para pasar más tarde a la Orquesta Joven de Euskadi. Es este hecho, el de enfrentarse con la realidad de un director de orquesta diariamente, lo que aleja un poco de los planteamientos filosóficos de Celibidache para sumergirse en el "que funciona y cuando funciona".

A pesar de no tener todas las respuestas a mis preguntas para la entrevista preparada, esta se convirtió, como he señalado, en una de las más importantes lecciones de cómo aproximarse a la fenomenología de Celibidache sin el misticismo que a veces le rodea.

Capitulo 5: Jordi Mora.

5.1 Breve biografía y relación con Celibidache.

Nacido en Barcelona, realiza sus primeros estudios musicales de piano y viola en el Conservatorio Superior de Música de la misma ciudad. En Alemania se gradúa en la Hochschule für Musik de Würzburg como oboísta y, becado por el Estado de Baviera, se licencia en Musicología y Filosofía en la Universidad de Múnich, con la tesis "La estructuración de las funciones verticales en la instrumentación de la obra sinfónica de Beethoven".

Estudia dirección orquestal principalmente con Sergiu Celibidache, participando en numerosas clases magistrales y cursos de dirección en la Universidad de Mainz, en

Múnich con la Filarmónica de Múnich y otros cursos en Trier, Londres, Stuttgart y París.

Ha sido director titular de la Orquesta Nacional de Grecia y de la Orquestra Sinfónica del Vallés. Como director invitado dirige regularmente en Alemania, España, Francia, Italia, Estados Unidos, Rusia, Rumanía, Grecia y América del Sur. Orquestas como la Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, la Orquesta Nacional de Argentina, la Orquesta de la Radio y Televisión Griega, la Filarmónica de Minsk, la Filarmónica de Múnich, etc.

Ha trabajado con solista de renombre internacional como Pierre Amoyal, Lluís Claret, Joaquín Achúcarro, Elizabeth Sombart, Christian Ostertag, Alexander Panizza, Núria Rial o Mireia Pintó.

Su repertorio va desde obras de la época barroca hasta numerosas estrenas mundiales, especialmente de compositores españoles (Baucells, Ugarte, Brotons, Pladevall) y argentinos (Di Cicco, Maglia, Casanova).

Paralelamente realiza una amplia labor pedagógica, especialmente en España, Suiza, Argentina y Alemania y ha sido miembro del jurado en distintos Concursos Internacionales (Mitroupoulos, Tárrega, La Sènia). En 2003 fue nombrado profesor de dirección orquestal en la ESMuC (Escuela Superior de Música de Catalunya) y en 2010 fue nombrado profesor invitado en la Grieg-Akademie a Bergen (Noruega).

Desde 2011 dirige regularmente la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Jaén.

Actualmente es el director de la Orquesta Simfònica Segle XXI y de la Bruckner Akademie Orchester, orquesta con la cual está realizando la integral de la obra sinfónica de este compositor.

En 2013 fue nombrado principal director invitado de la Orchestre Philharmonique du Liban (LPO) para la temporada 2014-2015. Ha dirigido

recientemente la Orquesta Simón Bolívar de Caracas, así como diversas orquestas dentro del Sistema de Orquestas Juveniles de Venezuela.

5.2 Entrevista.

Jordi Mora accedió a realizar esta entrevista con la condición de poder tener un tiempo para pensar y redactar las respuestas con lo que la importancia de reflejar exactamente sus palabras hace necesaria la copia íntegra de la entrevista en este momento.

1. *¿Puede describir cómo conoció al Maestro Celibidache y su relación con él?*

Lo conocí a través de un director de Barcelona que estudiaba en 1973 en Würzburg (Alemania), Francesc Llongueres. Yo fui a estudiar allí y él, que hacía unos dos años que estudiaba con el Maestro iba regularmente a Stuttgart a escuchar los ensayos y conciertos de Celibidache. El primer ensayo que viví de Celibidache fue a finales de noviembre de 1973 en Stuttgart con coro solo: la misa en do menor de Mozart. Al cabo de unos minutos ya me empecé a dar cuenta de la dimensión de lo que estaba escuchando y viviendo. Ese día me convertí en su alumno. A partir de aquel día estuve 14 años ininterrumpidos estudiando con él.

El resto del programa era el concierto en la mayor de violín de Mozart, el solista fue Ronny Rogoff, el solista más musical y "fenomenológico" que he conocido nunca (el trabajó con Celibidache desde los 10 años, era, junto el pianista Arturo Benedetti Michelangelo, un solista habitual en sus programas, cosa muy excepcional. La solista soprano de la misa fue Arleen Auger, otra gran preferida de Celibidache.

Después de los ensayos Celibidache daba unas 2 horas de clase (siempre gratuitas) a todos aquellos que quisieran ir, no hacía nunca distinciones.

Mi relación con él fue muy completa: me entregué a él sin miedos (en mi artículo verás más aspectos de esta relación), tuve momentos maravillosos con él y

momentos dificilísimos. Era imposible separar lo musical de lo personal: música y vida iban (van) en una misma dirección. Estar con él era vivir con mucha más intensidad de lo normal, era como un acelerador del mundo interior. El era como un fuego fuertísimo, si te quemabas o te calentabas era cosa tuya.

Traje a mis hermanos y padres para que lo conocieran y se entabló una relación que fue mucho más allá de profesor-alumno. Estuvo varias veces en casa y vino a varios conciertos míos porque le invité y se lo pedí (sabiendo a lo que me arriesgaba, pero yo quería aprender y esa era una de las mejoras formas). Mi hermano Alberto (1. flauta del Liceo), Carina (cantante) tuvieron también una gran relación con él. Un verano lo fuimos a visitar a Cadaqués y llevamos los instrumentos (hice la carrera de oboe) y nos dio una larguísima clase de cámara.

2. *¿Qué es la fenomenología de la música para usted? ¿Ha variado su pensamiento "fenomenológico" a lo largo de sus años de carrera musical? ¿Qué es lo que más le atrae de la fenomenología?*

a) La fenomenología no es solo una manera muy directa de ir a lo que es esencial en música, también ayuda a entender lo que es la vida misma. Todos somos singularidades irrepetibles, pero en esencia todos somos iguales y buscamos lo mismo: la vivencia de la Unidad a todos los niveles. Celibidache lo aplicó a la música y desarrolló la mejor forma que he conocido para ir entendiendo lo que sucede en la consciencia en el acto musical.

Una cosa es entender algo, otra que llegue esa comprensión al mundo afectivo y finalmente el nivel más alto: saberlo transmitir. En 14 años aprendí lo necesario para luego ir desarrollando el conocimiento interior, ya que el verdadero conocimiento es vivencial, no intelectual. Eso es lo que les trato de enseñar a mis estudiantes de dirección (a los oficiales: en el Esmuc en Barcelona). Cuando eso se vive es cuando eso se entiende de verdad (ver conferencia de Roma).

b) En esencia no ha variado nada, pero hay que entender que cada vez se manifiesta según las circunstancias del momento y cada vez se vive esa esencia con más claridad y fuerza.

c) Lo que más me atrae: la relación del conocimiento fenomenológico con la comprensión de esencialidades de la vida misma. Es más que una filosofía: es un guía práctica para entender las obras y su realización directa. No es una teoría ni siquiera un método filosófico más: la meta es la experiencia pura. Por eso la fenomenología musical llega mucho más allá que la filosófica, porque va a la vivencia pura de lo que sucede.

3. ¿Cómo compararía la aproximación "fenomenológica" de la música con otras corrientes filosóficas?

Lo que dije antes: finalmente no es otra corriente filosófica más, es un método totalmente práctico para llegar a realizar musicalmente las obras cada vez con más profundidad. La música no tiene una explicación filosófica concreta, ya que su naturaleza es el "werden" (devenir) y no el ser estático. Cada vez nace y muere. Quizás de los filósofos que más se acerca es Nietzsche (que es el menos filósofo de todos y el más "vividor"). Ya lo dijo Beethoven: *la música empieza donde termina la filosofía*, no se puede decir más claro.

4. Además de la fenomenología de la música de Celibidache, ¿ha influido en su aproximación práctica a la dirección de orquesta lecturas de otros fenomenólogos? En caso afirmativo, ¿cuáles son? ¿qué le aportaron que no encontró en la fenomenología de Celibidache?

Como músicos el director Ansermet en algunos puntos, y Hindemith en su libro "Unterweisung im Tonsatz", uno de los mejores libros de música que existen. Aunque Hindemith no era oficialmente un fenomenólogo, sus escritos tienen mucho de fenomenología musical. Pero puedo decir que Celibidache fue el más grande en este campo (que el desarrolló como nadie) y de él aprendí algo importantísimo: el auténtico conocimiento hay que redescubrirlo y vivirlo cada día, cada vez de nuevo. O sea, yo no sigo la fenomenología DE Celibidache, sino que me hecho este método mío y lo vivo a partir de mí, que es lo que Celibidache nos quiso enseñar como máxima enseñanza: conviértete en tu propio Maestro, en tu propio descubridor. Para llegar

mínimamente a comprender y practicar esto había que estar con él un mínimo de 8 años (yo estuve 14).

5. ¿Existen para usted definiciones de conceptos fenomenológicos? Ejemplo, ¿Qué es el tiempo musical "fenomenológico"? ¿Articulación fenomenológica? ¿Timbre fenomenológico? ¿Fraseo fenomenológico?

La vivencia no puede ser jamás un concepto ya que no es intelectual. Por eso no hay una definición de tempo musical: decir que el tempo no tiene finalmente nada que ver con la velocidad, y el tempo no "es" algo, sino la "condición para que el todo pueda ser escuchado", no es un concepto, va más allá.

Lo mismo con la articulación o el fraseo: no hay un " fraseo fenomenológico", la fenomenología te puede ayudar a descubrir como es el fraseo de un pasaje o de una obra en su totalidad. Cuando una persona se le entiende cuando habla, no se le entiende porque habla fenomenológicamente, se le entiende y punto.

Grandes músicos frasean porque escuchan las partes en relación al Todo. Eso es la esencia de la musicalidad. Cuando se ESCUCHA de verdad, uno ha llegado a la totalidad del proceso. La fenomenología te ayuda a conseguir ese objetivo, que es el objetivo de todo buen músico. Celibidache mismo decía "la fenomenología son como muletas: te ayudan a caminar mientras las necesitas, cuando aprendes a caminar, ya no necesitas las muletas". La realidad musical está más allá de toda racionalización fenomenológica o la que sea. Lo máximo que puede conseguir la fenomenología musical bien aplicada, es que llega un momento que no se necesita. O sea, se transciende a sí misma.

6. Las categorías de la fenomenología de Husserl como "poner entre paréntesis", "intencionalidad", "noema" o "noesis", ¿son "traducibles" a la práctica de dirección de orquesta/interpretación?

Si, si las sabes aplicar bien. Como músico es más fácil de aplicar y entender que como filósofo. Por ej. noema es la captación del sonido sin entender hasta el final el

producto de sus relaciones, noesis es la unidad que se deriva de haber relacionado los sonidos oídos: Dicho con sencillez: de oír, a escuchar.

Poner entre paréntesis: en música es decir: “así no, así tampoco, no, no, no” hasta que al final aparece el “si”.

Intencionalidad: es la actitud de poner la consciencia en el “escuchar” y dejarse llevar.

Un concepto que Husserl lo usaba de una forma y Celibidache de otra: reducción. Para Husserl es ir sacando lo no esencial hasta que queda lo que lo es. Para Celibidache es integrar todos las partes en un Todo, o sea, "reducir" a UNO.

7. ¿Existe una “técnica de la dirección de orquesta fenomenológica”? ¿En qué se diferenciaría de otras o qué características tendría esa técnica?

Lo mismo que con el fraseo o el tempo. Cuando se descubre la esencia de una estructura musical, se busca la mejor forma de manifestar eso con un gesto. La técnica no puede ser jamás un objetivo en sí mismo: es el movimiento que te acerca más a la pulsación, a una articulación, a un fraseo… Primero hay que vivir y entender la obra musicalmente y luego ver como se realiza gestualmente. Por eso Celibidache decía a los que querían estudiar con él: "5 años sin dirigir, primero tienes que aprender música de verdad."

8. ¿Cómo aplica usted los conceptos fenomenológicos al estudio de una obra y a su dirección?

Estamos en las mismas (Celibidache llamaría a esto “una pregunta mal planteada”): no se aplican conceptos, todo es vivencial. Un punto culminante se vive, no se calcula o se piensa. La fenomenología te ayuda a vivir con más intensidad, pero el “vivir” en su total esplendor ya no es fenomenología ni nada concreto.

Se podría decir que todo buen músico es un fenomenólogo aunque no lo sepa. Pero aún mejor es decir que la vivencia musical está más allá de todo concepto.

9. ¿Qué importancia le da a la pedagogía de la Fenomenología Musical en su labor pedagógica?

Toda. Para mí son inseparables.

10. Otras cuestiones que desee explicar.

Lo más importante ya te lo he dicho.

Siento decirte lo siguiente: la fenomenología musical es algo que hay que ir viviendo para irla "comprendiendo", es más socrática (o sea, vivencia del momento, sin textos) que platónica (o sea, académica) por eso es imposible aprender fenomenología musical de verdad solo leyendo un texto sobre el tema.

Por eso Celibidache nunca publicó nada.

Yo no tuve oportunidad de hablar en persona con Jordi Mora y desde el principio decidió que la entrevista iba a ser escrita. A favor de la exactitud de la misma se agradece porque se puede ver que, siendo el alumno español que más tiempo pasó con Celibidache, también es obvio que su formación filosófica le permite una comprensión de la fenomenología de la que carecen otros. Además, las respuestas son concisas y precisas. Personalmente, los conceptos de noesis y noema siempre me han resultado más difíciles de aplicar a la fenomenología de la música puesto que Celibidache lo plantea en términos de antes y después del proceso de ensayo. Mora lo explica en una simple frase que lo hace entender claramente.

Tenemos en su entrevista, además, la evidencia más clara y mejor expresada de que la fenomenología de la música es un proceso vivencial -de la experiencia- que va en contra de todo proceso de la inteligencia (y como diría Celibidache "aun así, necesitamos de la inteligencia para ordenar el material"[127]).

[127] https://www.youtube.com/watch?v=4nzHHzS9-Lk&t=3642s Última consulta 18/4/2017.

PARTE 4: Técnica de la dirección de orquesta de S. Celibidache.

Expuestos ya los elementos teóricos de la fenomenología musical de Celibidache, este trabajo pretende, además, ver la influencia que aquel en la técnica de dirección usada por los directores de orquesta españoles que estudiaron con él.

Celibidache denomina a su técnica de dirección como "técnica fenomenológica" aunque las dudas surgen pronto, como hemos comprado en las entrevistas de sus alumnos donde ninguno identifico la técnica como fenomenológica sino más bien como una herramienta que permite transmitir lo que se quiere siendo esto último determinado, eso sí, por el análisis fenomenológico de la partitura.

Lógicamente, una exposición exhaustiva de la técnica de dirección de orquesta usada por Celibidache no está dentro de los objetivos de esta tesis. Para ello se puede recurrir a la más reciente publicación del Sr. Enrique García Asensio quien presentó su libro sobre la técnica de dirección de Celibidache el 5 de Abril de 2017.

Se exponen aquí las premisas fundamentales, resumidas y sintetizadas para entender después el análisis de los gestos usados por los directores en los videos que analizaremos en el apartado 4.2.

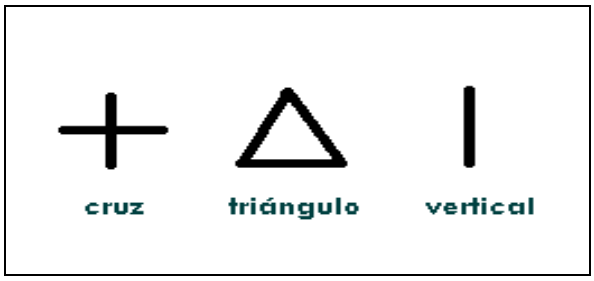
4.1 Exposición de la técnica básica de dirección por E. García Asensio[128].

La continuidad de movimiento es la premisa fundamental de esta técnica de dirección. El brazo, tomado como una unidad (y definida la batuta como la extensión del brazo del director) no se para en ningún momento mientras la música sigue su curso. El único momento en el que se detiene es si la música para (calderón-fermata) o si la música se extingue (fin de la obra).

Una vez tenemos esta premisa debemos definir que "camino" va a seguir ese movimiento. Aquí se definen "las figuras básicas".[129]

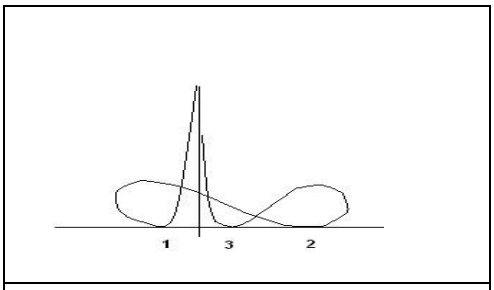
[128] La técnica de dirección de Celibidache es impartida por multitud de sus estudiantes pero en este caso se referirá todo a las explicaciones de D. Enrique García Asensio con quien se realizo un curso de dirección de orquesta en Toledo en 2006. Esto es, de nuevo, extraído de los apuntes que el doctorando tomó en aquel curso así como del curso sobre técnica de Celibidache realizado con Octav Calleya en Brasov (Rumania) en abril de 2013.

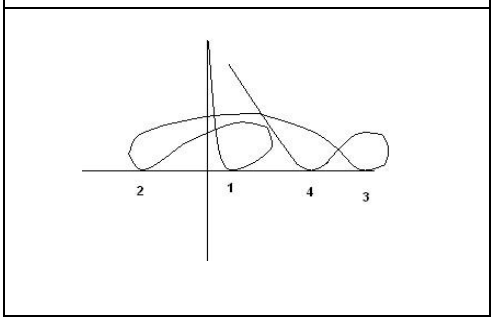
[129] El concepto de figuras de compás no es, ni mucho menos, exclusivo de esta técnica directorial ni tampoco es la primera referencia que tenemos sobre su uso en la dirección de orquesta. Una posible crítica sobre esta técnica y su enseñanza se realizara en un próximo capítulo.

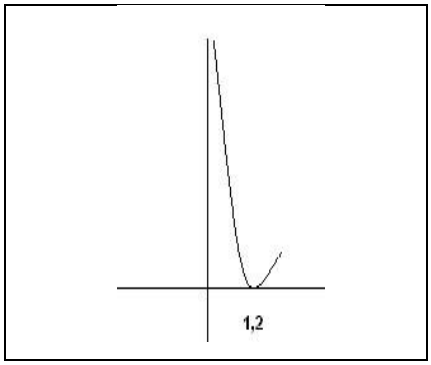


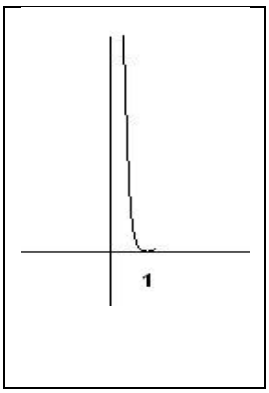
Estas figuras representan los compases de la música y la distribución de los pulsos fuertes y débiles de los mismos. Así la cruz es un compás de cuatro pulsos, el triangulo es un compás de tres pulsos y la línea vertical es un compas de un pulso. Estas son las figuras básicas a través de las cuales y, en combinación de ellas, podemos expresar cualquier compás de la música (incluidos los de amalgama). También podemos subdividir los mismos para compases como el 12/8 (es una cruz con tres subdivisiones en cada parte).

La "línea de inflexiones" es una línea imaginaria y horizontal que el director se estable con su posición inicial, elevando los brazos desde la posición de descanso a ambos lados de su cuerpo, y respetando la curvatura natural de la fisiología de cada persona. Sobre esta línea de inflexiones el director batirá los "puntos esenciales" definidos como aquellos puntos en donde la figura toca la línea de inflexiones y que coincide, musicalmente, con el batir del PULSO musical. Una característica idiosincrática de esta técnica, y que lo diferencia de otras es que todos los puntos esenciales se baten a la misma altura (la definida por la línea de inflexiones). Esto se define como "punto de referencia óptica" que es básicamente una vuelta al mismo punto del que se parte cumpliendo el objetivo de ser una referencia para los músicos que les permitan prever donde y cuando se bate el siguiente punto. Sin esta cualidad, si privamos a los músicos de esta información, pueden no saber que tempo o en qué parte del compás están.









Una vez definida la premisa de la continuidad de movimiento, sabemos ahora cómo va a "viajar" el brazo en ese movimiento, y vemos que entre los puntos esenciales existe la misma distancia pero están ordenados de tal manera que al tener que recorrerlos en el sentido de 1 a 2, de 2 a 3 y de 3 a 4, el brazo tiene que recorrer distintas distancias en el mismo tiempo. Es por esto de los ejercicios que mencionaba antes que tienen como objeto el que ese desplazamiento sea fluido y constante. En esto interviene el peso del brazo haciendo que algunas veces sea necesario impulsar con más fuerza el brazo y otras simplemente mantenerlo en la posición deseada.

La forma de las figuras básicas está definida "por naturaleza". Aunque la fisiología del compás ha variado con el tiempo, en la actualidad tenemos:

La cruz: 1, fuerte, en dirección a la fuerza de la gravedad; 2, débil, introvertido; 3, fuerte, pero más débil que el 1, extrovertido; 4 débil, pero más débil que el dos, en dirección contraria a la fuerza de la gravedad. Triángulo: 1, fuerte; 2 débil; 3 débil, pero más débil que el 2. La línea vertical: 1, fuerte; 2, débil.[130]

[130] Hay técnicas, en las que todos los puntos esenciales se baten sobre el mismo punto de la figura básica, y en esta técnica, están dispuestos de una manera horizontal. Solamente en la vertical, se baten sobre el

Esta es otra característica idiosincrática puesto que en esta técnica el movimiento es del brazo completo. El movimiento sale del brazo que tira del antebrazo y este de la mano. En otras técnicas de dirección esto es una diferencia fundamental. El uso del brazo como "una unidad" es exclusivo de la técnica de Celibidache. Por ejemplo, la técnica de dirección rusa (con diferentes variaciones y metodologías) se basa en el uso de la muñeca. Otras técnicas incentivan el uso de los dedos o del antebrazo. La técnica de dirección del pedagogo americano Harold Farberman diferencia el uso de brazo, el antebrazo y la muñeca basando, prácticamente, toda su técnica en el uso correcto de la muñeca.

Definido por la fisiología del brazo de cada director vendrá lo que Celibidache[131] definía como espacio eufónico: "el espacio en el que [el director] desarrolla sus gestos". Cada sonido tiene un punto en ese espacio y lo denomina "centro eufónico". Este espacio es importante porque la línea de inflexiones está contenida en él y permite al director, moviendo en cada dirección espacial, expresar el fraseo musical.

Ejemplo de lo hablado hasta ahora. En el comienzo de la Sinfonía Incompleta de Schubert, la posición inicial del director será con la línea de inflexiones a una altura más baja de la habitual para reflejar la entrada de las cuerdas bajas. Además, el fraseo modificará tanto el tamaño como la dirección de dicha línea…un crescendo puede enseñarse mediante el aumento del tamaño del gesto y al mismo tiempo la elevación de la línea de inflexión. El mismo gesto puede, a veces, en este sentido, ser polisémico.

La siguiente definición importante dentro de esta secuencia es la definición de "anacrusa[132]" definida como "el gesto o pulso, que bate el director". Así pues, la anacrusa el gesto que realiza el director "informando" a los músicos de la música que viene y, para ello, la anacrusa siempre da la información en el pulso anterior al que le sigue. La anacrusa "refleja" la unidad de pulso siguiente. La consecuencia es que en la técnica Asensio-Celibidache[133], "el hecho de dirigir, es un constante marcar anacrusas".

---

mismo punto. Y ese es el motivo por el que, en la cruz y en el triángulo, tengamos que ir a distintas velocidades de un punto esencial a otro.

[131] De esto disponemos de evidencia física. Grabación de un curso de dirección impartido por Celibidache (desconocemos cuál de ellos) donde define el espacio eufónico.

[132] Se usará el término "anacrusa" debido a que es el propio García Asensio quien así lo traduce. Celibidache usaba el término *Auftakt* (alemán) o *upbeat* (inglés).

[133] Debido a que en los siguientes capítulos hablaremos de la técnica de dirección de Celibidache enseñada por diferentes profesores, creo conveniente diferenciarlo haciendo referencia al profesor que la

Estas anacrusas vienen determinadas por el siguiente concepto, el pulso, definido aquí como "el ritmo interno (latido), que hace funcionar la música y debe coincidir con lo que bate el director". Existen anacrusas de diferentes tipos (como vemos el concepto de anacrusa no es exactamente el mismo referido por la teoría musical como "comienzos anacrúsicos".)

Los diferentes tipos de anacrusas son los siguientes: normal, métrica y virtuosística.

La anacrusa normal se utiliza para comienzos donde la música está presente desde el primer pulso del compás. La información que debemos dar en esta anacrusa es el carácter (legatto, staccato), el metro (tiempo que dura el pulso) y el matiz con que queremos empezar (forte, piano...)

La anacrusa métrica se utiliza en comienzos donde la música comienza a contratiempo, es decir que el principio del pulso está ocupado por un silencio. La información que debemos dar en esta anacrusa es, únicamente, el metro. Se realiza para prevenir que los músicos entren antes de tiempo (confundiendo el silencio con el comienzo de la música). El resto de la información estará contenida en el gesto del brazo a su caída. Este golpe, denominado, "golpe efectivo" contiene el resto de información (carácter y matiz). Es pues, el gesto que refleja el pulso donde comienza la música, después de haber marcado la anacrusa.

La anacrusa virtuosística, que no expresa ninguno de los parámetros (metro, carácter y matiz). Se utiliza, al igual que la anacrusa métrica, cuando la música comienza a contratiempo y de la misma manera, refleja los tres parámetros mediante el golpe efectivo (es decir, después de dar la anacrusa). La métrica y la virtuosística se usan en los mismos casos y el director hará aquella que crea más conveniente en cada momento, según la reacción de la orquesta que tenga en frente y a la que habrá experimentado durante los ensayos, para ver con cuál de las dos reaccionan mejor los músicos. La visualización de la anacrusa virtuosística es de carácter más "teatral". En el siguiente apartado se analizarán algunos videos donde se tiene la oportunidad de ver algunos tipos de anacrusas distintas.

---

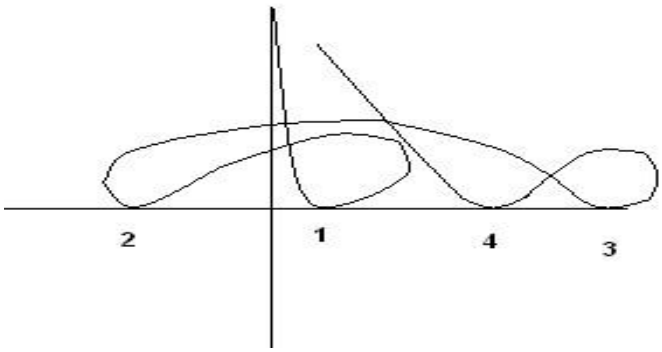
enseña seguido de –Celibidache, puesto que todos ellos reclaman que es la técnica que ellos aprendieron de él.

Por último, la anacrusa dinámica no refleja más que el matiz y nunca se hace al principio de una obra. Se usa en *ff* súbitos y *pp* súbitos y también cuando hay dinámicas muy contrastadas en pulsos sucesivos.

Definido la posición inicial, el espacio eufónico, las figuras básicas y las anacrusas se introduce el concepto fundamental de la técnica de dirección de Celibidache. Este concepto es el denominado "relaciones"[134].

Las relaciones son "las distintas formas de reflejar los cambios de dirección, de las figuras básicas, según el contenido musical (rítmico) del pulso." La importancia de este concepto en la técnica de Celibidache es fundamental y se relaciona con la continuidad de movimiento del brazo (no existen "relaciones" si el brazo se detiene). Para que se puedan reflejar esos cambios en la dirección del brazo necesitamos respetar el denominada "referencia óptica" que "es el recorrido vertical que el brazo realiza al partir de un punto y regresar al mismo punto, estableciendo así una referencia."

Debemos mirar, de nuevo, el gráfico de la figura básica de la cruz:



Entre dos puntos esenciales, la curva se eleva desde la línea imaginaria hasta un cénit, para volver a caer a la línea en el siguiente punto. Con esto en cuenta, existen cinco tipos de relaciones, que se definen según la proporción de tiempo que exista entre la subida al cénit y la bajada.

Estas relaciones, según el contenido rítmico que queramos dirigir, son las siguientes:

[134] A veces denominadas "proporciones" por la traducción literal que de la palabra inglesa "proportions", más usada durante los cursos con Celibidache.

- Relación de 1 a 1. (Escrito 1/1). En ella, el camino de subida (desde el punto de origen hasta el cénit de la curva) dura exactamente lo mismo que el de bajada (desde el cénit hasta el punto siguiente). Se usa en pasajes legato de subdivisión binaria. El contenido rítmico que estamos dirigiendo es de dos (figuras rítmicas).

- Relación de 2 a 1 (2/1). En esta relación, el camino de subida dura el doble que el de bajada: la curva está ahora repartida en 3 (2+1). Se usa en pasajes legatos de subdivisión ternaria. El contenido rítmico que estamos dirigiendo es de tres (figuras rítmicas). El brazo del director tarda dos (2/3) en subir al cenit y uno (1/3) en bajar.

- Relación de 3 a 1 (3/1). En esta relación, la curva se reparte en cuatro: 3 para el camino de subida y 1 para el de bajada. La diferencia de tiempo entre los dos caminos da lugar a un cambio brusco en el gesto. Es usa en pasajes staccatos de subdivisión binaria.

- Relación de 4 a 1 (4/1). Más contrastada que la anterior, la curva se divide en cinco (4+1). Se usa en pasajes staccatos con contenido rítmico de cinquillos (por ejemplo, el pasaje de los contrabajos en la "tormenta" de la 6ª Sinfonía de Beethoven).

- Y por último, en la relación 5/1 (cinco a uno), el contenido rítmico es de seis, cinco unidades de motor en subir y una en bajar.

"No existen más relaciones, porque las relaciones mayores que 5/1 (cinco a uno), no se entenderían y además, humanamente, no se puedan realizar."[135]

[135] De nuevo es una cita textual del curso. En otra técnica de dirección que usa proporciones como las aquí descritas se afirma que las proporciones pueden llegar a ser hasta de 16/1. Solo depende, como vemos, de la velocidad con la que el brazo realiza la alzada y la caída en cada punto de la figura básica.

Una música que tenga un contenido de dos, si se tiene que hacer es en *staccato*, la relación se doblaría y en vez de hacer la relación 1/1 se doblaría y se haría 3/1, que es la primera relación *staccato*. (1+1= 2, el doble de dos es cuatro, la relación que contiene cuatro figuras rítmicas es la de 3/1).

Por mas o menos "contrastada" entendemos las relaciones que van hacia un cambio más brusco en el movimiento del brazo. Es decir, la relación 5/1 es la más contrastada de todas y la 1/1 es la menos contrastada. También, se admite cierta flexibilidad en la aplicación de estas proporciones. Así en pasajes muy fuertes y rápidos, se puede emplear un gesto más pequeño pero con una relación más contrastada que controla mejor la orquesta.

Las proporciones definen el movimiento del brazo ya que no es lo mismo dirigir una proporción 3/1 que 1/3. En esta técnica, la alzada del brazo debe ser el contenga mas figuras rítmicas mientras que la bajada hacia el punto de inflexión es siempre de 1. Si se hicieran al revés, se produce un efecto, común en otras técnicas, en las que el brazo del director parece ir en "contra" del sonido o, lo que es lo mismo, se dirige "pellizcando" la orquesta. Este tipo de movimiento no está permitido en la técnica de Celibidache pues entra en conflicto cuando se quieren hacer accelerandos o ritardandos, como se explicará en breve.

Las relaciones más contrastadas o menos también se usan para el control del tempo de la orquesta. Si la orquesta tiende a ir más deprisa (acelerando) cuando no debe, se puede aplicar una relación poco contrastada que el efecto de hacer que la orquesta disminuya la velocidad. El caso contrario también es verdadero. Si una orquesta tiende a retardar el movimiento (retardando) se puede aplicar una relación más contrastada que afectará al tempo de la orquesta haciendo que esta vaya más deprisa.

Desde el punto de vista técnico acelerar, es marcar progresivamente anacrusas más cortas en el tiempo, y *ritardando*, al revés. En los *accelerandos* y *ritardandos,* puede llegar a ser necesario, cambiar de figura básica, en cuyo caso, habrá que avisar un pulso antes (no olvidemos que todo cambio en la música tiene lugar en el director una unidad de pulso antes). En ese sentido, si tenemos escrito en un compas de ¾ un accelerando continuo y llegamos a un pasaje donde debemos cambiar de figura básica, debemos realizar el cambio justo un pulso antes del cambio de compás.

El siguiente punto del que se trata a lo largo del curso son los tipos de compases, según esta técnica. Así, existen los compases "normales" y "dispares" (se les hace referencia con los términos "normali" y "dispari"). Los compases *normali* o normales son aquellos en los que los pulsos que marca el director son equidistantes rítmicamente. Dentro de los *dispari* están los *disparitá di primo grado* (aquellos en los que los puntos esenciales de las figuras básicas no se golpean el mismo número de veces), y *disparita di secondo grado*, aquellos cuyos pulsos que bate el director, no son equidistantes rítmicamente). La disparidad del compases del primo grado, está en el compás pero los pulsos son equidistantes rítmicamente. El hecho de que un punto esencial se bata más que otros, aunque los pulsos sean equidistantes rítmicamente, es lo que produce la disparidad entre los puntos esenciales. La "disparita del secondo grado" está en los pulsos, ya que no son equidistantes rítmicamente.

A continuación, en el curso, tenemos lo relacionado a cómo dirigir calderones (fermatas). Se dispone de los denominados "los diez mandamientos de los calderones"[136]:

La primera regla: el director parará el gesto en el pulso o fracción de pulso donde se encuentre la figura que lleve el calderón, sea cual fuere su duración.

Segunda: para reanudar el discurso musical, se marcará la anacrusa del pulso en donde se reanude la música. La posición de los brazos cuando nos paramos en el calderón, puede ser cualquier punto esencial de la figura básica o sus correspondientes subdivisiones.

Tercera: Cuando después de una figura que lleva un calderón va seguida de uno o más silencios el director no marcará anacrusa del silencio, sino directamente, el pulso donde se encuentre el silencio o el primero de los silencios. Este gesto servirá a su vez de corte del calderón.

Cuarta: Cuando después de la figura que lleva el calderón viene un silencio más corto del valor de un pulso, se realizará para salir del calderón, una anacrusa métrica o virtuosística, y al marcar el pulso siguiente, donde se encuentre el silencio (golpe efectivo) se hace la relación correspondiente, generalmente algo contrastada, para que

[136] Apuntes personales de Juan A. Gallastegui durante el curso de direccion tomado con Garcia Asensio en Toledo (Julio 2006).

hagan el contratiempo, ya que para los efectos es un inicio a contratiempo. En caso de que se esté dirigiendo una música muy lenta, se podría ir directamente al pulso donde se reanuda la música, con relación falsa más contrastada. Aunque la forma explicada con anterioridad es más fácil y cómoda.

Quinta: Cuando la figura que lleva el calderón toma parte del pulso siguiente, se saldrá con anacrusa métrica o virtuosística (como en todos los casos en los que la música acontece a contratiempo). *Sólo no sería necesario en los tiempos muy lentos donde se podría marcar directamente sobre el pulso donde se reanuda la música*[137].

Sexta: Cuando la música se reanuda en el mismo pulso en el que se encuentra la figura que lleva el calderón marcaremos anacrusa virtuosística o métrica antes de rebatir el mismo pulso en el que nos encontrábamos.

Séptima: Cuando la figura que lleva calderón toma parte del compás siguiente debemos hacer anacrusa virtuosística de forma orientativa, para que la orquesta capte (sobre todo los que no tocan y tienen compases de espera) que nos encontramos en un nuevo compás.

Octava: Cuando la figura que lleva el calderón no se encuentra a principio del pulso, el gesto debe continuar hasta el momento que llegamos a la figura que lleva el calderón, para continuar, se saldrá con la anacrusa correspondiente según acontezca el discurso musical.

Novena: Cuando hay calderones escalonados en distintas voces y todos se encuentran en el último calderón, el director seguirá marcando el compás hasta llegar al pulso donde se encuentre el último calderón, y para salir, se marcará la anacrusa correspondiente según acontezca en el discurso musical.

Y décima: Cuando el calderón está sobre la línea divisoria el gesto se detiene cuando acaba el valor del último pulso, y se marcará la anacrusa correspondiente según acontezca en el discurso musical.

Por último, se suele hablar de un sistema de nomenclatura usado en esta técnica para reflejar por escrito en la partitura orquestal algún tipo de información que permita

[137] Apuntes personales de Juan A. Gallastegui durante el curso de direccion tomado con Garcia Asensio en Toledo (Julio 2006).

al director recordar que tipo de anacrusas debe usar y los tipos de figuras básicas. A este sistema se le denomina "rayado de partitura" y consiste básicamente en añadir, debajo del pentagrama, una línea larga para señalar los pulsos de cada compas, un punto para el contenido rítmico, líneas cortas si existe algún tipo de subdivisión y distintas formas de flechas para señalar las anacrusas y con qué tipo se ha de salir de un calderón (si lo hubiese).[138]

4.2.Comparación entre Celibidache y sus alumnos españoles.

Aunque la influencia de Celibidache ya ha quedado muy clara después de las entrevistas con sus estudiantes españoles así como las explicaciones que sobre su técnica, unida a la base conceptual que la fenomenología de la música de Celibidache, he expuesto hasta ahora, he creído necesaria la inclusión de algunos videos donde podremos comparar brevemente algunos gestos directorales mencionados ampliamente en el estudio de la técnica de dirección. Veremos así como la influencia ha sido tanto mental, a través de la herramienta analítica que la fenomenología nos habilita, como física, a través de una técnica de dirección sistemáticamente desarrollada.

Los videos utilizados son públicos y carezco de ningún derecho o control sobre ellos. Pueden desaparecer o no estar habilitados en el momento en que se quieran ejecutar de nuevo. También suelen ser videos de conciertos públicos con lo que la imaginen no suele centrarse todo el tiempo en el director. Algunos de los gestos más importantes que analizaremos, por comparación, será la posición fundamental y el tipo de anacrusa usado.

Se ha evitado intencionadamente la valoración interpretativa de las versiones cuando se comparan las mismas piezas musicales. Esto tiene que ver con la lógica imposibilidad de comparar interpretaciones cuando se habla de orquestas diferentes en países diferentes y años muy diferentes. Además, el doctorando acepta como premisa fundamental la misma que Celibidache. No se puede analizar una interpretación basada en una grabación. Más allá de los problemas técnicos que una grabación implica, la ausencia del necesario contacto "directo" con el sonido anula, en mi opinión, la

[138] Esta nomenclatura no se ha podido encontrar en ningún otro Maestro de la técnica de Celibidache por lo que, es asumible, una autoría en exclusiva por parte del Enrique García Asensio.

posibilidad de comparación justa de ninguna interpretación grabada. Esto no quita, también que las grabaciones son necesarias y hasta fundamentales para preservar otros parámetros fundamentales e históricos y considero muy importante la comparación de grabaciones. No así, la valoración de interpretaciones que considero muy subjetivas en la mayoría de los casos y faltas de conocimientos en otros más.

Celibidache y Enrique García Asensio:

Comparamos el video de Celibidache dirigiendo *Scheherazade* (R. Korsakov)[139] y Enrique García dirigiendo *La oración del torero* (Joaquín Turina)[140]:

Vale la pena señalar, antes de escribir sobre ambos videos, algo que no se debe menospreciar. Dos detalles difíciles de ver en los videos. El primero es el uso de una batuta similar por ambos directores. García Asensio usa el mismo tipo de batuta que usó toda su vida Celibidache. De madera fina sin empuñadura y de una longitud calculada según la longitud del brazo en extensión. Y segundo, condicionado por el tipo de batuta que se usa al dirigir, tenemos el tipo de agarre de la batuta (el "grip", en inglés). Es la forma en la que el director cierra (o no) los dedos agarrando la batuta. En este caso, Celibidache y García dejan reposar el extremo de la batuta sobre la palma de la mano. A veces, ese extremo de la batuta lo dejan fuera del alcance del dedo pequeño. De nuevo, el tipo de agarre condiciona algunos de los movimientos que se podrán realizar con el mismo. Debido a que en esta técnica la muñeca es ignorada, la batuta se agarra en paralelo a la longitud del brazo, convirtiendo a aquella "en una extensión del brazo" que define así su uso casi excluso de elemento que focaliza de la mirada de los músicos que usan la batuta como guía para saber en qué parte de los compases se encuentran. Otro detalle: Celibidache no usa la partitura nunca, ni tan siquiera para ensayar. Los únicos conciertos en donde dispone la partitura es cuando dirige a algún solista (y esto solo después de algunas malas experiencias dirigiendo solistas). Celibidache exigía siempre a sus alumnos la completa memorización de las piezas a dirigir y, al igual que él, no usar la partitura en el concierto. La mayoría de sus alumnos españoles, sin embargo, dirigen sus conciertos y ensayos con partitura.

[139] https://www.youtube.com/watch?v=b3O3Q5qae_I&t=329s Última consulta 15/4/2017.
[140] https://www.youtube.com/watch?v=IgB4hw4s6Fs Última consulta 15/4/2017.

Lo primero que se puede apreciar en los videos es la posición fundamental de ambos. Celibidache dedicaba horas y horas a alcanzar la posición inicial en la que el director debe elevar sus brazos desde la posición de relación a ambos lados de su cintura. Cuando se levantan los brazos (desde el antebrazo) los músculos deben estar relajados y sin ninguna tensión extra. Los brazos deben de quedar como suspendidos en el aire con su peso distribuido a lo largo del brazo (como unidad). La articulación de la muñeca se ignora por completo en esta técnica. La ausencia de tensión es muy importante y ha sido identificada una posible relación entre esta posición inicial y la conocía como técnica Alexander donde el cuerpo debe de ser tratado sin tensiones exteriores y en la que se requiere de una gran cantidad de horas para dominarla.[141]

El brazo izquierdo en ambos esta paralelo al derecho y durante mucho tiempo durante la dirección, ambos brazos se utilizan igual. En principio, el brazo izquierdo debe ser capaz de ejecutar el mismo movimiento que el derecho aunque se suele distinguir como una cualidad buena en los directores experimentados la independencia de los brazos. En concreto, la técnica de Celibidache llama a un uso "clásico" del brazo izquierdo: cuando no refleja lo mismo que el derecho, este debe servir para mostrar diferentes dinámicas, ensalzar acentos, mostrar los matices agógicos como crescendo o disminuyendo etc. El brazo izquierdo es, pues, de "expresión". El brazo derecho permanece como "metrónomo" marcando siempre el compás.

Aunque no es parte de ningún movimiento físico, debemos señalar la expresión facial como otro punto en común. La técnica de Celibidache no especifica, en principio, ningún uso de la expresión facial pero es casi una convención el hecho de que el director debe transmitir a los músicos sus deseos tanto física como mentalmente y la expresividad de la cara es una herramienta fundamental. En los videos que comparamos se ve una expresividad dura, una concentración máxima por parte de ambos directores y un relajamiento facial solo cuando la música se vuelve más lirica y melódica. Haremos una comparación más profunda, hablando de la expresión facial, cuando comparemos a Juanjo Mena con Celibidache.

El tipo de anacrusa usado, la anacrusa "normal", es el mismo porque ambas piezas musicales comienzan en la primera parte del compás. Vemos como en ese gesto

[141] Esta relación fue admitida por Markand Thakar, alumno de Celibidache en Múnich, en entrevista personal para esta tesis. No pudo ni afirmar ni negar la conexión con la técnica Alexander pero él como pedagogo que pasa horas enseñando a sus alumnos a alcanzar la posición inicial, admite cierta relación.

se concentra la información de tempo, dinámica y carácter (legato, staccato…). A lo largo ambos videos se pueden observar las diferentes anacrusas que usan, por ejemplo, después de silencios, para comenzar segundos temas, antes o después de calderones,…etc. Siendo la primera anacrusa la más importante puesto que pone en "funcionamiento" la orquesta, no es la única, ni mucho menos, ni la más intrincada.

El tamaño del gesto directorial cambia con la dinámica y la expresión que se le quiere dar. Como se señaló anteriormente, Celibidache enseña que las figuras básicas también pueden ser una herramienta de expresividad usadas en sus distintas dimensiones. Una de las cuales es el tamaño del gesto. Lógicamente, el pianísimo corresponde, en ambos directores, a un gesto más pequeño, más concentrado y focalizado junto en frente y hacia debajo de la figura del director, exactamente en el centro del denominado *centro eufónico*, por Celibidache.

Celibidache y Octav Calleya:

Para esta comparación se dispone de la interpretación, por parte de ambos, de la misma pieza musical. En este caso es la *Scheherazade* (R. Korsakov)[142].

Prácticamente todo lo dicho en los videos del García Asensio se puede repetir con el Sr. Calleya. Si se compara con el video de Celibidache se aprecia cómo se comparten la posición inicial, el tipo de agarre de batuta, la misma anacrusa para el comienzo de la pieza etc. Es por esto que nos centraremos en las diferencias.

Para empezar, Calleya, lógicamente, no tiene la misma constitución corporal que Celibidache con lo que el peso de su brazo es distinto. Esto hace que, incluso aplicando la misma técnica directorial, los gestos sean de algún modo particulares a cada persona. Los gestos en Calleya son más amplios y tienen a ser más curvados queriendo dotar, sin duda, de un carácter legato y transmitir no una exactitud rítmica sino más bien un carácter más melódico, más cantábile en la cuerda. El gesto de Celibidache, incluso dirigiendo la misma pieza que Calleya, es más concentrado y focalizado en su espacio más cercano a su cuerpo. En este punto, no se debe de menospreciar, tampoco, la importancia de a qué orquesta se está dirigiendo. Mientras que en el video de Calleya se

[142] https://www.youtube.com/watch?v=b3O3Q5qae_I&t=329s Última consulta 15/4/2017. https://www.youtube.com/watch?v=kxKWcppPRMY Última consulta 15/4/2017.

le ve dirigiendo la Orquesta Filarmónica de Málaga, fundada por él mismo y a la que, lógicamente, conoce perfectamente, Celibidache está dirigiendo la Orquesta de la Radio de Stuttgart, un conjunto con el que trabajó durante años pero que no se puede comparar con, por ejemplo, la relación que tendrá como director titular de la Filarmónica de Múnich.

La segunda diferencia sustancial y apreciable es el brazo izquierdo en Calleya. Este lo usa de manera más prominente para el control de la expresión y demuestra una variedad gestual en las frases más rítmicas y las mas melódicas. Se usa a veces de igual manera que el brazo derecho, aunque se pretende enviar la misma información a los músicos, pero de maneras muy diferentes cuando se ocupa de la expresividad. Además Calleya usa, en muchos momentos, su mano izquierda para mostrar las diferentes entradas de los instrumentos. Este es un uso de la mano izquierda compartido también con Celibidache.

La expresión facial es, también, una diferencia. Como ya se ha dicho, la expresión de Celibidache tiende a ser más dura y concentrada mientras que la expresividad de Calleya muestra una amplia variedad gestual que incluye, algo muy importante, la sonrisa. Calleya muestra la concentración y el tipo de material sonoro que quiere de la orquesta desde el primer momento pero también relaja su expresión y muestra su agrado con lo que se está haciendo. No se puede enfatizar lo suficiente lo importante que es, para una orquesta, ver que su director está de alguna manera "satisfecho" con el trabajo que se está realizando. Esto no es un alegato a la necesidad de satisfacer al director sino que es una afirmación basada en algo tan natural en el ser humano como es la aceptación y el orgullo del trabajo bien hecho además del reconocimiento necesario por hacerlo bien.

Celibidache y Antoni Ros Marbá:

Vamos a utilizar el video de Celibidache dirigiendo la "4ª Sinfonía" de Bruckner[143] y el de Ros Marbá dirigiendo el "Tiento del primer tono y batalla imperial" de Halffter[144].

Ambos directores comienzan, como se ha señalado, en una posición inicial idéntica. Brazos en paralelo a la altura de la posición inicial perfecta ajustada a cada director. En Ros Marbá se puede apreciar perfectamente puesto que él está de perfil a la cámara. La ejecución de la primera anacrusa, por parte de ambos, es exacta en definición además. Se puede tender a pensar que todos los directores dirigirían un comienzo similar de la misma manera pero la verdad es que no es así. La posición inicial de ambos brazos y la anacrusa inicial es una seña de identidad, como una herencia que reciben todos los alumnos de Celibidache que hacen que estos sean fácilmente reconocibles por su claridad técnica y su dominio de la relación tempo (contenido rítmico para ser más exactos) y movimiento del brazo. Otras técnicas de dirección y otros directores no tienen en cuenta nada de esto[145].

Aunque es uno de los recursos de la técnica de Celibidache, se puede apreciar como en ambos videos los brazos suelen permanecer en muchos momentos completamente extendidos y hacia delante. Esta es una consecuencia directa del hecho de que la técnica exige el uso del brazo como una unidad sin reparar en el antebrazo o en la muñeca (mucho menos en el uso de los dedos). Lógicamente, el cuerpo humano cambia con la edad y en los últimos videos que veremos en este apartado se analizará como Celibidache va depurando y casi "destilando" su técnica hasta simplificarla de manera asombrosa. Esto es una necesidad además de una virtud. El cuerpo de Celibidache cambia al envejecer y la técnica cambia para ajustarse al mismo. Otro de los cambios que se producirán en Celibidache, y que seguro que afectarán a sus alumnos de la misma manera, si siguen dirigiendo a la misma edad a la que aquel continuó, es cuando se dirige sentado. La posición fundamental del director se basa en una postura en la que los pies, en paralelo con una distancia cómoda entre ellos, son las "raíces" de

[143] https://www.youtube.com/watch?v=LY7m119eOys&t=282s Última consulta 15/4/2017.
[144] https://www.youtube.com/watch?v=tWtqmfGjz9k Última consulta 15/4/2017.
[145] Una muestra para comparar. El director ruso Valery Gergeiv dirigiendo, también, Scheherazade (R. Korsakov): https://www.youtube.com/watch?v=Jev-4RxnUJU (Última consulta 15/4/2017). El maestro ruso es uno de los máximos exponentes de la técnica de dirección rusa (del profesor Ilya Musin) y como puede apreciarse no tiene nada en común con la técnica de Celibidache.

una posición que se sustenta sobre los mismos. Cuando Celibidache se tiene que sentar para dirigir, su posición cambia y así la aplicación de su propia técnica.

En Ros Marbá se puede apreciar el uso de la articulación del antebrazo[146] que equilibra, de alguna manera, el peso del brazo permitiendo una batida más cómoda que usado el brazo en su totalidad. Celibidache lo usa de la misma manera aunque en principio se considera el brazo una unidad indivisible.

Por lo demás, lo comentado en la comparación de los videos del Sr. García Asensio puede ser perfectamente aplicable al Sr. Ros Marbá. Como es esperable de dos alumnos que coincidieron prácticamente en su tiempo de estudios con Celibidache y que, además, casualidades o no, ganaron la plaza de directores de la Orquesta de Radio Televisión Española el mismo año.

Celibidache y Juanjo Mena:

Vamos a comparar dos versiones de la misma pieza. La 6ª Sinfonía de A. Bruckner[147]. Como sabemos compositor fetiche de Celibidache en especial en su última etapa con la Filarmónica de Múnich. Juanjo Mena tuvo la ocasión de ver trabajar en ensayos a Celibidache sobre esta pieza con lo que la propia afinidad de aquel con esta obra es entendible.

Se ha preferido comparar dos videos de la misma pieza aunque debemos resaltar una diferencia muy importante. En el video de Celibidache, este se encuentra ya en avanzada edad y dirige sentado. Como se ha señalado antes, la dirección cambia completamente. Como ya se han explicado las similitudes más importantes que comparten todos sus alumnos (posición inicial, anacrusa, batuta, agarre de la batuta…) se ha preferido en esta ocasión centrarse en la expresividad, característica muy diferenciable en Juanjo Mena. En concreto la expresividad facial. Así pues, considérense citadas las similitudes de las que se escribió en relación al Sr. García Asensio, Sr. Calleya y el Sr. Ros Marbá.

---

[146] https://www.youtube.com/watch?v=G7SdXWXXGic Última consulta 15/4/2017.
[147] https://www.youtube.com/watch?v=CIU4m-PWd6U&t=52s Última consulta 15/4/2017.
https://www.youtube.com/watch?v=KGRiyyqwYuA&t=17s Última consulta 15/4/2017.

Juanjo Mena estudió la técnica de Celibidache en estancias cortas en Múnich, realizando los ejercicios de técnica ordenados por aquel y asistiendo a sus ensayos pero también enfrentado a la realidad diaria de director de coros, banda u orquesta de vientos y orquestas sinfónicas en el País Vasco primero y en el resto de España después. Este contacto con el día a día de un director de orquesta permitió a Juanjo Mena aplicar primero lo que estaba aprendiendo de Celibidache pero también buscar las soluciones necesarias para su trabajo con sus grupos y no pretender que la técnica fuese aplicada sin consideraciones adicionales hacia estos. Esto hace de la técnica de Mena, si bien fácilmente catalogable como desarrollada a partir de la técnica de sus dos profesores (Celibidache y García Asensio), ser diferente en ejecución.

El agarre de la batuta en Juanjo Mena no es tan cerrado como en Celibidache o Asensio permitiendo a este en muchos momentos un "vuelo" de la batuta (el camino entre los puntos esenciales a batir) mas lirico y libre. La batuta muchas veces no cumple con su función de "extensión del brazo" sino que se "ausenta" diríamos para dejar más libertad de expresión al músico.

Es probable que su experiencia con grupos corales le otorgue a su expresión facial una cualidad y expresividad, valga la redundancia, no comparable con los otros directores españoles. Mena transmite con sus ojos y su gesticulación en mayor medida que en Celibidache. El propio Mena explicó en nuestra entrevista esta importante "herencia" de sus días de director coral en su Álava natal.

Celibidache y Jordi Mora:

Compararemos uno de los pocos videos que se han podido encontrar de Jordi Mora dirigiendo con la cámara de frente y los videos anteriores de Celibidache[148]. Aunque es mejor hacerlo con este video para ver las características gestuales mencionadas en los anteriores directores, los videos donde la cámara está detrás de Jordi Mora casi dan la misma información detallada anteriormente: posición inicial, batuta, agarre y tipo de anacrusas utilizadas.

[148] https://www.youtube.com/watch?v=iu1bgOaw92A Última consulta 15/4/2017.
https://www.youtube.com/watch?v=CIU4m-PWd6U&t=52s Última consulta 15/4/2017.

El agarre de la batuta en Jordi Mora es exactamente al de Celibidache incluso en sus más pequeños detalles. La mano se mantiene no paralela al suelo sino que una vez los dedos se cierran sobre la batuta, esta permanece con el dedo gordo hacia arriba. Este tipo de agarre, muy usado por Celibidache mismo, deja el movimiento de la muñeca reducido a su uso lateral.

Jordi Mora es, sin duda, el alumno español que más tiempo pasó con Celibidache, catorce años. También es el único que completó estudios de filosofía en Alemania por lo que más allá de la gestualidad heredada por la técnica de Celibidache, existe en él un conocimiento más profundo que en ningún otro de las bases filosóficas, fenomenológicas, que influenciaron el discurso de aquel.

La influencia de la técnica de dirección de Celibidache se aprecia en todos y cada uno de los directores que hemos comparado. Su posición inicial, el agarre de la batuta y la forma en que el brazo viaja desde uno de los puntos esenciales de la figura básica hasta el siguiente punto son características físicas de la técnica desarrollada por Celibidache. En concreto, el uso de las "proporciones" que varian con el material rítmico de cada pasaje caracteriza el gesto de estos directores hasta el punto de definir su *estética* de esta manera.

La expansión de esta técnica de dirección a través de estos directores ha dado como resultado una amplia aceptación de la misma como herramienta fundamental de varias generaciones de directores de orquesta españoles. En este sentido, existe ya una generación posterior a la de Juan José Mena, estudiantes de García Asensio, Calleya, Mora y Ros Marbá, que ya están en distintas posiciones tanto en España como fuera.

El uso de una técnica de dirección u otra no es, como ya se ha mencionado, una cuestión baladí porque es, junto con factores como la personalidad, la experiencia y la empatía con el músico, una pieza fundamental en la formación del sonido orquestal de cada director. Este es siempre único en cada persona y, por lo tanto, afecta a la interpretación de las orquestas, pudiéndose decir entonces que la técnica afecta a la interpretación musical.

CONCLUSIONES.

El estudio y la comparación de los directores españoles incluidos en esta tesis ha hecho de estas conclusiones finales un simple ejercicio de síntesis de lo expuesto a lo largo de este trabajo. Los objetivos principales de la tesis, comparación de la fenomenología filosófica de Husserl y la fenomenología de Celibidache han sido, en mi opinión, expuestos tanto en sus similitudes como en sus diferencias. La influencia de Celibidache en la dirección de orquesta en España es un hecho que ha podido ser demostrado no solo por la cantidad de alumnos españoles conocidos por su relación con aquel sino, también, por la cualidad común de todos estos: una técnica de dirección única que es exclusiva de Celibidache y sus alumnos.

Aunque mi primera experiencia en la dirección de orquesta fue precisamente con Enrique García Asensio y la técnica de Celibidache, se puede afirmar que los estudios realizados a posteriori y el gran periodo de tiempo pasado desde el inicio de esta tesis hasta la redacción final de estas conclusiones han influido de manera decisiva en las mismas.

Los objetivos investigadores iniciales se formularon como una necesidad de explicación de unos conceptos filosóficos que han sido agregados a una práctica técnica de la dirección de orquesta, en especial en España. La falta de una bibliografía en español que cubriera este enorme hueco fue y es aún la razón principal para escribir esta tesis. Es necesaria la aportación de material respecto a las enseñanzas directas que recibieron los españoles Enrique García Asensio, Octav Calleya y otros. García Asensio y Calleya han trabajado durante años en sus respectivos libros (García Asensio lo publicará en abril de 2017) y cubrirán parte de esa necesidad bibliográfica. Esta tesis pretende además contribuir a la falta de debate y/o dialogo entre los diferentes maestros españoles. Cada uno se ocupa de sus alumnos pero no se debate al respecto. Esto ha creado diferencias en la recepción que esta tesis al menos intenta exponer y resaltar con el objetivo, por primera vez, de disponer de un documento en el que se pueda leer, de manera básica, acerca de las enseñanzas de todos estos directores y pedagogos.

La comparación de conceptos filosóficos ha sido una necesidad ya que Celibidache no fue nunca un profesor de dirección al uso. En este sentido, se ha podido comprobar que la recepción y comprensión de los profundos conocimientos filosóficos no ha sido homogéneo en absoluto. Algunos de estos directores han admitido, casi en privado, la total ignorancia de esos conceptos. Otros se han excusado al no conocer de donde vienen esos conceptos (por ejemplo Husserl, Ingarden, Ansermet) y han declarado que se saben limitados en esa parcela aunque todos han sido claros a la hora de sentenciar que la fenomenología es algo que hay que vivir, que experimentar.

Es esta una conclusión difícil de aceptar, a veces. Claro que Celibidache ya advirtió que el también busco en la realidad algo que pudiese ser identificado como la Música y falló puesto que nada puede ser objetivado de esa manera. Esto lleva en parte a una especie de círculo vicioso en donde los alumnos, ávidos de encontrar esa justificación, ese camino que la fenomenología promete en un principio (objetivación del sonido, identificación de la topografía musical, etc.) se topan con dos barreras impuestas por la propia fenomenología y por Celibidache.

La primera barrera tiene que ver con lo que Celibidache llamaba el "talento musical". Yo me referiré a ello más bien como la destreza musical ya que creo que existe una diferencia fundamental, al menos semántica. "Talento" se refiere a algo más innato a la persona, se nace o no con ello digamos. "Destreza" (*Skills* en inglés cuyo significado lo expresa mejor que la traducción en castellano) implica algo que podemos aprender y practicar. El oído de Celibidache es legendario. El mismo decía que era capaz de escuchar armónicos superiores que están completamente fuera del alcance de un oído normal. Esto crea una barrera fisiológica que ya no se puede traspasar.

La segunda barrera viene de la propia necesidad de experiencia. Toda la concepción de la fenomenología, todo el conocimiento teórico es enorme, y más cuando se quiere entender desde la raíz y queremos ver sus antecedentes y de donde vienen esos conceptos. Si después de estos, la fenomenología es una reducción y olvido de todo para valorar solo la experiencia, esto no solo crea una barrera muy difícil de destruir para un joven director sino que, además, aleja la posibilidad de una vivencia "autentica" de la interpretación por parte del público. ¿Cómo podría ser lo contrario? El público no vivencia lo mismo que el director, este es responsable de la versión presentada al público.

La influencia de Celibidache en la dirección de orquesta en España es inmensa y demostrable rápidamente, en especial en los últimos cincuenta años. Los nombres de Enrique García Asensio, Antoni Ros Marbá, Jordi Mora, Octav Calleya han sido de los más importantes en ese tiempo. No quiere decir que no haya habido directores españoles que no hayan estudiado con Celibidache pero estos han sido minoría comparados con aquellos y lo que hace aun mas influente a los españoles que estudiaron con aquel es el hecho de que algunos de ellos han sido los profesores de dirección de probablemente los tres conservatorios más importantes de España. Conservatorio Superior de Música de Madrid, Conservatorio Superior de Barcelona (ESMUC), Conservatorio Superior de Música del País Vasco (Musikene) y Conservatorio Superior de Música de Málaga. Esto en lo referente a la enseñanza reglada. Además de esta, ya se han mencionado los centenares de cursos dictados por algunos de ellos como García Asensio. Y aunque lo podamos considerar de "segunda generación" ahora mismo la figura de Juanjo Mena es una de las más importantes dentro del panorama español e internacional.

Quedan posibilidades abiertas después de la presentación de esta tesis. Algunas no cubiertas enteramente por la misma. Por ejemplo, el estudio de las posibilidades reales a nivel físico de la aplicación de una filosofía -cualquiera- ya sea la fenomenología u otra. Existen corrientes fenomenológicas y autores (Maurice Merleau-Ponty) que se han adentrado en estudios o han inspirado trabajos en este campo.

Ha quedado fuera de esta tesis así mismo las voces críticas con la técnica de dirección de Celibidache. Siendo profesor de dirección, García Asensio ha dado clase a docenas de estudiantes en diferentes ciudades de España. Como es natural, ha habido siempre voces discordantes con la técnica y hasta intentos de "mejora" de la misma. Un caso en concreto, el de Josan Aramayo, Licenciado en Dirección de Orquesta por el Conservatorio Superior de Música del País Vasco (y físico) escribió como parte de su trabajo final de carrera una amplia argumentación que serviría de critica a las definiciones fenomenológicas de, por ejemplo, proporciones. Aramayo expone con claridad científica sus descubrimientos aunque la finalidad es, de nuevo, de dotar de certeza científica lo explicado por Celibidache. Para el que escribe es, de nuevo, una vuelta al comienzo de Celibidache, esta vez con la puesta en escrito de las formulas matemáticas que definirían el movimiento del brazo según se mueva en las distintas relaciones. Celibidache, matemático, entendió que este es un camino sin salida puesto que los conocimientos de física y matemáticos requeridos para esa comprensión están

al alcance solo de los expertos en esas materias que raramente coinciden con los interesados en la técnica de dirección de orquesta o en la música.

Otra línea de investigación que se podría abrir al final de esta tesis y que interesa en especial a este doctorando es todavía las posibles relaciones filosóficas con la interpretación musical y, más en concreto, con la dirección de orquesta. No imagino una filosofía o filosofo de ninguna época que pueda tener un reflejo en nada físico relacionado con la dirección de orquesta pero se interesa el estudio de la interpretación musical y su relación con los autores filosóficos de cada periodo. Este creo que es una de las ramas de la semiótica musical. Por ejemplo, qué relación hubo (si hubo) entre la interpretación musical en la época de Mozart y los filósofos contemporáneos a ella como Voltaire, Jean-Jacques Rousseau en Francia, Friedrich Schiller y E. T. A. Hoffmann en Alemania, Robert Burns y Sir Walter Scott en Escocia, y Jane Austen en Inglaterra. ¿Tuvo la pintura o la escultura influencias filosóficas como la música? Son algunas preguntas que abren nuevos campos de investigación.

Por último, la máxima de Celibidache "El final en el principio" se ha cumplido también con este trabajo. Las conclusiones están ahí desde el planteamiento inicial del trabajo. Su influencia en la forma de dirigir en España sigue viva en docenas de directores de bandas y orquestas que buscan día a día la experiencia vital y trascendental de la que siempre hablaba Celibidache. Sin duda, esta tesis y todas las que pongan por escrito algo sobre la fenomenología de Celibidache irán siempre en contra del propio rumano pero el conocimiento es necesario y por esto se han escrito y seguirán escribiendo trabajos como este.

ANEXO 1: Entrevistas.

Enrique García Asensio.

1. *¿Puede describir cómo conoció al Maestro Celibidache y su relación con él?*

Me lo presento mi padre en un ensayo que fui y luego dos años más tarde, en el año 60, fui a Siena y allí es donde comenzó nuestra relación que duro hasta pocos meses antes de su muerte. He sido su asistente en muchas ocasiones de muchos cursos desde el principio porque ya desde ese año 60 ya me ponía al cargo a mí de algunos alumnos principiantes para que trabajara con ellos la técnica. Mi relación con él y con toda su familia ha sido siempre estupenda y con su hijo sigue siendo buena. Mi esposa y yo estuvimos un fin de semana en París invitados por la esposa de Celibidache y me regalo una corbata del Maestro y unos gemelos de ámbar que llevo ahora mismo puestos.

2. *¿Qué es la fenomenología de la música para usted? ¿Ha variado su pensamiento "fenomenológico" a lo largo de sus años de carrera musical? ¿Qué es lo que más le atrae de la fenomenología?*

Comienzo aclarando que tengo su definición desde el curso que hice con él en Toledo y por ello sé que la fenomenología de la música es la ciencia que estudia los fenómenos del sonido no interpretables, entendiendo estos, los que no admiten otra interpretación, que tienen que ser así por sí mismos. (El Maestro me interrumpe para "recitar" el mismo su definición…).

En absoluto ha cambiado ni mi idea ni la definición de fenomenología a lo largo de los años.

Lo que más me atrae de la fenomenología es conseguir estudiar una cosa que yo que he sido siempre muy intuitivo y, al serlo, ha habido cosas que he hecho bien pero la intuición como tal puede fallar. Ahora bien, si tú haces un análisis profundo de los hechos musicales pues la intuición no tiene porque intervenir. Yo me dejo llevar por la

intuición pero ya no me fio y lo analizo para ver que fenomenológicamente es verdad que tiene que ser así. La mayoría de las veces mi intuición acierta pero otras veces no.

3. ¿Cómo compararía la aproximación "fenomenológica" de la música con otras corrientes filosóficas?

No tiene nada que ver porque esto de la fenomenología es un análisis profundo de los hechos musicales que están ahí en la partitura. Esta son unos grafismos carentes de vida que podemos imaginar y que podemos leer pero mientras no les damos vida, mientras no lo interpretamos, esos grafismos no tienen vida. Incluso un ensayo es una función estática porque solamente cuando la obra se interpreta desde el principio hasta el final, sin parar, y con una serie de circunstancias, sean buenas o malas, no se le puede sacar el jugo a lo que hay ahí. Entonces, no tiene nada que ver eso con las otras cuestiones filosóficas que pueda haber.

Tu analizas/imaginas, por ejemplo, este acorde tiene más tensión, este resuelve, este abre, eso no es mi versión, es la versión mía, tuya y la de cualquier persona que tenga unos conocimientos musicales y que lo pueda analizar. Eso no se puede cambiar.

4. Además de la fenomenología de la música de Celibidache, ¿ha influido en su aproximación práctica a la dirección de orquesta lecturas de otros fenomenólogos? En caso afirmativo, ¿Cuáles son? ¿Qué le aportaron que no encontró en la fenomenología de Celibidache?

Yo, por ejemplo, he leído libros como el de Ansermet que habla de la fenomenología, habla de la fenomenología de Dios, pero claro eso es otra que yo no he podido profundizar más en la fenomenología de lo que yo aprendí con Celibidache. Y estoy seguro de que yo no aprendí ni la mitad de lo que podía él saber. Pero yo luego como eso no está escrito en ningún sitio que yo haya encontrado, lo tengo muy complicado. Lo que pasa es que yo sabiendo lo que sé y mirando la partitura yo creo que tengo lo suficiente como para saber si esto abre, cierra o resuelve o qué con lo que, mientras yo respete eso, mi interpretación será fenomenológicamente correcta.

Luego tenemos la tensión y la intensidad, que son los dos pilares en los que se desarrolla toda la fenomenología. La tensión melódica y la tensión armónica. Ya sabes que hay ocho combinaciones que yo explico en mis cursos…si tu eso lo aplicas, barbaridades no puedes hacer. Luego la música es un fenómeno irrepetible porque se desarrolla en el tiempo y este es irrepetible. Yo te puedo hacer un pasodoble con la banda sinfónica de Madrid que dura tres minutos y a los diez minutos lo vuelvo a hacer y es completamente distinto…porque en música no existe "lo mismo", "lo igual"…la música es un fenómeno irrepetible. Por eso Celibidache no quería hacer discos. Porque él decía que al disco le falta una dimensión, y tenía razón, que es la dimensión tempo-acústica. Si yo estoy escuchando, a veces, mi propio disco, dependiendo de donde lo oiga, mi propio disco, mi propia interpretación, hay veces que me parece rápido y hay veces que me parece lento. Porque si la acústica tiene más resonancia o es más seca pues cambia porque cada acústica requiere un tempo. Yo que he hecho giras de 36 conciertos en 45 días con la orquesta de Radio Televisión Española, por Estados Unidos y tocábamos el mismo programa, no me duraba lo mismo porque no era lo mismo dirigir en un estadio de baloncesto que en un buen teatro donde hubiera una buena acústica. Entonces, la acústica cuanto más seca es, más deprisa tiene que ir la música. Y cuanto más resonante, más despacio tiene que ir porque tienes que separar los sonidos para que no se amontonen.

5. *¿Existen para usted definiciones de conceptos fenomenológicos? Ejemplo, ¿Qué es el tiempo musical "fenomenológico"? ¿Articulación fenomenológica? ¿Timbre fenomenológico? ¿Fraseo fenomenológico?*

Como he dicho, la música tiene un tempo según el sitio donde la estás haciendo. Por ejemplo, el año pasado dirigí la Orquesta de la Comunidad de Madrid e hicimos la 4ª sinfonía de Tchaikovsky con cuatro contrabajos solamente. Y sonó muy bien pero, ¿tú crees que esa sinfonía, pensada originalmente con al menos ocho contrabajos puede sonar bien con cuatro? El sonido de la orquesta, por muy bien que toquen, cambia así que el instrumento "orquesta" cambia. El sonido que produce, los armónicos naturales que se producen es distinto luego el tempo también es distinto. Además de, como he dicho, la música es irrepetible y por lo tanto siempre distinta. Por lo tanto el tempo

fenomenológico es aquel que requiere cada partitura en el momento en que se está haciendo en el lugar donde se está haciendo.

Cuando yo ensayo, por ejemplo, una sinfonía como la 2ª de Brahms con la Orquesta de Radio Televisión Española, yo preparo la estructura que yo estudié con Celibidache y los fenómenos que yo sé que existen en la partitura…pero Brahms tiene modulaciones a veces muy cortas y otras más largas y es por esto que existen versiones diferentes con directores diferentes. Por eso en una sinfonía de Mozart, que es perfecta (¿?), unos lo podrán llevar un poco más rápido y otros más lento pero es siempre igual. Cuanto más romántico, más avanzado, más complicada es la música…más problemas fenomenológicos se te presentan. Pero el tiempo musical fenomenológico, una vez sabida la partitura y sabiendo lo que tú quieres, que es lo que preparas en el ensayo para que salga en el concierto…si tu lo haces el concierto dos veces, mas el ensayo general (suponiendo que lo hagas con público y no pares),…ninguna de las tres versiones serán iguales. Porque no pueden ser igual, porque no existe lo mismo en música.

La articulación sinfónica, como es llamada en fenomenología, de cómo hagas tu esa primera articulación dependerá como tendrás que hacer la segunda y de la interrelación que haya entre la primera y la segunda, dependerá como tienes que hacer la tercera y cuando llegues al punto culminante, el clímax,…yo puedo llegar a ese clímax en las tres veces de las que hablábamos pero el camino que habré recorrido habrá sido diferente…porque en música no existe lo mismo…y será distinto aunque las tendencias estén bien hechas en los tres casos.

6. Las categorías de la fenomenología de Husserl como "poner entre paréntesis", "intencionalidad", "noema" o "noesis", ¿son "traducibles" a la práctica de dirección de orquesta/interpretación?

Garcia Asensio no respondió a esta pregunta.

7. ¿Existe una "técnica de la dirección de orquesta fenomenológica"? ¿En qué se diferenciaría de otras o qué características tendría esa técnica?

No. Existe "técnica de dirección". Y habrá personas que tendrán una técnica fenomenal pero no saben hacer la música fenomenológicamente. Y yo puedo ser un gran músico que sé muy bien como tengo que hacer la estructura pero a lo mejor me falta la técnica para poder conseguirlo, entonces ¿lo ideal qué es? Tener una buena técnica que te permita hacer lo que fenomenológicamente has analizado y tú pretendes.

8. ¿Cómo aplica usted los conceptos fenomenológicos al estudio de una obra y a su dirección?

Primero tú tienes que leer la partitura como si fuera un libro. Y tienes que ir mirando. Lo miras desde un punto de vista melódico, luego armónico, formal, tímbrico, rítmico (dependiendo de qué clase de música sea)…tu estudias la Consagración de la Primavera y tienes ahí muchos problemas rítmicos…entonces, cuando tú has estudiado eso, por ejemplo, una frase, dónde está su punto culminante, porque cada articulación sinfónica también puede tener un punto culminante, dentro de esa articulación, que no quiere decir que sea el punto culminante de la obra…cada articulación sinfónica si es articulación tiene un cenit pero el cenit "mayor" ,donde se acumula la mayor cantidad de tensión (que no quiere decir que sea el más fuerte, puede ser un pianísimo como en la Cuarta Sinfonía de Beethoven, segundo tiempo con un fagot en piano repitiendo el ritmo con el que comienza el movimiento)…por eso en fenomenología no tiene nada que ver la tensión con la intensidad. Puede tocar una frase piano o fuerte que no cambia la fenomenología…cambia la intensidad pero no el contenido fenomenológico de esa música.

9. ¿Qué conclusiones ha sacado a lo largo de su carrera sobre la fenomenología y su posible práctica en la dirección de orquesta? ¿Qué aporta la fenomenología que no hagan otras aproximaciones, filosóficas o no, a la música?

Yo- Lo que podemos decir es que la fenomenología le ha ayudado en su carrera a analizar las obras y a cómo interpretarlas.

EGA- Luego es que yo a lo largo de mi carrera ha hecho muchas obras de vanguardia. He hecho música aleatoria, en donde la verticalidad no existe…tú tienes que controlar las tensiones desde otro punto de vista. No desde el punto de vista armónico porque no existe la armonía. Pero si las sensaciones y las tensiones rítmicas y demás que se van produciendo…porque los músicos no tocan nunca esa música de la misma manera porque la música no esta medida…

Yo- ¿Entonces en música no tonal…?

EGA- También se puede hacer la fenomenología pero desde otro punto de vista. De tensiones, de sensaciones…pero no de armonía. No puedes analizarlo armónicamente.

10. ¿Qué importancia le da a la pedagogía de la Fenomenología Musical en su labor pedagógica?

Para mi es fundamental. Y como ha sido fundamental para mi carrera yo a todos mis alumnos les enseño lo que yo sé de fenomenología musical. No les puedo ensañar más de lo que yo sé. Y yo creo que no solo los directores deberían saber de fenomenología musical. También un violinista o un pianista deberían. Porque de esa manera podrán tocar mejor…cómo tiene que interpretar una sonata de Beethoven o un estudio de Chopin…porque todo se puede analizar fenomenológicamente. Porque es la propia identidad de la música….siempre que la música sea tonal. Si es de otro tipo no quiere decir que no se pueda pero no es lo mismo. Y un director tiene tanto o más responsabilidad en una música de vanguardia o no tonal como en una sinfonía clásica…porque tú te puedes "cargar" la obra si no sabes controlar las tensiones.

11. Otras cuestiones que desee explicar.

Yo cuando hago los ensayos ya estoy haciendo la fenomenología…ya les digo aquí abre, aquí cierra…pero cómo lo tengo que hacer, los tengo que entrenar para que cuando llegue el momento de que lo tenga que hacer sin parar, ellos puedan reaccionar. Y que hay muchas cosas que te pueden pasar imprevistas. Por eso la música es irrepetible.

Antoni Ros Marbá.

1. *¿Puede describir cómo conoció al Maestro Celibidache y su relación con él?*

Yo lo conocí porque Enrique García Asensio, Marsal Gols y después Albert Blancafort habían hecho cursos con él anteriormente. Yo me apunte al grupo en los años 60. Lo conocí personalmente y lo fui siguiendo. Además él paso unas vacaciones en Cadaqués en los años 70 (no recuerdo exactamente) y él me dijo que iba a estar allí y que fuese a verle. Iba en a Cadaqués, unas tres o cuatro veces en total. Él estuvo allí alrededor de un mes con un paréntesis en el que fue a dirigir al Festival de Lucerna.

2. *¿Qué es la fenomenología de la música para usted? ¿Ha variado su pensamiento "fenomenológico" a lo largo de sus años de carrera musical? ¿Qué es lo que más le atrae de la fenomenología?*

Para hablar en términos tremendamente simples se basa en los elementos naturales de la propia música. Estos elementos devienen del sonido. El primero al que le sigue el siguiente y sucesivamente…y después de su contexto. [Es tremendamente difícil intentar hablar de esto en una entrevista telefónica…en realidad es imposible.] Tenemos la interválica, la construcción…simplemente nos tendríamos que remontar a lo que nos decía Juan Sebastián Bach que prácticamente sin que no hubiera dinámicas escritas ni indicación sobre el espíritu de la obra, el interprete lo debe de poder encontrar. [Es que es imposible explicar la fenomenología así porque requiere un estudio muy completo…]. Se basa por decirlo en encontrar y poner al servicio de la propia música…a partir de los elementos naturales de la música. Estos elementos son múltiples. Sin sonido no hay música. Y, como decía Celibidache, la música, en realidad, no es nada. Es intangible. La música nace y muere con ella misma. A partir del propio discurso de la música…por eso una vez hecha, es irrepetible. [Contestar a esta pregunta sería decir "nos vamos a sentar una semana, vamos a analizar una obra en concreto y, entonces, sacaremos conclusiones.]

No está relacionado directamente con la música pero se pueden sacar conclusiones, también, leyendo la introducción a la fenomenología de Husserl.

3. ¿Cómo compararía la aproximación "fenomenológica" de la música con otras corrientes filosóficas?

Todo se puede comparar. Cualquier cosa de la naturaleza se puede comparar con la música….pero…la música, cuando es música, que no representa nada, o incluso cuando intenta representar algo, es solo ella. Las grandes formas sinfónicas no representan nada. Es ella por si misma. El impacto va directamente al espíritu de la persona.

La música descriptiva. ¿Qué es la música descriptiva? Influye mucho la imaginación de uno pero yo creo que en el libro que hice con Toni explicábamos que uno la imaginación la ve como la ve pero por ejemplo, si cogemos una obra como el Till Eulenspiegel. En principio es un poema sinfónico. Quiere describir sensaciones y otras muchas cosas. Lo que pasa es que es un Rondo extraordinariamente bien hecho musicalmente. Y cada cual se puede imaginar el Till de una manera diferente. Ahora imagínese La Mer, de Debussy,…quien era que decía sobre La Mer (un compositor francés) le preguntaron qué opina sobre La Mer y respondió: a mí me gusta La Mer a partir del medio día del primer número de la obra….es todo tan subjetivo.

4. Además de la fenomenología de la música de Celibidache, ¿ha influido en su aproximación práctica a la dirección de orquesta lecturas de otros fenomenólogos? En caso afirmativo, ¿Cuáles son? ¿Qué le aportaron que no encontró en la fenomenología de Celibidache?

He leído algo pero lo que nunca leí, y lo digo sinceramente porque no tuve el coraje, de leer la "Fenomenología del espíritu". Es un libro tremendo al que nunca tuve el valor de enfrentarme. Espero que algún día pueda hacerlo. Quizás.

5. ¿Existen para usted definiciones de conceptos fenomenológicos? Ejemplo, ¿Qué es el tiempo musical "fenomenológico"? ¿Articulación fenomenológica? ¿Timbre fenomenológico? ¿Fraseo fenomenológico?

Si, evidentemente. La articulación viene a partir de la dependencia de una nota sobre la siguiente. Sobre todo las articulaciones que vienen por grados conjuntos, que es

lo que sucede mucho en la música barroca. Por ejemplo, como ligan los grados conjuntos, porque cada nota depende de la siguiente…o cuando toda la tradición que viene del Barroco…aunque debemos pensar que de la tradición del Barroco alemán al Barroco Italiano…y también al Barroco Francés, hay muchas diferencias. Como las diferencias, también, en las escuelas de los propios instrumentos. El instrumento es esencialmente el mismo pero la forma de entender el violín del barroco italiano al barroco alemán, el concepto de cómo tocar es distinto. También es distinto el lenguaje….Lo que influye mucho es la interválica, que influye mucho en todo los terrenos…incluso hoy en día. Hay que ver los intervalos que puedan ser activos o pasivos, si la armonía abre o si cierra…esto nos va a indicar en qué forma podemos tocar o plantear una obra determinada. Después de la interválica tendríamos el sustrato armónico que viene también a partir de la interválica y de los distintos grados de la escala…digamos que entran en una estrategia que va a tener una incidencia enorme con las dinámicas y con el tempo. El tempo depende de la estructura armónica de la obra y de las dinámicas.

Por ejemplo, si uno quiere tocar las obras según el metrónomo escrito, normalmente, es un fiasco porque no ha habido un solo compositor que lo haya adivinado. Esto lo hable con Celibidache e incluso con Markévich (Igor Markévich). Si cuando memorizas una obra y cuando, generalmente, uno lo tiene en el pensamiento puede ser que los tempi sean mucho más ligeros. Por ejemplo, en mi caso si al recordar una obra estoy echado, el tempo me baja interiormente. Es lo que decía también Celibidache que cuando le pregunto a Furtwängler, “Maestro, ¿esto como lo dirige?” Y aquel le contesto: “depende de cómo suene”. Haydn también decía que los tempos alegros hay que tener cuidado con el tratamiento armónico. Si es una armonía muy compleja, digamos que no se puede digerir muy bien. Esto es muy claro en los movimientos finales en los que, generalmente, la armonía es menos compleja interiormente….en los cuartetos de cuerda de Mozart…eran tocados para espíritus mas lúdicos. Estos cuartetos no dejan de ser un banco de pruebas de cultivo (y eso le pasaba también a Beethoven con las Sonatas de Piano) es ahí, en los cuartetos, donde experimentaban mucho mas. En cuanto a forma y buscar nuevos caminos. ….no sé porque decía esto….Mozart busca que los primeros elementos que escucha el auditorio no sean demasiado complicados. Después ya los complica en el desarrollo.

Hay otro asunto que es confuso a veces que el del "tiempo justo". Si hiciésemos una obra a su tempo metronómico sería insoportable. Por mas fidelidad que tengamos en el tempo, digamos que la flexibilidad según los elementos, según la interválica, que uno debe de poder asimilar muy bien espiritualmente sobre todo los intervalos que son más anchos, digamos a partir de los intervalos de 4ª o 5ª …ya no digamos de 7ª que necesitan…yo no diría expansión porque quizás no es la palabra más adecuada pero sí que necesitan que el espíritu los entiendan muy bien…y el tempo, sin entrar en las veleidades que pudieron hacer muchos intérpretes…lo podemos encontrar aun hoy pero directores o pianistas que a finales del XVIII no creían en el tempo justo, simplemente tocaban de una manera que hoy en día quizás nos parecería ridícula o incluso inadmisible pero incluso manteniendo un tempo estable es cierto que según la naturaleza de los intervalos puede que las pequeñas oscilaciones existan. Pero estábamos hablando ahora en términos muy subjetivos. Tendríamos que tener una obra y explicar el por qué. Es decir, si tenemos un tutti que toca toda la orquesta, que se crean muchos armónicos y después viene una sección solamente con instrumentos de madera es posible que esta sección no pueda resistir la amplitud de un tutti orquestal. Va a depender siempre. Lo que decía Furtwängler ("depende de cómo suene").

6. Las categorías de la fenomenología de Husserl como "poner entre paréntesis", "intencionalidad", "noema" o "noesis", ¿son "traducibles" a la práctica de dirección de orquesta/interpretación?

Todo se puede analizar fenomenológicamente yo diría, de una forma u otra. Dependerá de si la persona, con la técnica de dirección, sabe orientar, por ejemplo, el fraseo, donde el centro eufónico (que se puede transportar) para que la orquesta entienda la línea del fraseo. De una forma u otra cuando todo entra dentro de la naturaleza de los elementos naturales de la música, todo es, explicable.

7. ¿Cómo aplica usted los conceptos fenomenológicos al estudio de una obra y a su dirección?

Yo intento hacer mía la obra, estudiarla, ver cómo está escrita y a partir de aquí encontrar donde están los elementos y cada elemento puede tener su lógica

fenomenológica. Tanto en el aspecto de arquitectura de la propia obra; donde están los elementos de contraste, los elementos sonoros y después, generalmente, si la obra es interesante poco a poco uno se irá enriqueciendo con el lenguaje. Si el lenguaje es rico podremos encontrar sus valores que podrán tener una lógica fenomenológica. Ahora, depende, también, de la categoría de la obra. En las obras maestras se encuentran estos elementos y en las que no lo son, pueden encontrarse otros elementos que pueden ser muy primarios, entonces enseguida se "acaba" con la obra.

8. ¿Qué otros sistemas de análisis ha usado a lo largo de su carrera? ¿Schenker?

Sí, he usado el análisis Schenkeriano y también el análisis morfológico, que es muy importante. Antes de analizarlo fenológicamente, quizás hay que prepararlo con otro tipo de análisis. Saber cómo está construido. Y una vez tienes la obra que la ves arquitectónicamente, es como un edificio. Ver cómo están los planos, luego ya veremos qué es lo que hay por dentro.

9. ¿Qué importancia le da a la pedagogía de la Fenomenología Musical en su labor pedagógica?

Si. Pero yo no me refiero directamente a la palabra "fenomenología". Yo explico la obra y al ser explicada ya salen los elementos. Puede salir la palabra "fenomenología" para explicara, por ejemplo, el análisis de los intervalos, o la construcción de la seria de 5ª, hay que ver el tipo de escalas; ver si los elementos armónicos y melódicos están en la misma "dirección" o van unos contra otros…todo esto cuando lo analizas, después ya es fenomenología pura aunque esta no puedes verlo hasta que la obra no suene. Es entonces cuando lo aplicaras, cuando la obra suene.

10. Sobre el concepto de "octavas superpuestas" que menciona en su libro. ¿podría aclararlo?

Cuando hay muchas octavas superpuestas se crea una amplitud de sonido enorme. No solo en forma de octavas, una nota a la octava de la siguiente. Se refiere a los distintos "pisos" que puede tener un fragmento. En ese momento, por la presión vertical, digamos que la orquesta "pesa". "Pesa" por arriba y puede "pesar" también por abajo. Entonces, ¿cómo unimos la presión vertical con el transcurrir de la propia obra? Y esto afecta directamente al tempo. Que el oído, la conciencia lo pueda asimilar. Entra entonces la "reducción". Estamos reduciendo constantemente. Cuando escuchamos una obra sinfónica, oímos bien dos elementos, un tercero está presente pero en un plano más alejado y los elementos más complementarios entran en la conciencia pero no los tenemos tan presentes. La conciencia tiende a reducir. Si no sería imposible. Depende del tiempo naturalmente.

11. Algo más que quiera explicar o aclarar.

Yo seguí a Celibidache desde que lo conocí hasta su muerte, con un intervalo de diez años donde yo necesite descanso porque su personalidad era muy fuerte. Pero quiero decirte que él estuvo buscando toda su vida y estudiando y analizando hasta el último de sus días. No hay nada que sea definitivo. Conociéndole, uno se da cuenta de que no es que tomara otro camino sino que el camino que tomaba era la consecuencia de un desarrollo del camino que él mismo había iniciado. Si usted escucha alguna de las obras disponibles que él dirigió en distintas épocas de su vida, se puede ver que, cuanto menos, "ahí hay algo".

De todas maneras, hablar de esto en una entrevista telefónica es un poco gratuito porque no se llegan a conclusiones definitivas, ni mucho menos.

Juan José Mena.

1. ¿Puede describir cómo conoció al Maestro Celibidache y su relación con él?

Tuve la suerte, se puede decir, que de lo que vamos a hablar hoy, la fenomenología, y de Celibidache, de entrar en contacto a través de Carmelo Bernaola. Mi profesor de composición en el Conservatorio de Vitoria-Gasteiz. Le conocí cuando tenía trece años y ya desde el comienzo de mis clases, tanto de clarinete, con la orquesta del conservatorio como, mas tarde, de composición con él mismo. Como sabes, Bernaola tuvo mucho contacto con Celibidache y fue un buen amigo de él. Se puede decir que yo empecé a recibir una serie de conceptos sin pensar precisamente en Celibidache o en la fenomenología, sino que simplemente las explicaciones que Carmelo hacía mientras dirigía, yo tomé contacto con algunos planteamientos de lo qué es dirigir, de cómo se dirige o como se puede entender la música. Después cuando estudié composición con él, se puede decir ya que muchos de los trabajos de orquestación que hacíamos tenían una gran influencia sobre asuntos que aun hoy me fascinan en lo que es el mundo de la dirección y que aplico constantemente todos los días, como balances entre instrumentos, un conocimiento muy profundo de los instrumentos, de sus registros, de su sonoridad, de los balances entre ellos…o cosas que creo que influyen mucho, sin duda, en algo tan importante como establecer un buen sonido de base, un equilibrio o planteamientos básicos después en la fenomenología. Y fue precisamente Carmelo el que me aconsejé ir a Madrid a estudiar con el Maestro Enrique García Asensio, que fue mi profesor de dirección de orquesta. Para cuando llegue a Madrid para estudiar con él se puede decir que yo ya tenía un bagaje aunque no hablando directamente de fenomenología porque el primero que empezó a hablar de fenomenología fue Enrique García Asensio en sus clases pero yo siempre recibí los planteamientos y las ideas de una manera, se puede decir, natural a través de Carmelo y con García Asensio empezaron a tomar mas forma, mas concepto. Y después se puede decir que, a través de ellos dos, y principalmente de Carmelo, con el que hice un viaje y fue la primera vez que trabaje con Celibidache en Mainz, en la Johannes Gutenberg University (Universidad de Maguncia). Pero mi conocimiento personal de Celibidache coincidió también con Carmelo en Madrid, cuando Celibidache venía con la Filarmónica de Múnich.

Mi primer contacto real fue cuando Carmelo me llamó un día, yo estando en la mili, o sea tenía yo exactamente 18 años, y estaba destinado en Vitoria. Me llamo allá y me dijo "mañana tienes que venir a Madrid que vamos a tener una cena con el Maestro Celibidache, después de sus conciertos. Llegue tarde por el trafico y Carmelo ya me estaba esperando en la casa de Alfonso Hijón, con su mujer Cristina Bruno, y ese día fue mi primer contacto con él. Todas eran personas que adoraban al Maestro y estaban todos atendiendo a todo lo que él hablaba. Posteriormente, fue muchas veces, precisamente después de sus conciertos en Madrid, hacíamos cenas los cuatro (Carmelo Bernaola, Alfonso Hijón, Juanjo Mena y Celibidache). Entonces mi contacto con él fue también a través de amigos y por eso, quizás, fue un contacto más natural que el de maestro y alumno. Siempre, además con Carmelo, que no se si le conociste pero era una persona muy dicharachera, con mucha gracia, hacía reír mucho a Celibidache, le cuestionaba las cosas, le provocaba…por eso, con todo el respeto hacia el maestro que yo le tenía, nuestra aproximación siempre fue muy amigable, muy cercana, sin la distancia que, a veces, se establece entre maestro y alumno.

2. ¿Qué es la fenomenología de la música para usted? ¿Ha variado su pensamiento "fenomenológico" a lo largo de sus años de carrera musical? ¿Qué es lo que más le atrae de la fenomenología? En este punto, la entrevista pierde el orden y no hay preguntas aunque se habla más en profundidad que con cualquiera de los otros maestros.

La idea es el "mecanismo" o la "estructura" o la "ciencia" que utilizamos para entender el sonido y todo lo que acontece con el mismo. En ese sentido, cuando alguien se preocupa realmente del sonido cuando dirige, y lo digo porque no suele ser muchas veces la base fundamental, yo creo que estamos entrando ya en lo que en su momento se definió como fenomenología. Lo que el maestro Celibidache definió como fenomenología. Yo creo que, voy a serte sincero porque es importante, mi aproximación a todo el mundo "celibidaquiano" fue posteriormente a lo que te he contado, yo estuve, por periodos muy cortos de tiempo, una semana o días, a veces, estudiando en Múnich con el maestro, asistiendo a sus ensayos, pero también en contacto con todo lo que en la Universidad de Mainz a través de las charlas de fenomenología. Realmente era fascinante escuchar al maestro responder a las preguntas de todo el mundo e intentar

entender como hablaba y por qué lo hablaba pero también entiendo que el maestro decía lo mismo que los "sofistas", que "la palabra es un tirano y es muy difícil de que pueda transmitir todas nuestras opiniones o pensamientos de una manera veraz". ¿Qué puedes entender tú ahora mismo de lo que yo estoy hablando? ¿Estás entendiendo lo mismo que yo estoy pensando? Es casi seguro, prácticamente, que no. Y cuando le dices a tu mujer "te quiero", qué entiende ella en cada momento de la vida personal entre dos personas, es un "te quiero" que puede tener diferentes formatos…en ese sentido, yo creo cuando estábamos hablando de la fenomenología podemos decir que es algo que no es objetivo, que es palpable y que es "estructurable" de una manera definitiva. Una de las cosas que yo más aprendí del maestro quizás es la naturalidad, la simpleza, la sencillez en la que hay que atender el fenómeno musical. Más que un planteamiento muy filosófico, muy objetivo a priori…

JAG- Vaya, eso me ha confundido un poco por la verdad es que la aproximación que le veo a todo el tema "celibidaquiano" es, a veces, tan filosófica, que me ha llevado mucho tiempo y que he preguntado, como haremos en esta entrevista, cómo se puede aplicar esa fenomenología a la técnica de dirección o a la dirección de orquesta. Porque hay veces que nos perdemos, al menos yo me pierdo, en todos los conceptos filosóficos y me pregunto si hay algo "objetivable" que pueda aplicar al estudio de una obra o a mi técnica de dirección.

J. Mena- Entiendo tus dudas porque fueron las mías en su momento. Yo creo que es importante conocer los conceptos, que es importante entrar en contacto con las cuestiones, las dudas, inseguridades, la inestabilidad, que hablar de fenomenología nos produce porque eso va a marcar una actitud a la hora del tratamiento del sonido. Posteriormente, el creer que hay conceptos establecidos o hablados que tienen automáticamente una realización en lo que nosotros vamos a escuchar cuando vamos a una orquesta por primera vez… yo te digo, desde mi humilde opinión, no. No lo hay.

Yo te diré que, en cierta medida, nunca forme parte en Múnich de aquel grupo que seguía al maestro con una total dedicación, con una total y absoluta sumisión al maestro. Porque yo siempre volvía a casa y dirigía. Dirigía mis coros, la orquesta de jóvenes, los grupos instrumentales y volvía a irme a allá. Y siempre que volvía allá, todo aquel grupo de alemanes con unos españoles también que me ayudaron que nos

juntábamos a las 7 de la mañana a hacer técnica…todos aquellos me parecían, a veces, como que no estaban en contacto con lo que es la naturalidad y la…me parecía todo demasiado filosófico, fuera de un planteamiento real, porque yo creo que lo más importante que tenemos que tener los maestros es tener una capacidad de reacción ante el sonido. Ante lo que está en frente nuestro. Y muchas veces cuando tú tienes un planteamiento súper objetivo y piensas que vas a ir a un ensayo a pedir esto y lo otro y lo demás allá, no estás receptivo a lo que realmente está sonando. Por eso yo creo que el maestro quiso colocar conceptos fenomenológicos, claro, como la reducción, como elemento fundamental de la fenomenología, podemos entenderlo, podemos saber en qué consiste eso pero te digo que yo cuando dirijo no estoy pensando a priori en ningún concepto de ese tipo. Yo no creo haber usado el término fenomenología en mis últimos veinte años de carrera. Porque a mí el termino me "anula" mi capacidad de escucha natural de lo que está ocurriendo. Al final, lo que yo entendí al final de los ensayos escuchando al maestro fue lo más importante. Porque es lo que YO entendía que él estaba haciendo; que lo que él me decía que estaba haciendo. Porque te diré que el maestro era muy duro, muchas veces sin ningún tipo de respeto por las persona…el maestro preguntaba quien quería dirigir y todos levantábamos la mano, él escogía, la "victima" subía, la "victima" estaba fuera de sí, bloqueada pensando si técnicamente estaba haciendo lo correcto, si tenía la relajación correcta en el brazo, en la parte del antebrazo o no, si tenía una pulsación proporcional correcta de 3 a 1…entonces no entraba en contacto con otros muchos elementos que influyen a la hora de hacer música que es el contacto con los músicos, la tranquilidad…el intercambio de energía que es fundamental con los músicos para saber cómo hacer que ellos me entiendan, una sonrisa, una mala cara…muchas cosas. La gente estaba como bloqueada. Recuerdo que la gente no duraba más de dos o tres compases. No voy a decir que era un "circo" pero sí que había demasiada dureza sin sentido. Aunque yo luego entendí que cuando estamos delante de una orquesta, y tu ya lo habrás sentido, la presión es enorme pero, sin embargo, la manera de acercarte a la orquesta es desde tu tranquilidad, desde tu reposo, desde tu conciencia tranquila, de tu estudio correcto, tu falta de prisa en obtener los resultados, desde tu escucha tranquila, sincera y total. Estamos "desnudos" delante de la orquesta. Por mucho que quieras esconder algún defecto, la orquesta lo va a descubrir inmediatamente…hay tantos elementos que influyen para hacer música que había una parte de todo aquello que no me convencía aunque yo salía también allá, e iba a las 7 de la mañana a hacer técnica, que estuve dos meses haciendo solo una pulsación,

ni siquiera un compas, una pulsación, donde se chequeaba si tenias tensión en el brazo, o en el antebrazo…al cabo de dos meses conseguí hacer un compas pero el dibujo no era correcto….y yo cumplía con eso allí pero después volvía a casa y dirigía y hacia música.

Hay una anécdota que te puede ilustrar cual fue el cambio en mi concepción del maestro Celibidache. Recuerdo los ensayos con la Orquesta de Múnich preparando la 9ª sinfonía de Bruckner. Estábamos allí algunos alumnos escuchando y en el segundo movimiento, en un pasaje que comienzan las cuerdas, seguidas de los trombones y por último las trompetas,..Claramente un punto de subida de subida de tensión hasta la ruptura…a mi me parecía siempre que los trombones en la segunda intervención estaban siempre demasiado sonoros, y que las trompetas después no continuaban la lógica del fraseo para obtener la proporción para llegar al punto…los compañeros allí no hablábamos mucho pero luego Celibidache, en el descanso, nos llamó al camerino, estaríamos quince o veinte allí dentro, y dijo: "¿preguntas?". Yo levanté la mano para preguntar por esa frase del segundo movimiento en concreto y él me paro antes de que pudiera incluso acabar, preguntándome "¿Qué es una frase? ¿Cómo defines la frase?... era todo más que un dialogo, el objetivo era demostrar que yo no sabía la respuesta porque incluso mi pregunta estaba mal formulada…eso era básicamente Celibidache en aquellos cursos, por cierto, básicamente es tú no sabes lo que estas preguntando, analizada lo que preguntas y entonces sabrás la respuesta. Todo muy socrático…yo seguí insistiendo en esa frase del segundo movimiento y, finalmente, me pidió que le llevase la partitura, le explique el punto exacto sobre el que estaba preguntando y en ese momento me dijo: "voy a hablarte sobre la personalidad de los trombones". Yo casi no me lo creía. Empezó a hablarme de la personalidad de los trombones…todo el mundo allí escuchando hablar de eso aquello como si fuera algo extraordinario, y tomando apuntes…acabó después de tres o cuatro minutos y me miro provocativamente. A lo que respondí: "¿y la personalidad de las trompetas maestro?"…comenzó a chillarme, llamarme inútil y me grito "fuera" como a los perros…yo me fui, dejando allí a todos los amigos alemanes que estaban muy contentos de que el maestro me echara, pensando que me había hundido pero yo no me sentía así. Pensé que me estaba tomando el pelo y yo le seguí preguntando….a ver si ahora la fenomenología va a estar basada en la personalidad de los trombones. Esta actitud mía fue también por mis contactos con Celibidache, que fueron a través de Bernaola y este le cuestionaba cosas.

Recuerdo una cena en la que estaba el maestro García Asensio después de un concierto en Madrid, y estaba el maestro Ros Marbá, en la calle Ruiz, donde vivía Bernaola y estábamos en un italiano. Estábamos allí, mucha gente siempre con él, y este hablaba y hablaba y todo el mundo le trataba con mucho respeto, con mucho miedo pero Bernaola le preguntaba directamente muchas cosas, le tiraba de la lengua se puede decir. Por ejemplo, preguntarle "maestro, ¿Debussy o Ravel? Cuando todo el mundo le miraba como diciendo "cállate"….Carmelo era un bocazas, no se callaba nada…al final de aquella cena, el maestro se puso hablar de algo interesante, de la orquestación de Ravel, de sus colores, de cómo estaba distribuido el sonido…y ¿Debussy? Seguía preguntando Carmelo. Y Celibidache contesta: "Debussy es un misterio"…Hubo una discusión muy interesante porque la fenomenología de Celibidache se basa mucho en la ordenación del sonido pero Bernaola era un compositor contemporáneo y defendía la "destrucción" de la tonalidad en Debussy…

Perdóname, me he liado con tanta historia. El caso es que yo salí del camerino aquel cuando Celibidache me echó y a la vuelta de la pausa cuando sonó de nuevo la misma frase sobre la que había preguntado, por primera vez en todo el día, se produjo un gesto muy típico de Celibidache, que hacía con su mano izquierda, de arriba abajo, haciendo un circulo…un gesto muy típico de él pidiendo más tensión a las trompetas, para que, por primera vez, sobresaliesen sobre los trombones y cerraran ese fraseo hasta llegar al punto máximo….momento en el que los compañeros que estaban allí se volvieron a mirarme preguntándose qué había hecho el maestro allí….para mí fue revelador. Pensé que era mucho más importante que yo intentase entender y sentir lo que Celibidache estaba haciendo que lo que él me dice que está haciendo.

Otra cosa es, por ejemplo, yo esta semana estoy en París, como sabes, trabajando con la Nacional que han grabado la Iberia de Debussy y otras obras y he estado trabajando como un "loco" a nivel de planos, balances, acordes, sul ponticelo, dándoles imágenes de en qué consiste la Iberia de Debussy y lo que ocurre en la pieza…y todo el mundo se ha sorprendido y han descubierto una Iberia que no conocían pero para mí una Iberia que está escrita porque para mí todo lo que yo digo después está ahí en la partitura, de alguna forma representado…ellos estaban ayer muy contentos porque decían que habían hecho una Iberia excepcional aunque yo estaba muy tranquilo porque

he hecho muchas otras mejores con orquestas mas "disciplinadas" que la Nacional de Francia, que han sido mucho más respetuosas con las dinámicas, con los balances, con lo que habíamos trabajado que esta orquesta que necesita muchísimo trabajo.

Te quiero decir que mi aproximación a la fenomenología es, básicamente, tener mucho respeto por el sonido y, quizás, plasmar a la hora de dirigir muchas de las sensaciones y de las cosas que yo vi hacer a Celibidache, porque yo estuve en aquellas dos semanas de trabajo del Maestro con las "Imágenes" de Debussy con su orquesta. O en los ensayos con Jessye Norman que estuvo cuatro horas trabajando los últimos lieder de R. Strauss, hablando de balances, de equilibrios, de tensiones…al final, era más importante para mí lo que yo sentía o yo "vivencié" de su momento musical,… o de aquellas fantásticas sinfonías de Bruckner, lo que yo sentía que estaba haciendo él…que hablar de los términos tan complejos de la fenomenología, que sin duda hace falta conocerlos y yo personalmente he intentado profundizar mas pero lo que yo sé y lo aprendí del maestro Celibidache es que hay que tener una personalidad muy rica como la que el tenia, los directores tenemos que ser personas con una gran experiencia vital, y digo bien "vital". Como sabes Celibidache era hijo de un diplomático y este pensó que comprándole un piano le callarías las ganas de música y, después de todo, no está mal que un diplomático tocase el piano pero este salió corriendo de su casa diciendo que se quería dedicar a la música, se vino aquí a París donde estuvo tocando en burdeles, haciendo música de Jazz, a la vez que estudiaba matemáticas y filosofía en la Sorbona (donde empezó a conocer poco a poco el tema fenomenológico), una persona que cuando iba a Madrid lo que quería era ir a ver el partido del Real Madrid y estar con la gente y ver las emociones de la gente, cómo se producían, un señor que quería experimentar absolutamente todo y esto hace de él que cuando entraba en la sala, todo el mundo se quedaba impresionado al verlo. Pero lo que él hacia también era reaccionar a lo difícil que es nuestra profesión, a lo que está sonando…ahí es donde comparto con lo que has preguntado sobre los conceptos "noesis" o "noemas" (pertenecientes a la fenomenología de Husserl) qué es lo que tu recibes…por ejemplo, yo he estado ahora en Nueva York, con New York Philarmonic, los primeros diez minutos para mi fueron muy malos, porque no escuchaba lo que yo quería, no estaba organizado como yo quería, ¿qué tengo que decir? ¿Qué estaba escuchando fenomenológicamente? No, simplemente no me gustaba lo que estaba sonando, porque no estaba ordenado, esa multiplicidad de sonidos no estaban bien balanceados o equilibrados, no era como yo lo

entendía en mi cabeza…en ese momento me puse a trabajar, a establecer…yo no me corto, además, cuando estuve con Chicago Symphony Orchestra, cuando estuve con Nueva York…no me paro a pensar que son Chicago o Nueva York efectivamente (dos de las grandes orquestas del mundo), si algo no estaba afinado yo "corto" y afino. Y si "veo" un balance en donde los cellos son muy prepotentes frente a unas violas que son más débiles, tengo que balancear mejor los armónicos entre ellos, entonces pido a los bajos que no toquen tan fuerte en las octavas con los cellos…perdona, que los cellos no toquen tan fuerte con los bajos en las octavas…porque tienen que estar equilibradas, si los contrabajos tocan un poco mas estos arropan la sonoridad y pueden formar, puedes decir, un "uno" una reducción primera…en ese sentido lo que yo he estudiado, y experimentado en las clases de clarinete o de orquestación con Carmelo Bernaola (que nos mandaba orquestar acordes con una distribución de instrumentos cualquiera, por ejemplo, tenemos una flauta en sol, un requinto, bombardino, tuba y contrafagot..¿Cómo orquestamos un acorde "x" en forte?) …autenticas clases magistrales, fuera de los libros, sobre cómo colocar los instrumentos para que suenen equilibrados y con un buen balance en forte y luego lo hacíamos en pianísimo…entonces ahora aquí en París, esta semana, yo soy de esos "locos" que aunque sé que los músicos están deseando marcharse a casa, les digo a las maderas que se queden un momento a afinar un pequeño pasaje de maderas, y ellos lo agradecen, normalmente, y les invito a pensar que muchas veces la afinación no es una cuestión de estar o no estar sino que es el balance de las quintas y de las terceras, cómo están, en que registros, y lo hacemos por secciones y de repente suena mejor y todo el mundo se congratula. Yo no sé si eso es fenomenología o no, lo que sé es que lo que yo he aprendido esta en torno a este tratamiento del sonido.

JA: Lógicamente, nos hemos salido de toda propuesta de entrevista pero me parece mucho mejor esta conversación. Mucho más instructiva. Si no le importa, podría profundizar un poco más en el concepto de "reducción" que ha mencionado hace un momento.

Mena: el concepto de reducción es un concepto que nosotros los humanos impuros debemos practicar muchas veces para poder entender toda la información que nos viene de fuera, pero ya en la vida normal o en la vida musical. Nuestra impureza

como humanos no nos permite, el maestro decía, distinguir más de tres parámetros. Estos, hablamos de parámetros como la altura, la intensidad, la calidad sonora, por ejemplo. No somos capaces, según él, de que nuestro oído tenga un análisis "directo" y automático de todo el sonido que nos llega de una orquesta en un primer ataque, en un primer sonido que tengamos. No somos capaces de analizar todo ese conjunto de sonidos, porque físicamente nuestro organismo no está preparado. Lo que si somos capaces es de estructurar la manera de escuchar ese sonido y entonces focalizar, "voy a pensar cómo están sonando los grabes, voy a pedir más a la trompa porque no tengo un sonido homogéneo; o ahora oigo mucho los cellos por encima de los contrabajos…en ese momento te focalizas en esa sección para organizarla; a partir de ahí puedes plantear, y estoy hablando de un mismo acorde, de organizar las maderas si no hay un buen balance, de nuevo, por ejemplo, entre las maderas altas, como el piccolo, por encima de los violines en ese forte…me explico?

La reducción consiste en focalizar nuestra atención impura, se puede decir, intentar organizar el sonido por secciones se puede decir. Ese sería el proceso reductivo de un acorde. Después tendríamos el proceso reductivo de una frase, por ejemplo. Tenemos una frase horizontal, y debemos tener un análisis profundo, está o no sustentada claramente por una armonía. Otro aspecto de la frase sería, cómo está su tensión armónica (vertical) con respecto a su fraseo horizontal….una vez que sabes todo sobre la obra, tú con tu técnica y tus manos puedes invitar a cualquier instrumentista a tocar como tú crees que debe ser…ahora eso es una sola frase, imagínate en una sinfonía de Bruckner. Estamos hablando de algo tremendamente complejo. Que necesita mucho tiempo.

Cuando tienes una práctica con tu orquesta, y conoces sus errores, sus hábitos, como tocan,…vas trabajando con la orquesta a lo largo del tiempo, estableciendo unas normas, unas formas de tocar, un tipo de ataque del sonido…puedes conseguir hacer cada vez más cosas y puedes intentar hacer que el proceso reductivo haga, como te habrán dicho otros maestros, una larga frase, o una larga estructura, orgánica, que sea racional, equilibrada, bella, que te lance a otro plano después que te pueda intensificar…el maestro hablaba de la reducción musical como la concatenación de cada segundo musical con respecto al segundo anterior. Un ejemplo, estás trabajando la cuarta sinfonía de Bruckner y has trabajado con la trompa el inicio y le has pedido que

no lo toque muy fuerte para que tenga "espacio" para crecer. Si las cuerdas tocan el inicio más fuerte de lo que lo has trabajado en el ensayo (porque la sala ha cambiado, porque hay público, por lo que sea…), la trompa debe entender que no puede tocar tan piano como se le ha pedido. Entonces tú con tu gesto invitas a la trompa a tocar un poquito más sonoro. Tú esperas que la trompa se entere de que las cuerdas han sonado más fuertes y que él reaccione. A partir de ahí, la respuesta del primer contrapunto a la trompa, también tiene que entender que tampoco es tan piano como lo hemos trabajado…porque todo está conectado a lo que pasa en el primer instante. El maestro planteaba que cada instante debía tener una reacción sobre el siguiente y ahí es donde nosotros los maestros estamos ahí para ayudar a entender esas cosas o para intentar equilibrar los balances sonoros.

El maestro decía que había conseguido hacer "música" en uno de cada quinientos conciertos con la filarmónica de Múnich, que era una masa puesta a su servicio total. Él decía que hacia música, lo que él consideraba música, lo que podemos entender como el tope de la fenomenología musical, el tope del entendimiento de que ha habido algo que ha entrado en la conciencia de manera natural, sin que nos hayamos dado cuenta o lo hayamos razonado…que él lo había obtenido, pues así, uno de cada quinientos conciertos. Y que, a veces, al comienzo de una sinfonía, eso no se había producido y decía "hoy no haremos música". Es tan "duro" el concepto, porque es tan complejo lo que tenemos delante, tal la variedad de posibilidades y de capacidades que yo entiendo la fenomenología como una continua búsqueda de lo que creemos de lo que debe sonar, basado en el estudio profundo, en el conocimiento profundo de la obra, el conocimiento profundo de la orquesta, basado en la sensación de la orquesta, cómo se encontraba la orquesta, o yo mismo, si pido demasiado sin obtener sonido o si estoy dirigiendo mal, tiene que haber una correlación entre lo que pido y lo que obtengo…realmente yo creo que hablar de fenomenología es hablar de lo complejo que es ordenar el mundo musical orquestal y de lo complejo de nuestra profesión.

JA: Yo como persona que está estudiando esa profesión, que me interesa mucho todo sobre lo que hemos hablado y soy consciente de que no existe un método o manual a seguir para alcanzar un grado de experto en esta profesión, tendría usted alguna indicación de qué debería intentar experimentar, o realizar, o alguna sugerencia…

Mena: Tú mismo has dicho la palabra: experiencia. Pero debe ser una experiencia vital, en el estudio, en la dirección, en la relación con las personas, experiencia corporal, mejorar a todos los niveles…una de tus preguntas era "qué importancia le da a la pedagogía de la fenomenología musical". A mí me han invitado muchas veces a dar charlas…yo siempre digo, yo no soy maestro de nadie. Mucha gente quiere estudiar conmigo pero yo no puedo considerarme todavía capacitado para enseñar. Lo que sí puedo estar capacitado es para que, por ejemplo, mucha gente viene a mis ensayos y al final de los ensayos yo hablo con ellos de lo que ha ocurrido, de lo que ha pasado, de donde he estado muy lento trabajando, dónde no he estado correcto, dónde he conseguido que la frase tenga el balance correcto, cómo lo he obtenido pero reconociendo que luego en la siguiente frase quizás no lo he hecho porque no he sido capaz de hacer esperar a la viola que haga esto o lo otro…lo que intento dar a la gente es lo que a mí se me dio. La posibilidad de escuchar a alguien trabajar y después cuestionarse lo que ha ocurrido, lo que ha pasado para intentar entender que podía haber sido mejor de una u otra manera.

Tú puedes entender perfectamente lo que hace falta. Hace falta entender profundamente la obra, las líneas principales, las estructuras, qué es la exposición, donde está el desarrollo, cuales son los dos temas, cual es el primera desarrollo contrapuntístico, cual es el segundo contrapunto, de qué manera en una frase x aunque es de aumento de tensión, porque va en sentido ascendente, la armonía va en dirección contraria y tengo que tener cuidado de que no hagan crescendo porque la armonía está perdiendo la tensión, pero esto es difícil para el flautín por su registro pero para el clarinete, que lo estaba octavando, es fácil pero le digo que no lo realice demasiado para que balancearlo con el flautín… experimentar, ser sensitivo a lo que está ocurriendo y tener los mecanismos de conocimiento, y no solo eso porque con saberse los registros de los instrumentos y hablarlo con los músicos no es suficiente. Luego llegas a una orquesta como esta donde el clarinete principal es uno que está en prueba, está buscando la cualidad virtuosística del clarinete, tocando pianísimo cuando a veces tiene el tema melódico, en la suite de Carmen de Bizet, por ejemplo, cuando empieza con el arpa y la flauta…en el segundo tema cuando la flauta está haciendo el segundo contrapunto en su registro agudo y el arpa está tocando, el clarinete está tocando en su registro medio, el menos sonoro, y tiene una indicación de pianísimo. El clarinete tiene que entender que aunque tenga esa dinámica, está tocando con un arpa y una flauta por

encima de su registro y, por lo tanto, no puede tocar pianísimo. El concepto de pianísimo cambia. Debe de ser estructurado de otra manera. La flauta debe ser consciente de que ya ha tocado esa frase, que ya no es suya y que tiene que dejar espacio para el clarinete….la personalidad del clarinete, de la flauta…lo que yo entiendo como fenomenología es lo que es el sonido en cada instante y el instante cambia cada momento, cada segundo de nuestra vida. En ese sentido lo que creo que también hace falta tener una enorme objetividad que yo estoy consiguiendo siendo titular de la BBC Philarmonic, porque es una orquesta inglesa de enorme prestigio. Que son ingleses, para hablar claramente. Tienen esas maneras de si me pone fuerte yo toco fuerte y si me pone piano toco piano. Si les hago un gesto de menos me preguntan si tienen que escribir en la partitura un diminuendo pero mi respuesta es no, yo no te digo lo que tienes que escribir. Te digo que ahora necesitábamos menos. Quizás la siguiente vez que lo tocas no lo necesitamos. Lo que estoy aprendiendo con ellos es a controlar todo lo que está escrito en la partitura, un pequeño punto, una pequeña coma, una dinámica…todo esta súper controlado porque me preguntan y me exigen que este en las partituras todo lo que quiero y que yo conozca todo lo que está en la partitura.

Te invitaría a tener conocimientos de orquestación, de forma, que conozcas grabaciones, que reflexiones sobre los maestros, ahora hay libros muy interesantes sobre el contenido mismo de las obras, o la importancia que para algunos compositores tuvo algo en concreto a la hora de escribir una pieza. Yo creo que tenemos que saber cuánto más de todo. Y no solo de la partitura. Cuando enseñe a directores de coro en el País Vasco les decía que primero estaba la partitura y todo lo que debíamos saber de ella. Luego les decía y que hay ahora encima de la partitura: encima estás tú. Cómo vas a representar eso, con tu cuerpo, tu mirada, tu gesto, como vas a transmitir lo que quieres…y luego les decía y por último, qué hay debajo de la partitura, debajo de la misma esta la historia. El momento musical que se vivía. Estoy de acuerdo con la fenomenología en el sentido de que yo no creo que haya interpretaciones. Yo no busco interpretar. Siempre, impuros de nosotros, haremos interpretaciones porque intentamos buscar la verdad, intentamos encontrar ese proceso reductivo total que nos lleve a que desde el principio hasta el final se haya producido una concatenación de relaciones que nos hayan hecho llegar hasta el final sin darnos cuenta. Eso es lo que el maestro llamaba música. Que desde el principio hasta el final ha habido una correlación y balances correctos entre las partes que han hecho que al oyente todo le haya parecido orgánico,

natural, dirigido…que no haya podido perder en ningún momento la tensión, o perdido la conexión con lo que ha sonado y haya hecho que haya llegado hasta el final sin darse cuenta. Y de repente se haya despertado de un sueño. Eso es lo que el maestro llamaba música. De ahí la frase famosa que te habrá dicho el maestro Ros Marbá o el maestro Asensio: El principio en el final y el final en el principio. La máxima de la reducción. Que se haya producido un momento musical que para el oyente le haya hecho perder el momento vital, que haya "levitado", que pasen veinte o treinta minutos de música y no se haya dado cuenta.

Sergiu Celibidache.

Das nachstehend vollständig wiedergegebene Gespräch mit Sergiu Celibidache führte der Orchesterreferent des SFB, Dr. Klaus Lang, am 29.11.1974 in Stuttgart und wurde im Dezember 1974 im SFB gesendet.[149]

Lang: Sie haben, Herr Professor Celibidache, in Rumänien (Ihrer Heimat) und in Berlin Mathematik, Philosophie und Musikwissenschaft studiert. Sind diese Denkformen auch heute noch ein wesentlicher Bestandteil Ihrer musikalischen Interpretation?

Celibidache: Sicherlich nicht. Als ich damals das alles studierte, wußte ich gar nicht, was ich im Leben machen werde. Das war sozusagen nur ein Bedarf nach Wissen, der damals erfüllt wurde. Aber indirekt ist das doch alles von großem Nutzen, denn man muß in der Musik, solange man das Material untersucht, sehr logisch und mathematisch vorgehen. Das sind ganz wissenschaftliche Verhältnisse. Wenn man darin nicht so trainiert ist, kann man es eben nicht machen.

Sie haben damals über Josquin Desprez gearbeitet und die Mathematik hat ja bei ihm eine ganz große Rolle gespielt.

Nicht auf musikalischem Gebiet. Sicherlich nicht.

Aber die Zahlensymbolik beispielsweise war doch im 15. Jahrhundert ganz wesentlich.

Ja, aber das hat nicht auf die Form eingewirkt. Die Leute haben sich mit der Kabbalistik beschäftigt, so wie wir uns heute damit beschäftigen. Und die ganz großen Philosophen in Frankreich denken auch heute über Zahlen. Zahlenverhältnisse und Zahlensymbolik nach. Sobald es dann aber um den Ton geht, ist natürlich keine Zahl mehr dabei.

Aber für Sie ist doch die musikalische Analyse eine selbstverständliche Voraussetzung jeder Interpretation?

[149] Lang, K. (1974). *Gespräch mit Sergiu Celibidache*. Stuttgart. Transmitida por la radio SFB el 29-11-1974.

Aber nicht die Analyse, von der Sie sprechen. Es ist etwas, das Sie gänzlich ignorieren: die phänomenologische Analyse. Auf der einen Seite, was ist im Material drin, was ich gar nicht interpretieren kann oder darf? Und was ist die Beziehung zwischen dem, was das Material bewegt und dem menschlichen Bewußtsein? Denn was ist Musik schließlich? - eine Bewegung. Was bewegt sich? Nichts anderes als unser Bewußtsein, Man kann eben ohne die Töne zu hören, Musik empfinden. Also, es ist doch das Bewußtsein.

Wenn man nur die Partitur sieht?

Sicher. Aber der Bauer, der nichts weiter vorhat, als sein Glück auszudrücken oder seine Stimmung am Morgen, er singt. Und das sind keine Noten, keine Partitur und nichts. Das ist nur eine Form von Dynamik, die sich ausdrückt.

Nun dirigieren Sie in einem Konzert beispielsweise die 4. Sinfonie von Brahms. Das ist ein Stück, das Sie in Ihrem Leben sicher hundertmal dirigiert haben. Darf ich Sie fragen, wie Sie sich auf ein solches Konzert vorbereiten?

Ich bereite mich gar nicht vor. Das heißt, in der Studentenzeit habe ich das gelernt, da habe ich Verhältnisse festgestellt. Im Laufe der Zeit habe ich alles vertieft und dann meine Korrelationsfähigkeit zwischen den verschiedenen Momenten erweitert. Jetzt kann ich es wohl empfinden in jedem Augenblick, wo ich mich befinde, wo ich herkomme und wo ich hin will.

Sie brauchen auch während der Probe nicht die Partitur?

Ich habe sie noch nie gebraucht, zumindest in den letzten zwanzig Jahren nicht mehr.

Das heißt, Sie haben auch gar keine genauere optische Vorstellung mehr von der Partitur.

Warum denn optisch?

Da ist meine Frage.

Weil Sie nicht empfinden können, was an sich die Musik, das musikalische Gedächtnis, das In-sich-Aufnehmen, was die richtigen Verhältnisse des Klanges ausmachen. Das ist alles musikalisch.

Eine Probe bedeutet demnach für Sie eine Realisation, Ihrer ganz präzisen Vorstellung von der Partitur.

Des Komponisten Vorstellung, meiner gar nicht. Ich kann mir das gar nicht erlauben, Vorstellungen zu haben. Wenn ich schon eine Eigenschaft habe, oder ein Interpret seine Eigenschaft hat, so ist es doch nur die, sich so weit wie möglich mit diesen Momenten zu identifizieren, die die Phantasie des schöpferischen Menschen bewegt haben.

Nun müssen Sie aber doch bei einer Probe Ihre Vorstellung oder die Vorstellung, wie Sie meinen, des Komponisten, auf das Orchester übertragen.

Ja, dafür ist meine Technik da, die aber ziemlich unbekannt ist in der Welt, denn jeder macht etwas anderes. Wir stecken, wir schwimmen in einem Ignoranzbad, wie es die Welt noch nicht gekannt hat zuvor. Wir haben gar keine Techniker mehr heute. Technik heißt hier übertragen einer Geste, die in sich eine Proportion darstellen muß, die auf die Dynamik der dargestellten Passage angepaßt ist.

Gibt es da keine Unterschiede zwischen den einzelnen Orchestern? Ist es egal, ob Sie diese Vorstellung auf ein erstklassiges oder auf ein drittklassiges Orchester übertragen?

Sicher, aber ein erstklassiges wird es eher verstehen und sofort realisieren. Aber was Sie als ein mittelmäßiges Orchester bezeichnen, kann ein phantastisches Orchester werden wenn einer mit ihm zu arbeiten versteht.

Spielt Ihrer Meinung nach die Tradition eines Orchesters eine große Rolle?

Ja, im negativen Sinne. Denn Musik wurde, wenigstens behaupte ich das, noch gar nicht verstanden. Ich will damit nicht sagen, daß ich sie verstehe. Wir sind an ihr vorbeigegangen wir haben Zuflucht in den Noten gefunden und das Wesen, das eigentliche Wesen der Musik nicht wirklich realisiert.

Wir wissen, daß Sie auf sehr viele Proben Wert legen. Ist es so, wenn Sie beispielsweise acht Proben gemacht haben mit dem Südfunk-Sinfonieorchester, daß dann die Proportionen für das Konzert, das heißt für die Ausführung wirklich festgelegt sind?

Nein, da ist auch noch so Ihre konventionelle Denkweise ein Hindernis. Sehen Sie, die Zahl der Proben hängt von der Qualität des Orchesters ab. Je besser ein Orchester ist, desto mehr Möglichkeiten bietet mir jeder einzelne, um etwas zusammenzustellen. Ist das nicht der Fall bei einem mittelmäßigen Orchester, sagen wir mal, der Flötist kann nur in drei, statt dreihundert Weisen spielen, da habe ich nicht viel Wahl und kann nicht viel Zeit verlieren. Da bestehe ich auf Zusammenspiel., ein bißchen Piano, ein bißchen Forte, und damit Schluß. Kann er mir aber fünfhundert Möglichkeiten bieten, diesen Ton zu erzeugen, na, welche ist dann von diesen fünfhundert die beste und paßt mit dem Fagott zusammen? Das ist eine Zeitfrage.

Das suchen Sie während der Proben?

Nein, ich weiß es ganz genau. Wenn die Leute etwas können, wird viel Zeit vergehen. Wenn die Leute natürliche Grenzen haben, dann gibt es eine ganz kurze Probe. Aber solche kurzen Proben mag ich eben nicht. Ich habe mir jetzt die Orchester ausgesucht, die spielfähig sind nach meinen Maßstäben und die auch entwicklungsfähig sind auf diesem phänomenologischen Weg.

Ich wollte Sie noch einmal fragen, unterscheidet sich die Probe von der Aufführung?

Nein. Also die erste Probe unterscheidet sich von der zweiten, und dann die zwölfte von der elften, sicher. Da ist es ein weiteres Zugehen zu einem gewissen Punkt. Aber es steigert sich ständig, d.h. wir eignen uns alles an, was wir bei der Probe hören. Bis es dann jeder gestalten kann. Wenn das nicht der Fall ist, dann muß weiter probiert werden.

So daß eine weitere Veränderung Ihrer Interpretation dann nur noch durch verschiedene Akustik bedingt wäre, wenn Sie also eine Konzerttournee machen?

Das ist sehr richtig, was Sie sagen, denn die Akustik ist ein fortbildendes Element. Deswegen ist die Schallplatte die Vernichtung der Musik. Denn sie wird nicht in derselben Akustik gehört, in der man sie aufgenommen hat. Für uns ist es maßgebend, was für eine Akustik vorhanden ist. So ist das Tempo die direkteste Folge der Akustik und damit eine lebendige Funktion. Es gibt nicht ein einziges Tempo, das sie von Berlin nach London mitnehmen können. Ist da eine kurze Resonanz, müssen Sie die Tempi etwas beschleunigen, damit die Werte nicht auseinanderstehen und sich noch

berühren. Ist die Resonanz dagegen zu lang, dann gehen die Werte übereinander, sie beschatten sich. Der Schwanz von der einen trifft den Anfang von der nächsten und so entsteht eine schreckliche Konfusion. Sie müssen das Tempo dann etwas verlangsamen, damit die Werte noch einzeln aufgenommen werden können.

Nun verstehe ich eines überhaupt nicht, daß Sie jetzt auch wieder bei einem Rundfunk arbeiten und daß Sie doch mehr als zehn Jahre beim Stockholmer Rundfunk gearbeitet haben.

Ganz falsch, ich mache doch keine Rundfunkarbeit. Ich mache Konzerte.

Sie machen aber -

Daß der Rundfunk sich einschaltet, da kann ich doch nicht nein sagen, sonst müßte ich doch sterben oder einen anderen Beruf ergreifen.

Aber Sie würden gerne nein sagen?

Aber selbstverständlich. Wenn ich Geld hätte und das Orchester bezahlen könnte. Ohne Rundfunk, natürlich würde es ohne den Rundfunk gehen. Aber man kann heutzutage nur beim Rundfunk arbeiten, denn das sind die reichsten Gesellschaften, die können die Proben geben. Wir haben für ein Konzert nicht acht Proben, wie Sie sagen sondern zwölf und in Frankreich sogar vierzehn. Bei einem der besten Orchester, dem Orchestre National de l'ORTF.

Sie sind ein, wir Sie jetzt auch wieder bestätigen, Gegner der Schallplatte. Besitzen Sie selbst überhaupt keine Schallplatten?

Sie sind auch ein Gegner, nur wissen Sie es gar nicht. Sie sind taub! Ich bin's nicht. Sie meinen, Sie sind nicht taub, weil Sie mit mir sprechen können. Sie hören gar nicht das, worauf es ankommt. Das Mikrophon verstärkt einige Obertöne und annulliert andere. Und es mag auch interessanter klingen auf der Platte von einem ganz unmusikalischen Standpunkt aus gesehen. Was ist auf der Platte noch echt?

Es ist aber auch so, daß in einem Konzertsaal jeder Platz eine andere Akustik hat, so daß es von verschiedenen stellen aus ganz anders gehört wird.

Ellen-Unzulänglichkeiten des So-Musik-Machens!

Ja, was ist dann Ihrer Meinung nach der ideale Platz in einem Konzertsaal?

Im Badezimmer vormittags singen aus lauter Freude oder, da die Dame nicht gekommen ist, weinen mit Musik, das ist direkt und echt! Aber das tut keiner mehr. Dafür nimmt er eine Platte, und es weint ein anderer für ihn.

Interessiert es Sie beispielsweise gar nicht, wie Arthur Nikisch dirigiert hat?

Selbstverständlich interessiert mich das sehr. Ich habe sogar in London eine Aufnahme gehört.

Eine Aufnahme! Also nicht ein Konzert.

Ich bin zu jung, um das gehört zu haben.

Sehen Sie, das ist die Frage. Wie sollen sich gerade junge Leute heute über Furtwängler und Toscanini informieren?

Wieso denn? Warum soll ich durch Furtwängler-Hunger satt werden? Ich habe einen Musikbedarf in mir, und er ist selbstverständlich unter gewissen Umständen zu befriedigen. Wieso sollen Sie jetzt nach Nikisch trachten und Sehnsucht haben. Wenn Sie nie eine Zigarette geraucht haben, können Sie doch auch nicht sagen, ich kann nicht ohne Zigarette auskommen. Was fehlt Ihnen Nikisch? Sie haben sich selbst noch nicht gefunden. Sie sind außerhalb der Musik, mögen Sie der Herr sein, der vor mir sitzt und hundert andere Pressemänner. Sie sind außerhalb der Musik, angefangen mit Stuckenschmidt usw. usw. .....

Also, mir können Sie es nicht vorwerfen, weil ich auch sehr gerne alleine Geige spiele, ganz alleine für mich.

Das ist doch ganz egal. Sie sind ein Symbol.

Gut.

Ja, wäre das nicht so gewesen, wäre heute die Musik nicht da, wo sie eben ist, in absoluter Mittelmäßigkeit. Es gibt nicht einen neuen Dirigenten, der noch Musik versteht oder der den Unterschied zwischen Noten und Musik begreifen kann. Ihr seid alle Notenjäger, und Musik hat nichts mit Noten zu tun! Noten sind Vehikel, die eine Substanz transportieren. Das ist die Musik. Sicherlich kann sie nichts ohne diese

Vehikel erreichen, sie vermaterialisiert sich durch diese Vehikel. Aber sie ist nicht in den Noten.

Herr Professor Celibidache, Sie haben sich sehr viel mit Studenten auseinandergesetzt und Sie haben sehr viele Studentenkurse gemacht für Dirigenten. Wie arbeiten Sie mit diesen jungen Leuten?

Zunächst so, wie man mit mir auch gearbeitet hat. Ich bringe Ihnen ein bißchen Schlagtechnik bei und damit die Bewegung, die eine Phrase ausdrücken kann. Dann studiere ich mit ihnen Phänomenologie, die Verobjektivierung des Materials. Wie verhalten sich alle die Werte im Menschenbewußtsein, ohne daß derjenige, der zuhört, etwas davon will? Jetzt will ich etwas machen, oder hier möchte ich was anderes machen. Frei von alledem sein! Wie verhalten sie sich, zwei Töne im Raum, was ist denn das alles? Wieso kann es mein Bewußtsein wahrnehmen und es verarbeiten im musikalischen Sinne? Da sind die zwei Sparten meiner Konzentration. So arbeite ich mit Studenten.

Wie können Sie überhaupt feststellen, daß ein junger Musiker sich als Dirigent eignet?

Ja, das ist natürlich schwer und kaum so schnell zu sagen. Ich kann es auch gar nicht feststellen, und deshalb habe ich nie zu einem Studenten nein gesagt. Ich habe lauter Aufnahmeprüfungen gemacht, so wie man sie früher gemacht hat, und man hat festgestellt, ob der Man ein Interesse hat für den wissenschaftlichen Teil der Musik, also Musikwissenschaft. Kann er das gut beherrschen, Harmonie, Fuge, Analyse, Formanalyse usw.? Hat er das Zeug, abstrakt zu denken? Ja, da sind schon zwei Gesichtspunkte. Schließlich: Kann er zwei oder drei oder fünf oder fünfzehn Töne korrelationieren, d. h. in Verbindung zueinander empfinden? Und das überprüft man, indem er ein Instrument spielt oder eine kleine Probe vordirigiert usw. Und aus dieser Probe in einem Kursus werden natürlich dann 12 Leute ausgesucht, die auch praktisch mit dem Orchester eine halbe Stunde am Tag arbeiten.

Die kommen dann und stellen sich das erste Mal vor ein Orchester?

Sicher. Nein, meistens sind das Leute, die schon dirigiert habe. Aber auch welche, die noch nie dirigiert habe, so wie ich 1945.

Was halten Sie denn von Dirigentenwettbewerben?

Nichts, absolut nichts, der allergrößte Unsinn. Zunächst: die Juroren sind absolut inkompetent. Denn Dirigenten sind lauter Menschen, die aus Empirismus kommen. Der eine macht das so, der andere so. Es gibt überhaupt keine Schlagtechnik, denn die Menschen haben die Physiologie des Körpers nicht verstanden und ihre Beziehung zur Physiologie der Musik. Denn die Bewegung in der Musik ist physiologisch bedingt. Musik ist Gegenüberstellung von Klängen, von Klangmassen. Ja, wie sollen die das beurteilen? Ich war ein einziges Mal Mitglied einer Jury, und ich habe die Idiotien gehört, die da vorgetragen wurden. Und schließlich macht dann der das Rennen, der mit Temperament dirigiert, denn Temperament sieht jeder. Ob die Geste zu etwas Musik geholfen hat, um Gottes Willen, wer soll das beurteilen? Furtwängler hätte es nicht gekonnt, denn er hat überhaupt keine Geste gehabt. Nikisch hätte es nicht gekonnt, denn er hat auch keine Geste gehabt. Aber sie hatten eine wunderbare Autorität, in ganz anderer Weise...

Aber ist denn das nicht letzten Endes entscheidend, die Persönlichkeit, und das kann man doch feststellen!

Was soll denn die Persönlichkeit entscheiden? Den Text verstehen?

Nein, ich würde sagen, die Autorität, um eine Vorstellung auf ein Orchester zu übertragen.

Das ist eine Bedingung, daß sie die Autorität haben, dem Orchester etwas zu übertragen. Aber was übertragen sie? Das hat sich keiner gefragt. Ordinarität, Trivialität, Geistigkeit usw. Was wollen Sie übertragen?

Nach Möglichkeit die Vorstellung des Komponisten-

Woher wissen Sie was davon? Die Welt hat in 150 Jahren bewiesen, daß sie es nicht verstanden hat. Das Siegfried-Idyll unter Wagners Taktstock hat 30 Minuten gedauert, unter Bernhard Haitink dauert es 12 Minuten. Sie sprechen von derselben Sache. Alle haben übertragen. Wagner auch. Ich nehme an, daß er mehr davon gewußt hat. Was ist das? Ein Skandal! Was war Knappertsbusch für ein Skandal! Man hat von ihm gesagt, er nähme breite Tempi. Es waren nicht breite Tempi. Es war Unmusik bis dorthinaus. Er hatte aber auch Momente von Musik. Es stimmt. Nehmen Sie doch eine

Haydn-Symphonie. Es ist ein Skandal. Er hat überhaupt keine Empfindungen gehabt für das Verhältnis: vertikaler Druck - horizontaler Fluß. Das ist schließlich das, was Musik ausmacht. Furtwängler hatte eine enorme Persönlichkeit, aber was hat er uns für eine Ecke Musik hinterlassen? Nicht ein Takt ist zu übernehmen. Aber kann die Musik so persönlich aufgefaßt werden? Ist da nichts, was den Menschen übertrifft? Geht sie nicht über das, was Sie sind, was ich bin und sogar, was der Komponist ist? Ich meine doch. Denn, das Traurige in einem Mozart-Andante ist nicht Ihres und ist nicht meines. Das ist auch nicht einmal Weltschmerz. Es ist darüber.

Aber wer kann es dann heute realisieren?

Sicher nicht die Leute, auf die Sie gesetzt haben. Todsicher nicht. Nicht Mehta und nicht Maazel, und wie sie alle heißen. Was die machen, ist außerhalb jeder Form von Musik, das ist Notenvirtuosität.

Es kann dann nur noch heißen: Celibidache.

Um Gottes Willen, ich spreche nicht von mir, ich habe schon so angefangen. Ich sage nicht, daß ich es kann. Ich sage nur, daß das, was ich höre, nicht Musik ist. Sie müssen mir sagen, ob das, was ich mache, für Sie Musik ist. Wenn es soweit ist. Sie sind aber dazu nicht in der Lage, denn wir müssen zusammenleben, zwei, drei Jahre, bis wir über die Noten hinwegkommen. Ob das zu machen ist, wird sich zeigen. Ich habe über 6000 Schüler gehabt in diesem kurzen Leben, ich habe nicht einen gehabt, der die Geduld, die Bescheidenheit und den Fanatismus hatte, wirklich durchzuschauen, was das alles ist. Also, es ist eine Bilanz, die ziemlich negativ ausfällt.

Dann sind Sie eigentlich ständig am Verzweifeln.

Nein, um Gottes willen, ich bin sehr realistisch. Ich verzweifle nicht, die Welt ist nun mal so. Wenn ich sie gemacht hätte, wäre ich sicherlich verzweifelt. Ich bin aber ganz unschuldig. Nicht meine kleine Welt kann ich besser gestalten. Was soll ich mit der großen Anfangen.

Wenn Sie auf Ihre eigene Dirigentenkarriere zurückblicken und jetzt noch einmal starten würden, würden Sie etwas ganz anders machen?

Ja, den allerersten Anfang. Zum Beispiel die Berliner Zeit. Natürlich, da habe ich irgendwie intellektuell und theoretisch gewußt, daß Musik nicht so ist, daß sie nicht

nur Intensität und Feuer ist. Und ich wußte genau, daß alle diese Momente, die dem Menschen etwas geben, zu transzendieren sind. Ich hab's aber nicht gekonnt. Bis einmal ein Professor zu mir gekommen ist und gesagt hat: "Du bist ein Idiot".

Wer war das?

Ich würde es Ihnen nicht sagen. "Du bist ein Idiot, ich habe meine Zeit mit dir und mir vertan". Und was tat ich: ich reiste nach Amerika, und die ganze Welt sprach von den ungeheuren Erfolgen des jungen Celibidache. Ich habe irgendwie gespürt, er hat recht. Nicht die anderen. Denn man hat mir praktisch die Krone von Toscanini angeboten, als ich 1949 in Berlin war. Ich habe nein gesagt. Damals war dieser Schock noch nicht da, da kam er 52. Und durch diesen Mann habe ich alles verloren, was ich hatte, und doch habe ich mich nicht als arm betrachtet. Er sagte mir, fange wieder mit ganz kleinen Formen an,. Was meinte er? Es ist ein Gefühl, das man in der Philosophie das "Bewußtwerden" nennt, im Unterschied zum "Bewußtsein". Nicht greifen, sondern ständig bewußt werden. Und in jedem Augenblick wissen, wo man sich befindet. Ich muß das Cis empfinden in Beziehung zu der Reihe und der Kombination von Intervallen, die bis zum Cis geführt haben. Denn sie sind in diesem Cis enthalten. Und so ist auch die Zukunft von diesem Cis in ihm enthalten. Also muß ich in der Vergangenheit empfinden und in der Zukunft. Aber wo? In der Gleichzeitigkeit! Das heißt Bewußtwerden und nicht nach dem Bewußtsein greifen,

Herr Celibidache, konnten Sie in dieser Zeit, dieser Krise, eigentlich überhaupt noch dirigieren?

Na - dirigieren konnte ich schon. Aber natürlich nicht in diesem Sinne. Da habe ich mich mit ganz kleinen Formen beschäftigt, u.a. mit der Tafelmusik von Telemann. Und meine ganze Aufmerksamkeit war dahin gerichtet, die allgemeine Form aus dem einzelnen zu empfinden. Und nach zwei Jahren habe ich dann meinen Professor wieder eingeladen und er sagte: "Ja, jetzt sehe ich schon, daß Du darauf achtest, das wird schon werden." Und dann später habe ich in der Staatsoper dirigiert. Er war wieder dabei und sagte: "Ja, ich habe gewußt, daß Du hinkommst". Also, das war's.

Ich glaube, es war Heinz Thiessen. Wir brauchen kein Geheimnis daraus zu machen. Und das ist ein Mann, der Ihnen doch sehr am Herzen liegt. Unter anderem haben Sie zu seinem siebzigsten Geburtstag ein Konzert in Berlin dirigiert.

Ja, das habe ich gemacht.

Können Sie noch etwas von der Zusammenarbeit mit Heinz Thiessen sagen? Haben Sie an ihm auch seine Kompositionen bewundert?

Ja, selbstverständlich. Das war so ein Einzelgänger und ein sehr bescheidener Mensch - aber von einer ganz hohen Geistigkeit. Von ihm habe ich verschiedene Sachen, ich möchte direkt sagen, geerbt. So zunächst das Alles-für-sich-Behalten, obwohl das mit meiner Art und mit meinem kämpferischen Geist gar nicht zusammenpaßt. Von ihm habe ich gelernt, doch auf alles zu verzichten, was nicht in meinem Griffbereich liegt.

Sie hatten Kompositionsunterricht bei ihm?

Ja.

Und das Dirigieren haben Sie auch von ihm gelernt damals?

Nein, gar nicht. Das habe ich von Walter Gmeindl gelernt, aber nur theoretisch. Wir hatten im Krieg kein Orchester, mußten Partituren analysieren und doch viel wissen über die Technik der Zeit: Wie die technische Einstellung unserer Zeit diese Werke beurteilt und auseinandernimmt, was aber für den musikalischen, den phänomenologischen Sinn überhaupt keine Bedeutung hat., Wir haben alle Harmonie studiert, Kontrapunkt, aber keiner hat uns gesagt, wie denn die Klangmasse verläuft und was die Spannung macht, wenn ich von G-Dur nach D-Dur gehe.

Sie sind 1946 Chefdirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters geworden. Wie kam das?

Ja, das war so: Leo Borchard starb und ich wurde vom Orchester eingeladen, ein Konzert draußen in Zehlendorf zu dirigieren.

Sie hatten vorher nie dirigiert?

Nein, aber - doch ich habe in der Schule so ein bißchen dirigiert, aber ein Orchester nicht. Die Philharmoniker haben mir ein Konzert gegeben und nach diesem Konzert war also ein guter Eindruck da. Ich glaube auch, die Hauptsache war, daß die Deutschen, die einen Namen hatten und wahrscheinlich viel mehr konnten als ich, damals politisch belastet waren. Und ich war politisch eine Jungfrau. So haben sie dann

mich gewählt und von den Amerikaner bestätigen lassen. Dann bin ich bis 1952 in Berlin gewesen.

Sie wollten ja später ganz fraglos der Nachfolger von Wilhelm Furtwängler werden. Sie sind es nicht geworden-

Gar nicht - Es ist gar nicht wahr, daß ich das wollte. Ich wollte nicht Nachfolger von Furtwängler werden. Keiner kann Nachfolger von Furtwängler sein. Und als dieses Problem kam, da habe ich so viel Böses in Berlin in mich aufgenommen, daß ich wirklich nicht geblieben wäre. Und das war auch meine Rettung. Denn die Berliner haben gegen mich gekämpft aus ganz verschiedenen Gründen. Und ich habe auch nicht ruhig einkassiert, sondern zurückgeschlagen.

Ich kann Ihnen aufgrund des Einblicks in die Presse von damals das nicht bestätigen. Man hat bestimmte Dinge von Ihnen kritisiert...

Lassen Sie-, lassen Sie das sein -, die haben doch nichts von mir verstanden.

Das mag sein, aber man hat Sie in Berlin doch sehr geliebt und hat eigentlich später noch-

-aber nicht die Presse und nicht der Senat und weiß ich was für Autoritäten. Die haben da irgendwo einen gesehen, der sich großmachen möchte, und das war gar nicht der Fall. Denn ich habe gekämpft wie ein Wahnsinniger, daß Furtwängler entnazifiziert wurde. Und das war mein Stolz, ihm zu sagen, Herr Doktor, hier dies ist Ihr Orchester. Nie habe ich die Absicht gehabt, mit ihm zu konkurrieren, nie im Leben. Wenn er ein anständigerer Mensch gewesen wäre, wäre heute noch die Situation da. Ich habe gesagt, Herr Doktor, was möchten Sie machen? Doch mir sagte er das eine, und dem Senat sagt er etwas ganz anderes. Und da kam es zu Reibereien, ihm war vieles nicht recht, was mit mir geschah, und er hat angefangen, schlecht über mich zu sprechen. 1952 habe ich mich entschlossen, doch das alles liegenzulassen und woanders zu sehen, wie ich weiterkomme. Dann ging ich nach London und Italien. Aber, Sie sagen, daß die Berliner mich geliebt haben, - das stimmt. Und Sie sind vielleicht nicht im Bilde. Ich bin kein Deutscher, aber ein Berliner. Und ich kämpfe miserablerweise auch heute noch um mein Visum. Ich muß für jeden neuen Besuch in Europa oder in einem anderen Staat vier Wochen vorher einen Antrag stellen, weil ich einen Berliner Paß habe. Und ich kämpfe weiter mit diesem Berliner Paß. Es ist doch ein Kinderspiel, Franzose in 24

Stunden zu werden, Amerikaner in einer Stunde oder Deutscher. Nein - ich bleibe Berliner. Auch wenn das für mich so schwer ist, alle zwei Jahre bei den Berliner Behörden anzufragen, ob ich weiter einen Berliner Paß haben darf. Und ich bin glücklich, daß ich das darf. Und ich stehe Berlin sehr nahe. Ich liebe die Berliner. Ich habe sie in der Not erlebt, und ich kann mir keinen besseren Menschenschlag vorstellen. Sie haben das letzte Stück Brot im Kriege mit mir geteilt. Das ist doch einmalig. Was war ich denn 1944. Ein dreckiger Rumäne, und doch, wo's um Leben und Tod ginge, da haben sie mich geschätzt, ernährt und gewaschen. Ja, aber es gibt nicht nur solche Menschen in Berlin, es gibt auch andere. Es gibt auch neugewordene Berliner, die mir, als die Philharmonie eingeweiht wurde, eine gedruckte Einladung und eine Zahlkarte geschickt haben, um einen Platz für die Eröffnung der Philharmonie anzumelden. Das sind auch Berliner, sehen Sie., Aber von denen will ich nichts wissen. Und wenn ich heute nicht in Berlin dirigiere, so ist es einfach nur aus diesem Grund. Ich habe keine Zeit mehr, freie Konzerte zu dirigieren. Auch die Wiener Philharmoniker habe ich dirigiert. Ein mittelmäßiges Orchester, Ich kann mit ihnen nichts anfangen. Sie sind ein Mezzoforte. Sie verstehen gar nicht, was Struktur, was natürliche Ordnung der Instrumente, wie der Klang ist. Und dazu noch haben Sie auch kein Interesse. Denken Sie, es ist Orchester, wo in einer Mozart-Symphonie Sprünge legalisiert sind für alle Zeiten - bei Mozart! Denken Sie! Und so ein Orchester macht mit einem großen Dirigenten zwanzig Mozart-Symphonien, wobei der nicht ein einziges Mal den Mund geöffnet hat. Das ist Musik für sie heute, nicht für mich. Ich habe keine Zeit, mich mit einem Orchester so zu beschäftigen. Wo ich hinkomme, mache ich zwei Perioden im Jahr, ohne Generalmusikdirektor zu sein: drei Wochen im Herbst, drei Wochen im Frühjahr. So kann ich über die Entwicklung des Orchesters irgendwie Bescheid wissen und viel dazu tun. Auch einzelne Konzerte gebe ich nirgends.

Sind Sie außer mit dem Südfunk-Orchester auch noch mit anderen Orchestern verbunden?

Ja, hauptsächlich arbeite ich mit dem Orchestre National de l'ORTF in París und mit den Stuttgartern. Und ich muß sagen, in allen beiden Fällen ist eine derart gewaltige Entwicklung zu beobachten, das ist direkt beängstigend.

Warum ist das beängstigend?

Weil ich schon auf diese Indifferenz der Zeit, auf diese Mittelmäßigkeit und die Ignoranz auf jedem Gebiet eingestellt war. Wieso kann man noch so schön in Stuttgart musizieren? Da muß ich mein ganzes Credo noch mal revidieren. Also mit 62 Jahren ist das doch beängstigend.

Liegt das nur am Orchester oder auch am Publikum?

Nein, das Publikum hat dabei überhaupt nichts zu sagen, Es liegt an einem gesunden Menschenschlag, der sich, Gott weiß wie, noch erhalten hat. Es ist mir nicht sehr klar, warum. Die Begeisterungsfähigkeit, der Respekt, der Ton in der Arbeit. Und ich schenke denen doch nichts! Wir haben es glaube ich, in vier Städten gelesen, daß sie nie die 4. Symphonie von Brahms so gehört haben. Und ich muß es sagen, auch ich denke so - nicht, weil ich es dirigiert habe, sondern weil es vom Orchester so verwirklicht wurde.

Entrevista a Celibidache para la Radio Francesa. Sin fecha conocida.[150]

Se introduce la entrevista diciendo que Celibidache es uno de los más grandes directores de orquesta pero que si se le quiere escuchar en CD se tiene que ir a grabaciones piratas.

CB: And why? First of all one must understand or we must agree upon, what music actually is. There are aspects of it that are totally unknown. To start at the end: what is tempo? To me it is a physical reality that defines the conditions of how sonic vectors are to be united. There is nothing more erroneous. There is no reality behind it. Time is a condition by which the multitude of information contained in sound can be reduces to a unity. After all, our mind can only process one thing at a time. It skips from one monad (*a single unit; the number one.) to the next, and we reduce this multitude. Let me give you an example: an orchestra plays a chord and the flute is too low. Thus a duality exits between the flute and the orchestra, so you say, "a bit higher, please". Thus the flute enters into the unity of the orchestra. And the duality disappears, why? Because you cannot transcend this reality when it is of a dual nature. If it is a unity, if it is neither too fast, too high, too sharp or too harsh, you are able to make a unity of it. You reduce and appropriate it in order to leap to the next one. That´s what our mind does. It leaps from one monad to the next. One transcends the first, liberates oneself from it, appropriates it, in order to be free to perceive the next one. Therefore I ask, "can you perceive the same multitude of information with a microphone as with your ear? On the contrary: the microphone ignores a third of it and creates totally new elements from the other two thirds. If you have a vast amount of elements, you´d require much more time in order to reduce them than if their total was limited. The more complex it all is, the slower the piece should be. This is common knowledge, the most simple psychology. If you read a complicated author such as Joyce, you need much more time in order to reduce him and to bring the beginning and end into accord. The duality disappears. One begins here and seeks to go there, yet "there" exists from the start. The more complex something is, the more time it requires. So if someone says that my pieces are slow, he is merely proving that he is deaf to music. He is hearing the physical material, the direct frequencies. But I can also hear the fourth octave, called the astral sound. In Ravel or Debussy it´s possible too. I reduce the highs and lows, but not

[150] https://www.youtube.com/watch?v=SthKs40ClCY Última consulta 15/4/2017

everyone has the ear for it. Critics find it too slow. They reduce the physical time, but have neither perceived the same thing, nor have they had the possibility of reducing what they have heard. It is a question of musicality. The poor critic cannot do it. He is the victim of a false experience. There are conductors who only hear the direct sound, that is, pure intonation reduced to its physicality. But everything that emerges from this confrontation which takes place four octave higher, it is lost to him. You can see that in Ravel. His strings harmonics and the double bass create a world of sound that does not exist for some because they cannot hear it. One must understand what is up here with the help of what´s down here. And that requires more time. A violin stroke that is executed mechanically is nothing. But if you execute it with the awareness of all of its subtleties which exist to the same degree, it becomes much richer in acoustic information that is not a physical nature. If one were to limit all these observations to the physical world, one would hear it differently to me.

E: Yes.

CB: and why?

Because nobody has ever directed your attention and said, "listen up there. Can you hear this octave?" "where, then?" I have to direct your attention. That has not be done up to now. What is the reason when an instrument is not suited? It is a result of the composer having concentrated only on that which one hears directly. In other words, on the physical world, on the direct sonic relations. But that is of no use. Ravel chooses his harmonics depending on notes that do not emerge directly. They are simple everywhere. But if that does not interest you, you do not, of course, need a very slow tempo in order to make it all manifest. Are we indifferent to it? Which critic ever hears anything more than the direct sound? He has yet to be born. One could guide the critics to the new perspective, but who will do it? Not the professor of conducting at the conservatoire. It´s a disgrace! Why? Is it to ruin young people? To evoke embittered reactions because there are no others?

E: I took note of your tempo at the ending of the piece, the bar-by-bar build-up of the crescendo...

CB: And why is the ending like?

E: It is perfect.

CB: and why? What did you hear, realize and transcend? The nine octaves! If you only concentrate on one instrument, you don't need much time. But if you want to comprehend the totality, that moves that relaxes and expands…how do you say that?

E: "Blossoms"?

CB: that blossoms to a fortissimo, then you are in the same place as I was. There the identification. You found it perfect? Madame, I did too! That is the merit of neither you nor me. We have both heard the same richness. The poor critic is unable to do it, since his memory alone is something that holds him back wherever it can. The creative act knows no memory, no science, and no cognizance. These things are always bound up with the past. The creative act accepts no conditions outside itself. That´s why it is free. You hear Bruckner for the first time, but the fact that you are detached from your past makes you a creator too. If it really was perfect for you, then it is due to this liberation. One cannot say, "that does not interest me, I know what a chord is, what a fortissimo is". But how do you structure a fortissimo? If you ear is not present at the beginning, where all the possibilities to blossom open up, if you are not there, and you say, "My Bruno Walter recording is much faster…" you understand? A CD cannot offer this wealth of impressions. Because the microphone is not able to record them.

E: Even with digital technology?

CB: Even less so! It splits a sound into 1,600,000 parts then recombines them. But according to which criteria? That of the machine. How can one tell what was there before? It´s not a physical moment, it is of a spiritual nature. And where does it remain? If it´s in memory, it´s connected to the past. That is, it is not a creative agent. The creative moment is free. Free from all knowledge and instincts. Everything is transcended.

E: It was Nietzsche who said that innocence is an essential condition for artistic freedom.

CB: Yes, that is acceptable but otherwise he was mistaken.

E: The notion of "innocence" is nice.

CB: but it is not innocence. It is opening to something that cannot enter from the outside. It is inexplicable. It is quite common that one thinks one knows what music is.

But let´s say you take the fourth bar of a piece: In order to reach the fifth bar, you have to appropriate it all and make a unity from it, because your mind is only able to perceive one unity at a time. It´s the only way. Then you can leap onwards. You leap from one to the next. You have to appropriate it. And in order to appropriate it, you have to be there, right? Otherwise it won´t work. It´s the only way to comprehend the complexity. But there is more concealed in the fourth bar. Or is the third bar no longer there? Isn´t the fourth bar the organic, logical consequence of the third bar? And the third of the second? In the fourth is third, the second…not potentially, but actually! It is a product…that doesn´t fall from the sky. It emerges from within you in combination with the sound. It is complicated…bar four is not solitary; it contains bar three, two and one. What else does it contain? All that follows from it. It is the mother of what follows. Thus, bar four is neither here nor there. In order to appropriate it, I have to be there. But if I am at the start and the end simultaneously, I am not there. Thus, I am not there because I am there. That is the point where logic fails. This is where your Cartesianism defeats itself.

E: That´s what I thought.

CB: My argumentation might sound rather abstract, but it is real. Your mind detaches itself from the fourth bar. If it gets stuck there, there´s no room for the fifth. You appropriate it to vacate yourself. And you vacate yourself in order to comprehend the fifth in the same creative way. And thus you leap forward. Bar four is neither the start nor the end. It is the product which in turn produces. In music, the present is a perpetual genesis. The "now" is always bound up with the start and the end. But at the same time it is liberated from all the elements that could influence its musical function.

E: Maestro, I am listening intently. If one comprehends intuitively rather than in a Cartesian spirit, as you accuse us of doing, it introduces a dimension that is not altogether human.

CB: No. I do not believe that we humans can comprehend a dimension that is beyond human. Even if it is not physical or three-dimensional, it can still be human.

E: For instance, Bruckner held deep Christian beliefs, from which he drew his strength. He had a difficult life and that helped him. That could lead one to think that you too…

CB: Let me tell you something: I do not believe that Bruckner composed such eternal music because he suffered things that we can comprehend with our Cartesian minds. It remains a mystery why he wrote this music. He never gained encouragement or validation from those around him. On the contrary. An yet he never gave up. If you asked him, "where is the fifth?" "somewhere there". He wouldn't know. He wrote the seventh. "and where are the other?" "somewhere there". You see, he was liberated from everything..

E: Are you liberated from everything?

CB: Yes, I think so. In terms of music, I am free.

E: I am talking of your inner life. Are you religious?

CB: I am very religious. I believe in a central, cosmic vibration. I believe we are in constant contact with it. You might call it "God". That´s what I tell my mother, because she believes in God as we know him. I am very religious. If you said, "don't you believe it´s possible to explain things without referring to a higher power?" I´d say, "No, you are all mistaken. Starting with Marx".

E: When you speak of sounds and vibrations, and if something could bind the material and the spiritual, could it not be these vibrations?

CB: I´d go even further and say, "everything is vibration". And if everything is vibration, you need a central reference system. How can you tell if it is exact or if it moves you or not, if you are part of the vibration and there is no central vibration? How is it possible? Everything that moves us is always recognizable and justifiable for us thanks to a certain experience and a certain belief. That applies to everything. If you like a thing or reject it, there is always a reference system that motivates you. Absolute indifference is not human. We are always directed towards something. Some people do not know where they are going, that is a reference system in itself. It´s not "reliable" as the English say, but it exists. He how errs, errs due to a flawed reference system. Music must be understood in exactly that way. It is the shortest route to human revelation and the existence of the central vibration.

E: do you think this way because you have grasped the essence of music?

CB: I couldn´t tell you.

E: I mean you are "in the music".

CB: I couldn´t tell you that, either. You are like me. You had the good fortune of not being held back and to arrive at the stage at which sound awakens an emotion. That is not music. Every art has one single goal: Freedom. It is this: "Ah, how beautiful! How it moves me! Celibidache is so wonderfully dramatic" That´s not what it is. These are means. That´s just the bait to lure you into biting. It is not the sound alone that elicits a reaction in you, it´s not the fifth, that one implants in you. Sound has a non-interpretable relation to our emotional world. That is what phenomenology is about. But that is not the reason why you listen to music, or even perhaps it yourself. The overriding goal is to attain freedom. If you follow the music with the ear you possess, you will sense that it is exactly thus. You praise the interpretation, yet there is none. All that is reducible has been offered to you. And what have you reduced it to? To the fifth and third bar, the first and the second…how far does it go? Until the entirety is just one single piece. After this reduction, you are liberated from all the vectors that have invoked and internal resonance and bring something to life. You have experienced it. Especially with Bruckner , where one must unite many things. Contrasts, opposites and suddenly it´s : boom! I am liberated. If you then say: "That was beautiful", you´ve not discovered everything. It was not beautiful; it was true. Beauty is just a stage to the truth, on the path to being able to perceive the sensation of the central cosmic vibration.

E: I find this very coherent because when you speak of truth it is clear that you detest lies and who lie…

SC: But there are a lot of people who reject lies and do not make music. What makes me capable of this is that I have no intentions. I liberate myself from all that I know. That is my phenomenology. They are mere words: The flute is too low, the double bass too fast… But I cannot say what it is really all about. If you say at the end, "Yes, now I am free. I have survived to the conflict that was triggered within me." The goal of music and art is not to be beautiful. That is an erroneous Western concept. Its goal is ultimately truth. What would that mean? It would mean to cling to what interested you at the start. It wouldn't get you very far. You have to liberate yourself from this contrast, which shackles your hands and your mind. Ultimately your interest could lie in something totally different. And that's perfectly in order. Everything is liberation. People always say, "Oh, how beautiful! I was moved!" These are personal

reactions. My approach to music is not personal. Even when I am on territory that is sensitive about my approach. At the star you have this broad view, this vast eternity. And then suddenly I hear a chord: "Oh, how beautiful". These are sensations that emerge because I have heard an interval. And straight after, its counterpart. At first there is…[sing] Enormous. It´s a gentleman. And it is immediately contradicted, conflicts emerge. And if the conflict is very serious, it would manifest in three dimensions, like here. It is a triangular relationship, not an opposition, as in a sonata. So there is something that contradicts the first sentiment. And how? Thus. And then both are contradicted. Then I am immersed in it. Why am I listening? Why am I following the development of the piece? Because I am immersed in it. Otherwise you would leave. But you don't. why not? Where do you want to go? You are pushed left and right. You are constantly torn, and what do you, who suffers it, do? a feeling grows with you. You've had enough. Why do you stay? Why do you find, after being torn apart, this extraordinary unity in the end? Because the conflicts has exhausted itself. Why? Because after one feeling, the next follows directly. That is the conflict, but how long will it endure? Not long, because it is so intense. "it isn't intense?""it is too intense!""it won´t end with the ending." Can I interpret it if there is only one topography for this piece? I can ignore it like all the others do. But if I know that, I am not free. I am free after the final chord. You sensed that without knowing it, When you said, "it was perfect." Madame, when I experienced that earlier on, I felt that it could only be that way. And you say the same thing! why? What unites us? Our sensibilities? I don't know you. At the beginning of this I had no feelings about you, but we are in accord about one thing, and that is in seeking and finding the truth. You experienced the same thing. You don't want to add anything. The components of this phenomenon are in perfect balance. That is why you said "it was perfect." If I had wanted to add anything I would have done it. Less of this, a bit more of that…we are in accord without knowing it. Music affects me just as it does you, without distinction. If you seek and find a difference, it is of a physical nature. How long…? 60 minutes, 30 seconds for Celibidache. For the next 27, you see what it reduces things to? In this empty auditorium you have heard the grandeur at the end of the symphony. But if the room is full, other elements enter in the mix. Thus, one must to react to what one hears, not to one´s experience, which is bound up with the past. Like all experiences. One reacts to the full auditorium. The horn doesn't sound as good as before. So what can I do? do I conduct from memory? No, it won´t carry in a full room. I take out the dissonances and

tone down the background so that it stands out better. But it doesn't stand out! Something leads to its ubiquity being limited. So what can I do? I change the tempo in order to be able to reduce, so as to have no empty spaces in this continuity, because that is the central element of it all. Thus, I react to what I hear. What we have just heard has no significance for this evening, none at all. But the continuity remains. Nothing can be missing when the final columns rise up. The impression must be created that it could only be this way. And if it ends that way, I am free. And I am even liberated from the desire to liberate myself. That is the supreme goal.

E: Maestro, Bruckner considered his fourth symphony his most comprehensible. But after having heard your rehearsal, it occurred to me that Bruckner was an organist and that the way you create certain sonorities evokes that work and the atmosphere of Bruckner.

SC: Yes, he was an organist. He was able to combine and demonstrate how far two opposing instruments could go. 16 bars or 24. No, that´s too long. He listened , he wrote, and he listened again. And since you mention the organ: his entire instrumentation is based on the organ. That was a good sign. The organ was very anti-musical, and difficult to structure because you can change its sound. You change it physically but there is a person behind it. There are no human intervals in the organ, and few with the piano. The piano offers more opportunities for personal contact, whereas with the organ, electricity does almost everything. Why didn´t Bruckner write the symphony for organ? Because here man has the opportunity to transcend himself by showing himself in all his good and his bad aspects. That creates oppositions, but in the sense that one exists the physical role of music. There are vibrations. But which ones? That´s why no recording can ever come close to human perception. That´s a good thing. It will remain a very rich opportunity to let yourself be enriched by sonic impressions. It can have an effect. Maybe you will get nervous, or you will become dreamy. What do I know? But that is not music. It doesn´t have an effect on you. Sonic impressions have an effect on us, but not a musical one. Now all we have to do is to define the nature of music.

E: Maestro, when I hear you talking about music like this, I ask myself why you seem so mysterious in general. There are a few interviews with you.

SC: In my circle of acquaintances I don't know anyone more simple than me. It is not a simplicity that… No, I mean, it is quite human for you to have an impression, and it is related to an earlier impression or experience. But I do not want to talk about myself. I want that you become conscious of the phenomena that move you. If that's the case, I´d you like to explain why the phenomena moved you. I don't want you to get stuck with this emotional impression. Because that is not music. There are more powerful impressions when we are not limited to emotions. The emotion is the bait. We hear a beautiful sound at first because it is beautiful. But the true end and ultimate purpose of every piece of music is freedom.

E: Yes, I understand. When you earlier…

SC: Madame, when you hear the people applaud and scream this evening, you haven't understood. Otherwise one would only have to say, "Blessed be God, our Lord, for this gift". What an incredible and invaluable opportunity it is, over one and a half hours, to attain freedom from the hand that terrorizes and belabours me! That´s what I want. I want to get beyond "That was beautiful", and say, "That was good! I am free again!"

E: Thank you, Maestro.

SC: You are welcome.

ANEXO : Tabla de Octav Calleya: Fenomenología de la música.

Introducción						Nuevos conceptos					
Antecedentes			Bases musicales			La música	Tempo	Horizontalidad	Verticalidad	Fenom. Estructural	Otros
Aspectos históricos	Husserl	Definición	Armonía	Contrapunto	Schenker	Sus 4 conceptos (definición)	Pulso Indicaciones Metrónomo Bach	Articulaciones Melos Fraseo	Armónicos Masa sonora Presión Vertical	Forma Estructura PC/PM Clímax	Simultaneidad Temporalidad T/I Repeticiones etc.
"MUSIK IST WERDEN"- "EN EL INICIO ESTA EL FIN"											

Fenomen. de la conciencia humana			Fenom. De la Dirección de orquesta		
Relación M-C	Triangulo dorado	Interpretación	Orquesta	Técnica Directorial	El Código
Reciprocidad		Acústica Etc.	Características Ensayo Concierto	Técnica única Características Brazo=Unidad y golpe proporcional	Síntesis fenómeno.
"MUSIK IST WERDEN"- "EN EL INICIO ESTÁ EL FIN"					

CRONOLOGIA

28 JUNIO 1912 (juliano) ó 11 JULIO 1912 (gregoriano)

En 1935 comienza sus estudios musicales en París.

A partir de 1936 Celibidache se va a Berlín. Se matriculó en la Academia de Música de Berlín y de la asignatura de Filosofía de la Friedrich-Wilhelms-Universität. Estudió muy intensamente hasta 1945 y también dio clases en la propia universidad. Sus principales maestros son Heinz Tiessen, Hugo Distler, y Walter Gmeindl. Escribió su tesis doctoral sobre composiciones de Josquin des Prés. Compone sus propias obras: conciertos, fantasía y cuatro sinfonías, que se mantienen hasta hoy sin interpretar.

Otoño 1944. Interpreta los Seis conciertos de Brandemburgo de Bach con alumnos de la Musikhoshchule.

29 AGOSTO 1945. Primer concierto con los Berliner.

1 DE DICIEMBRE 1945. Nominado representante de los Berliner.

Febrero de 1946. Elegido director principal por los miembros de la berlinés hasta la vuelta de Furtwängler. Desde 1946 hasta 1949 dirige casi la totalidad de las giras de la orquesta.

21 DE DICIEMBRE 1946. Primera ejecución alemana de la Sinfonía nº 7 (Leningrado) de Shostakovich.

08/04/1948 Dirige a la Orquesta Filarmónica de Londres por primera vez

Noviembre 1948: Gira de Furtwängler y Celibidache con los Berliner en Inglaterra. Celibidache es aun director principal.

19 NOVIEMBRE 1952: último encuentro con Furtwängler en Turín.

25 y 26 NOVIEMBRE 1954: Requiem de Brahms con la Filarmónica de Berlín.

28 NOVIEMBRE 1954: Galardonado con el Grosses Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland "por los méritos en la reconstrucción de la Orquesta filarmónica de Berlín tras la guerra".

29 NOVIEMBRE 1954: Último concierto con los Berliner hasta el 31 de marzo de 1992.

7 OCTUBRE 1957: Dirige, después de tres años de ausencia, en Berlín a la Orquesta Sinfónica de la radio en un concierto homenaje a Heinz Tiessen por sus setenta años.

6 y 8 MARZO 1959. Concierto Orquesta Nacional España, Madrid. (Palacio de música). Programa: Saudades do Brasil (Milhaud), Metamorfosis sinfónicas (Hindemit) y 7ª Sinfonía (Beethoven).

13 MARZO 1959. Concierto Orquesta Nacional España, Barcelona. Programa: Tres danzas eslavas (Dvorak), 1ª Sinfonía (Brahms).

29 ABRIL y 1 MAYO 1960. Orquesta Nacional de España (Palacio de la Música). Programa: "Lander", Sinfonía Júpiter (Mozart), 5ª Sinfonía (Beethoven).

6 y 8 MAYO 1960. Orquesta Nacional de España (Teatro Monumental). Programa: Aria de la batalla (Gabrieli), Sinfonía 102 (Haydn), Tristán (Wagner) y la Rapsodia Española (Ravel).

20 y 22 ENERO 1961. Orquesta Nacional de España (Palacio de la Música). Programa: Danzas Alemanas (Schubert-Webber), Dos retratos (Bártok) y 2ª Sinfonía (Schumann).

29 ENERO 1961. Orquesta Nacional (Teatro Monumental). Programa: 6ª Sinfonía (Beethoven) y los Cuadros para una Exposición (Mussorgsky).

6 ABRIL 1962. Orquesta Nacional de España (Palacio de la Música). Programa: Canciones (Gabrieli), Sinfonía 39 (Mozart) y Dafnis (Ravel).

8 ABRIL 1962. Orquesta Nacional de España (Palacio de la Música). Programa: Repetición del concierto anterior.

27 y 29 ABRIL 1962. Orquesta Nacional de España. Programa: Partita (Frescobalde), Fantasía (Peragallo), Sensemaya (Revueltas) y la 1ª Sinfonía (Brahms).

21-28 OCTUBRE 1962. Primeros conciertos con la Orquesta sinfónica de la radio sueca.

11 SEPTIEMBRE 1965. Festival de Música de Santander. Orquesta Nacional de España. Programa: 7ª Sinfonía (Beethoven), Tristán (Wagner) y el Pájaro de Fuego (Stravinsky).

27 MARZO 1967. Festival "Pro Música" de Barcelona. Presentación en España de la Sinfónica de Suecia. Palau de la Música de Barcelona. Dos programas: Tristán (Wagner), 4ª Sinfonía (Brahms), Alborada (Ravel), 5ª Sinfonía (Prokofieff) y de bises para los dos días las Danzas (Dvorak) y la Farruca de " El Sombrero de tres picos" (Falla).

19 JUNIO 1968. Nace su hijo Serge Ioan Celibidache

22 y 23 FEBRERO 1969. Orquesta RTVE. Programa: Nocturnos (Debussy), Kindertotenlieder (Mahler, solista: Gerard Souzay), Matías el Pintor (Hindemit) y la Gaza Ladra (Rossini).

10 y 11 ENERO 1970. Coro y Orquesta de RTVE. Programa: Obertura Trágica (Brahms), Sinfonía 38 "Praga" (Mozart) y las Dos Suites de Dafnis y Cloe (Ravel).

4 y/o 5 ABRIL 1970. Orquesta RTVE. Ciclo de Conciertos. Programa: Saudades do Brazil (Milhaud), 5ª Sinfonía (Prokofieff) y el Concierto para Violín (Sibelius; Solista: Ida Haendel).

27 FEBRERO 1971. Orquesta Sinfónica RTVE. Teatro Real. Programa: 2º Concierto Brandemburgo (Bach), 4ª Sinfonía (Schumann) and Rapsodia Española (Ravel).

18 y/o 19 DICIEMBRE 1971. Orquesta RTVE. Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid. Programa: Alborada del Gracioso (Ravel), Petrouska (Stravinsky) y 3ª Sinfonía (Brahms).

9 y 10 DICIEMBRE 1972: Orquesta RTVE. Programa: Aria de la batalla (Grabielli), 102ª Sinfonía (Haydn) y 6ª Sinfonía (Prokofieff).

16 y 17 DICIEMBRE 1972: Orquesta RTVE. Programa: Obertura Donna Diana (Reznicek), Concierto para Guitarra y Orquesta (Ernesto Halffter, Solista: Narciso Yepes).

7 y 8 ABRIL 1973. Orquesta RTVE. Palacio de Congresos de Madrid. Programa: Sinfonía 104 (Haydn), Muerte y Transfiguración (Strauss), Bolero (Ravel).

14 y 15 ABRIL 1973. Orquesta RTVE. Programa: 39ª Sinfonía (Mozart), Pinos de Roma (Respigi) e Iberia (Debussy).

26 y/o 27 JUNIO 1976. XXV Festival de Música y Danza de Granada. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Programa: (dos conciertos) Sinfonía Halffner (Mozart), El beso del Hada (Stravinsky) y Pinos de Roma (Respigi); Segundo Concierto: Don Juan (Strauss), Rapsodia Española (Ravel) y los Cuadros para una Exposición (Mussorgsky). Bises: Danza Eslava (Dvorak), un tiempo de una Suite (Prokofieff) y Danza del Molinero (Sombrero de tres picos de Manuel de Falla).

18 y 19 ABRIL 1978. Festival Primavera 1978 de Ibermúsica. Orquesta Sinfónica de Londres. Teatro Real. Programa: Obertura Forza del Destino (Verdi), Matías el Pintor (Hindemit), Romeo y Julieta (Prokofieff). Bises: Danza Húngara (Brahms) y Eslava (Dvorak).

25 NOVIEMBRE 1978. Orquesta Nacional de España. Programa: Rosamunda (Schubert), 6ª Sinfonía "Patética" (Tchaikovsky), Nocturnos (Debussy).

14 FEBRERO 1979. Primer concierto de los Müncher Philarmoniker.

15 OCTUBRE 1979. Primera ejecución de la Sinfonía nº 8 de Bruckner con los Müncher Philarmoniker.

17 OCTUBRE 1979. Primera concierto en el extranjero con los Müncher Philarmoniker interpretando la Sinfonía nº 8 de Bruckner.

30 NOVIEMBRE 1979. Orquesta Nacional de España. Programa: Serenata Haffner (cinco de los ocho movimientos de los que consta; Mozart) y La Mar (Debussy).

8 DICIEMBRE 1979. Orquesta y Coro Nacionales. Programa: Dos Salmos (Ernesto Halffter), Sinfonía de los Salmos (Stravinsky) y la 2ª Sinfonía (Schumann).

7-8 OCTUBRE 1981. Conciertos con los Münchener Philarmoniker en el Festival de Berlín.

9 JUNIO 1982. Ultimo concierto con la Orquesta de la Radio de Stuttgart.

7 OCTUBRE 1983. Filarmónica de Múnich. Apertura de la temporada de la Orquesta Nacional de España (orquesta invitada). Programa: 3ª Sinfonía (Brahms) y el Concierto para Orquesta (Bártok).Bises Danzas Rumanas (Bártok) y Danzas Eslavas (Dvorak).

27 FEBRERO 1984. Concierto en el Carnegie Hall con la Orquesta de estudiantes del Curtis Institute de Filadelfia.

19 NOVIEMBRE 1984. Abandona Múnich y se despide de su orquesta. Por una enfermedad que arrastra los últimos años (gota), no llega a un acuerdo con el alcalde de Múnich para continuar en el puesto mientras se recupera y otros directores dirigen los conciertos contratados en giras por el extranjero. Celibidache exige la anulación de todos los contratos y finalmente no se llega al acuerdo.

10 NOVIMBRE 1985. Inauguración de la nueva Philarmonie im Gasteig. Dirige el concierto de apertura.

17 NOVIEMBRE 1985. Regresa a Múnich hasta reconciliarse con la orquesta.

7-24 OCTUBRE 1986. Gira por Japón con la Münchener Philarmoniker.

30 MAYO 1987. Concierto durante el Mayo Musical en Florencia.

27-29 ENERO 1988. Conciertos en París.

25 JUNIO 1988. Concierto en el Passionsspielhaus de Erl.

29-30 JUNIO 1988. Conciertos en el festival d´Eté en Ruan.

15 MARZO 1989. Rendimiento de "Novena" de Beethoven en Múnich. En las notas fue impreso un artículo de Celibidache hablando sobre los tempos del Scherzo.

4-28 ABRIL 1989. Gira de conciertos por EEUU y Canadá.

21-22 ABRIL 1989. Orquesta Filarmónica de Múnich. Carnegie Hall, New York. Programa: Rapsodia Española (Ravel), Don Juan (Strauss) y Los Cuadros para una exposición (Mussorgsky). Sin bises.

25 MAYO1989. Realiza un concierto en el acto de Estado por los cuarenta años de la República Federal de Alemania interpretando 5 ª Sinfonía de Beethoven.

24 y 25- 28 y 29 OCTUBRE 1989. Filarmónica de Múnich. Auditorio Nacional. Programa: 7ª Sinfonía (Bruckner) en el primer concierto y La Forza del Destino (Verdi), Don Juan (Strauss) y la 1ª Sinfonía (Brahms) en el segundo concierto. Los dos conciertos se repiten en el fin de semana (28 y 29) para la serie de conciertos de Caja de Ahorros de Madrid.

8 y 9 OCTUBRE 1991. Conciertos con la Filarmónica de Múnich en Madrid. Programas: 3ª Sinfonía (Bruckner) y Suite Francesa (Milhaud), 3ª Sinfonía (Albert Roussel), La mer (Debussy), La Valse (Ravel).

10 OCTUBRE 1991. Clase magistral Residencia de Estudiantes de Madrid

11y 12 OCTUBRE 1991: Conciertos con la Filarmónica de Múnich Madrid. Programas: 3ª Sinfonía (Bruckner) y Suite Francesa (Milhaud), 3ª Sinfonía (Albert Roussel), La mer (Debussy), La Valse (Ravel).

31 MARZO- 1 ABRIL 1992. Concierto con los Berliner (después de 38 años). 7ª sinfonía de Bruckner.

23 y 24 MAYO 1992. Exposición Universal de Sevilla. Filarmónica de Múnich.

11 JULIO 1992. Se le otorga la ciudadanía honoraria de la ciudad de Múnich por su 80 cumpleaños. Conciertos con Arturo Benedetti Michelangeli.

23 y 24 MAYO 1992. Programación sinfónica de la Exposición Universal de Sevilla 92. Teatro de la Maestranza. Programa: Don Juan (Strauss) y 5ª Sinfonía (Tchaikovsky) en el primer concierto. 39ª Sinfonía (Mozart) y 4ª Sinfonía (Brahms) en el segundo.

27 Y/O 28 FEBRERO 1993. Orquesta Filarmónica de Múnich. Ciclo de Ibermúsica. Auditorio Nacional. Programa: Don Juan (Strauss) y 5ª Sinfonía (Tchaikovsky).

2 Y 3 JULIO 1993. Filarmónica de Múnich en el Festival de Granada. Programa: En el primer concierto Don Juan (Strauss) y 5ª Sinfonía (Tchaikovsky) y en el segundo concierto 92º Sinfonía (Haydn) y 5ª Sinfonía (Prokofieff).

12 y 13 OCTUBRE 1993. Filarmónica de Múnich. Ciclo Orquestas del Mundo de Ibermúsica. Programa: Obertura Tannhauser (Wagner), Tristán (Wagner), Los Maestros Cantores (Wagner), El crepúsculo de los dioses (Wagner), Idilio de Sigfrido (Wagner). Ma mére l´oye (Ravel) y Nocturnos (Debussy).

OCTUBRE 1993. Charla en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

19 OCTUBRE 1993. Filarmónica de Múnich. Teatro La Maestranza de Sevilla. II Ciclo "Música de las Naciones". Programa: 3ª Sinfonía (Bruckner).

25 y 27 ABRIL 1994. IV Educación de los ciclos sinfónicos de la Fundación Caja Madrid. Programa: 4ª Sinfonía (Bruckner) y 8ª Sinfonía (Bruckner), respectivamente en cada concierto.

5 FEBRERO 1995. Inauguración del Auditorio y Centro de Congresos de Murcia. Orquesta Sinfónica de Múnich. Programa: 40ª Sinfonía (Mozart) y 5ª Sinfonía (Tchaikovsky).

1,3.4 ENERO 1996. Últimos conciertos de Celibidache.

14 AGOSTO 1996. Muere en París.

16 AGOSTO 1996. Enterrado en el cementerio de La Neuville-sur-Essonne (Francia)

BIBLIOGRAFIA

Ansermet, E. (1961), *Les fondements de la musique dans la concience humaine et autres écrits,* Barcelona, España: Editions de la Baconniere.

Ansermet, E. (1991), *Die Grundlagen der Musik im Menschlichen Bewusstsein,* Munich, Alemania: R. Piper& Co. Verlag.

Ansermet, E. (2000), *Escritos sobre la música*. Barcelona, España: Idea Books.

Astor, M. (2002), *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar.* Mexico D.F. México: Fondo Editorial Humanidades.

Bowen, J.A. (1993), *The history of remembered innovation: Tradition and its role in the relationship between musical Works and their performances.* The Journal Musicology, XI, pp-139-173.

Bowman, Wayne D (1998), *Philosophical Perspectives on Music*. Oxford: Oxford Univ. Press.

Brauner, H. (1978), *Die Phaenomenologie Edumund Husserls und ihre Bedeutung fuer soziologiesche Theorien.* Meisenheim am Glan, Alemania: Verlag Anton Hain.

Brelet, G. (1947), *Estética y creación musical,* Buenos Aires, Argentina: Hachette.

Brohm, J-M. (?), *Phénoménologie de la musique,* Laetitia Petit. Entrevista en la revista francesa Laeititia Petit, sin fecha ni mas datos.

Cambridge (2003), *The Cambridge companion to conducting,* Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press.

Celibidache, S. (2012), *La musique n´est rien. Textes et entreteins pour une phénoménologie de la musique,* Reunidos y traducidos por H. France- Lanord y P. Lang. Actes Sud.

Clifton, T. (1983), *Music as Heard,* Binghamton, Nueva York, Estados Unidos: Yale University.

Cone, E. (1968), *Musical Form and Musical Performance,* Nueva York, Estados Unidos: W.W. Norton & Co Inc.

Del Mar, N. (1987), *A Companion to the Orchestra,* Inglaterra: Faber & Faber.

Del Mar, N. (2011), *Anatomy of the Ochestra,* Inglaterra: Faber & Faber.

Farberman, H. (1997), *The art of Conducting Technique: A New Perspective",* Estados Unidos: Alfred Publishing Co., Inc.

Fubini, E. (1996), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX,* Madrid, España: Alianza Música.

Fundación Celibidache. (2008), *Sergiu Celibidache Über musikalische Phänomenologie* (Vol. I). (P. L. MAST, Ed.) Augsburg, Alemania: Fundación Sergiu Celibidache.

Galkin, Elliot W. (1988), *A History of Orchestral Conducting: In Theory and Practice.* Nueva York, Estados Unidos: Pendragon Press.

Helmholtz, H. (1954), *On the Sensations of Tone,* Nueva York, Estados Unidos:Dover Publications, Inc. 1ª Ed.

Herrigel, E. (2005), *Zen en el arte del tiro con arco*, Madrid, España: Gaia.

Husserl, E. (1993), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica,* trad. José Gaos, México: Fondo de Cultura Económica.

Husserl, E. (1962), *Die Krisis der Europaeischen Wissenschaften und die Transzendentale Phaenomenologie. Eine Einleitung in die Phaenomenologische Philosophie.* Den Haag, vol VI, Alemania: ed. Walter Biemel, Martinus Nijhoff.

Ingarden, R (1998), *La obra de arte literaria,* Mexico D.F. Mexic: Taurus.

Madigan, A. (2008), *Un acto de libertad: charlando con Antoni Ros-Marbá.* Madrid, España: Fundación Autor- Sociedad General de Autores y Editores.

Marin, L. (2015), *Basics Fundamentals of Phenomenology of Music By Sergiu Celibidache as Criteria for the Orchestral Conductor.* Theses and Dissertations-Music. Paper 41.

"Parain-Vial, Jeanne (1912—), "Women in World History: A Biographical Encyclopedia. Retrieved February 18, 2017 from Encyclopedia.com: http://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/parain-vial-jeanne-1912

Phenomenology.(2013), In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved from http://www.britannica.com/EBchecked/topic/455564/phenomenology.

Quaranta, A. (2007), *Teoria e prassi di Sergiu Celibidache,* Tesis doctoral no publicada, Bolonia, Italia: Universidad de Bolonia.

Lang, K. (2010), *Sergiu Celibidache und Wilhelm Furtwängler.* Augsburg, Alemania: Fundación Sergiu Celibidache.

Lang, K. (1974), *Gesprach mit Sergiu Celibidache*. Stuttgart, Alemania: Transmitida por la radio SFB el 29-11-1974.

Lauren, Q. (1971), *The Triumph of Subjectivity: An Introduction to Transcendental Phenomenology.* Nueva York, Estados Unidos: Fordham University Press; 2 edition.

Lorenzo de Reizábal, M. (2009), *En el podio. Manual de dirección de orquesta, banda, coro y otros conjuntos.* Barcelona, España: Editorial Boileau. 1 edición.

Lippman, E. (1990), *Musical Aesthetics: A Historical Reader.* Vol. 3. Nueva York, Estados Unidos: Pendragon Press.

Lyotard, J- F (1949), *La fenomenología,* Buenos Aires, Argentina: Eudeba: Editorial Universitaria, 5º Ed.

Munteanu, I. (2009), *Octav Calleya. En el atril de la vida.* Trad. Geo Constantinescu, España: Fundacion Malaga.

Rothfarb, Lee A. (1991), *Ernst Kurth: Selected Writings*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.

San Martín, J. (2007), *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón.* Madrid España: Biblioteca Nueva, 2ª Ed.

Schönzeler, H-H. (1990), *Furtwängler.* Portland, Estados Unidos: Amadeus Press.

Smith, David Woodruff, "Phenomenology", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/phenomenology/>.

Tess, J. (1998), *Celibidache and Bruckner.* Music Theory Online, vol. 4.5.

Thakard, M (2011), *Looking for the "Harp" Quartet. An investigation into Musical Beauty.* Rochester (Nueva York): University of Rochester Press.

Thakard, M. (1987), *The Transcendent Musical Experience: As Permitted by the Structural Harmonic Activity of Sonata Form Development Sections".* Disertacion para el Grado de Doctor en Artes Musicales, Universidad de Cincinnati, Estados Unidos.

Thakard, M. (2016), *On the Principles and Practice of Conducting.* Rochester, Estados Unidos: University of Rochester.

Thiess, F. (1964), *Wilhelm Furtwängler Briefe.* Wiesbaden: F. A. Brockhaus.

Thomasson, Amie, "Roman Ingarden", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/ingarden/>.

Umbach, K. (1995), *Celibidache- Der Andere Maestro.* Munich: Munich, Piper. 1995.

Vales, J.-D. (2009), *Enrique García Asensio Biografía Incompleta.* Valencia, España: Institució Alfons el Magnánim 2ª Ed. Pág. 245-249.

Vaughan, R. (1986), *Herbert von Karajan. A biographical Portrail,* Nueva York, Estados Unidos: W.W. Norton & Company.

Weiler, K. (1993). *Celibidache Musiker und Philosoph.* Munich, Alemania: Schneekluth.

Zelle, T. (1996). *Sergiu Celibidache- Analytical Approaches to his Teachings on Phenomenology of Music.* Tesis doctoral no publicada. Ann Arbor, Michigan, Estados Unidos: Universidad de Arizona.

HEMEROTECA

AAVV. *Sergiu Celibidache: En busca de la verdad.* Dossier de la Revista de Musicología SCHERZO; Año II, nº 11, Febrero de 1987, Madrid, pág. 52 a 66.

Aijon, A. *Una inteligencia superior al servicio de la música.* ABC SEVILLA, 16.08.1996, pág. 73-74

Alonso, G. *Hombre de extremados conceptos.* ABC SEVILLA, 16.08.1996, pág.73.

Anissimov, M. *La dirección orquestal según Sergiu Celibidache.* Grandes personajes, Le Monde de la Musique, pág.41-44.

Blanco y Negro. Madrid. 28.03.1958. *Solos de balón y batuta, intercambiados en el Santiago Bernebeu y el Teatro Real.* ABC Madrid.

Celibidache, S. *Entrevista con U. Padroni.* Piano Time. V.54. Septiembre 1987, pág. 22-33.

Celibidache, S. *La música no es otra cosa que el camino hacia la libertad.* El Cultural, ABC Madrid. 26.02.1993, pág. 46-47.

Fernández - Cid, Antonio. ABC Madrid. 25.03.1959, pág 23.

Fernández - Cid, Antonio. ABC Madrid. *En Santander con Sergiu Celibidache, Igor Markevicht y Frühbeck.* 11.09.1965. pág.127.

Fernández - Cid, Antonio. ABC Madrid. *Triunfales actuaciones de Celibidache, en la presentación española de la Sinfónica de Suecia.* 28.03.1968.

Fernández - Cid, Antonio. ABC Madrid. *Apoteosis de Celibidache con Gerard Souza al frente de la RTVE orquesta en el Real.* 25.02.1969.

Ferrand, M.I. *El talento irreductible de Celibidache.* ABC Sevilla, 23.05.1992, pág.77.

García Abril, A. *Respeto y profundidad.* ABC Madrid, 16-08.1996, pág.75.

Schonberg, H.C. *Celibidache arrives at last and speaks his mind.* New York Times, 26.02.1982.

WEB-GRAFIA

http://phenomenologycenter.org Última consulta 16/4/2017.

http://www.iep.utm.edu/husserl/#H5 Última consulta 16/4/2017.

http://www.clafen.org/ Última consulta 16/4/2017.

http://biblio3.url.edu.gt/Libros/joyce/idea.pdf Última consulta 16/4/2017.

http://www.gerhard-greiner.de/index.html Última consulta 16/4/2017.

Concepción, N. y. (2006). *Gisèle Brelet y el Tiempo musical*. Sinfonía Virtual. ISSN 1886-9505.
http://www.sinfoniavirtual.com/revista/001/gisele_brelet_y_el_tiempo_musical.php. Última consulta 17/4/2017.

https://www.youtube.com/watch?v=4nzHHzS9-Lk&t=3642s Última consulta 16/4/2017.

https://www.youtube.com/watch?v=9lJsaMwNUCA&t=6482s Última consulta 16/4/2017.

https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ&t=127s Última consulta 16/4/2017.

https://www.youtube.com/watch?v=SthKs40ClCY&t=38s Última consulta 16/4/2017.

https://www.youtube.com/watch?v=uxtpetrOjqM Última consulta 16/4/2017.

https://www.youtube.com/watch?v=hG-biP9kwjo Última consulta 16/4/2017.

https://www.youtube.com/watch?v=ql01RZUqM2E Última consulta 16/4/2017.

https://www.youtube.com/watch?v=AjUDUmLVBLo&t=561s Última consulta 16/4/2017.