

---

## PULSO Y TEMPO EN LA FENOMENOLOGÍA DE CELIBIDACHE

---

Octavio CALLEYA



Octavio Calleya frente a Sergiu Celibidache en un curso de dirección (Bologna, 1971)

SERGIU CELIBIDACHE, director de orquesta rumano (1912-1996, véase la revista *Hoquet* n.º. 6, febrero 2009) es el músico-interprete que aplicó los principios fundamentales de la fenomenología filosófica de Edmund Husserl a la música, es decir, a todos los “fenómenos” y elementos que hacen que la música “exista” (sonido, armónicos, intervalos, acordes, ritmo, etc.), y simultáneamente a todos los efectos que en consecuencia

directa e inmediata, se producen en la conciencia humana a través del oído interno –éste, más o menos musicalmente receptivo. En relación directa con el más avanzado sistema analítico (Schenker), el resultado de la aplicación de la fenomenología a la práctica interpretativa (no otro podría haber sido su objetivo final) ha revolucionado de tal manera todo nivel anterior o “tradicional” de comprensión de lo musical, que ni siquiera hoy en día, desgraciadamente, muchísimos músicos (intérpretes o no) se han enterado. Otros se han alejado rapidísimo por sus propias limitaciones y sólo pocos han tenido el verdadero interés y la capacidad de entender verdaderamente de lo que se trata y, sobre todo, de querer y poder intentar aplicarlo, en cuanto producen más de dos sonidos. Ahora bien, hay que decir que por desgracia también, ni el propio Celibidache dejó escrito nada en este sentido (salvo la transcripción de una sola conferencia de Munich), y sólo se espera que sus cursos especiales sobre la materia, pronunciados durante unos años en la Universidad de Mainz (Alemania) sean de una vez editados y publicados por la Fundación que lleva su nombre. Y Celibidache no lo hizo cuando vivía, por evidente falta de tiempo para tarea tan compleja, y también porque a veces afirmaba que esto no era posible, aunque su deseo era, sin embargo, que lo fuera. Han sido, pues (dejando aparte un sinnúmero de fragmentos bien recopilados de entrevistas suyas), solo sus verdaderos discípulos (no necesariamente todos directores de orquesta) los que de una forma u otra están difundiendo a través de cursos, conferencias y escritos, los principios de esta fenomenología aplicada a la interpretación musical (siendo yo mismo uno de ellos. Málaga es el único Conservatorio de Música de España donde existe la “Fenomenología de la interpretación” como asignatura obligatoria).

La aplicación de los principios fenomenológicos a la música ha creado de entrada CONCEPTOS nuevos, empezando con su propia definición y, como consecuencia de ésta, de todos los elementos que la conforman. No analizaremos todos ellos ahora, sino el más importante (el TEMPO), porque, como es sabido, en la corrección del “tempo” (justo en cada momento) se encuentra la verdadera expresión de lo que el autor quiso decir. Y para dejar claro este aspecto, siempre hay que tener en cuenta dos cosas. La fundamental: que un autor, cuando pensó y tradujo gráficamente, su obra, lo hizo SÓLO DE UNA FORMA y no de dos, tres o cien diferentes, así como

existen tantas grabaciones que de la manera más vulgar y equivocada toman como “referencias” todos aquellos que no piensan precisamente en esta simple verdad. Y luego, como ejemplo supremo concreto: que mientras BACH no escribía ninguna indicación de TEMPO, PRETENDÍA al mismo tiempo (lo dice en sus cartas) que si no se entendía el TEMPO JUSTO, mejor es dejar de tocar una obra. Y la consecuencia clara e inequívoca: ¿de dónde se podría saber (determinar) ese TEMPO JUSTO? La respuesta es única: desde el propio texto escrito. Hacía falta entonces lo más difícil, es decir, determinar de qué modo llegar a estar seguro del TEMPO JUSTO, o bien señalar como vía “fácil” eterna la intuición subjetiva del intérprete (que, en cambio, viene desde “fuera”, es inmensamente subjetiva y, consecuentemente, mayoritariamente arbitraria y al final casi siempre equivocada).

Con estas premisas ya no nos podemos permitir ni arriesgarnos a “decidir” solos un TEMPO JUSTO. E incluso cuando tengamos delante una indicación metronómica hemos de tener en cuenta que la única vía verdadera es buscar el TEMPO a través de sus parámetros propios –a veces acústicamente ajenos. Y para emprender este camino y entenderlo no hay más remedio que recorrer en lo esencial los nuevos conceptos fenomenológicos, los mínimos que nos lleven directamente al TEMPO JUSTO. Y lo primero es la propia definición de la MÚSICA.

La fenomenología aplicada a la MÚSICA ha demostrado que la misma es “una masa sonora en movimiento, articulada y polarizada” (esa es ya su verdadera definición). Masa sonora, verticalidad de los armónicos, y en movimiento obvio, pero no sometida a un movimiento mecánico (esto es, simplemente repetitivo y sin contrastes ni tensiones), ni caótico, sino regulado y regular como cualquier movimiento físico de algo “vivo”, que nace, se desarrolla y termina. Así se entiende, como mínimo por exclusión, que también el movimiento de una masa sonora no es caótico, sino regulado, que esta “regulación” forma periodos y articulaciones cerradas o abiertas que llevan a una terminación, y que cada una tiene su polarización en la siguiente, hasta el inexorable fin. Siendo pues el movimiento de una masa sonora no casual, la unidad que regula y caracteriza cualquier movimiento (de una tal masa sonora) se llama (fenomenológicamente, también) PULSO. Éste se encuentra, pues, claramente en el mismo movimiento del texto escrito, es absolutamente indivisible (obviamente como unidad), y su

principal característica es que está determinado en cada momento de la "carga" de su masa sonora. Cuanto mayor es ésta en su verticalidad, mayor influencia proporcional va a tener en su propio movimiento: es decir, se trata de admitir con mucha simplicidad que una masa mayor tendrá una tendencia a un movimiento más retenido. Y evidentemente de manera inversa, cualquier masa sonora ligera tendrá la tendencia de desplazarse con más facilidad, más "rápida". El PULSO, pues, aun siendo único, es influido por estas características del movimiento, aunque no cambia para nada. Pero así hay que distinguir fácilmente entre lo que es movimiento musical y lo que sería un movimiento absolutamente mecánico, es decir, aquel que desde casi 200 años aparentemente ha sido clarificado por la aparición del metrónomo de Maelzel.

Y todo esto demuestra directamente lo que es y lo que define verdaderamente, desde el punto de vista fenomenológico, el TEMPO. No es, pues, otra cosa que la consecuencia de la relación directa entre la verticalidad de una masa sonora y su movimiento horizontal. Se pueden dar muchísimos ejemplos a través de los cuales cualquier músico de mínimos o nulos conocimientos puede admitir esta relación directa de define al TEMPO JUSTO. Pero es suficiente recordar una de las obras musicales más populares como el celebre BOLERO de RAVEL: ¿será idéntico el TEMPO al principio, cuando tocan solo un solo solista y un mínimo de acompañamiento rítmico, con los momentos que preceden incluso al final —cuando la orquesta en pleno entona la misma melodía y ritmo, pero por parte de todos los instrumentos? Evidentemente no. ¿Por qué? Pues porque simplemente la masa sonora (vertical) de todas las superposiciones instrumentales —a pesar de ser sostenidas ahora por dos cajas que repiten el famoso ritmo— obligará a que el movimiento sea diferente y precisamente más "pesado" (o más lento). Ahí está también claro un cambio fenomenológico imposible de negar: el cambio del PULSO mismo. En estas circunstancias el PULSO cambia por la pesadez del movimiento a otra unidad que es su mitad (la corchea, en vez de la negra del principio). ¿Cómo es en conclusión el TEMPO de esta obra, siempre igual por la aparente repetición inalterable del ritmo escrito, o variable según la acumulación de una enorme masa sonora? La respuesta es evidente en el sentido de que el tempo no será el mismo del principio al fin; de otra manera sería exacta y absolutamente mecánico, y es muy conocida

la reacción del propio Ravel después de una audición dirigida por el "rítmico" Toscanini. Le dijo sólo: "¡Por favor, no vuelvas a tocarlo mas!".

En la "corta" historia de la música occidental, en relación con el TEMPO JUSTO podemos distinguir tres períodos diferentes: el preclásico, el clásico y el del metrónomo. Lo que es común a los tres e indispensable es establecer primero el PULSO, que siempre será el elemento fundamental, indicativo y seguro, para llegar al TEMPO JUSTO. Luego, en el primer período, donde tenemos el ejemplo de BACH, vimos que no había indicaciones de TEMPO y consecuentemente el TEMPO JUSTO dependería solo de los elementos rítmico-interválicos característicos del propio texto (y en la música vocal también de las cadencias de las frases). En la época clásica aparecen las ya tradicionales palabras indicativas (adagio, andante, allegro, presto, etc.), donde después de establecer (siempre como requisito previo) el PULSO, se ha de relacionarlo DIRECTA y necesariamente con la palabra indicada. Es decir, que básicamente la indicación escrita (allegro, andante, etc.) debe referirse y sostenerse en la unidad del PULSO propio y también al revés: que el PULSO refleje directamente tanto el movimiento sugerido por las palabras como también el carácter que la música debe reflejar (y que muchas veces está implícito en la misma palabra).

En la época del metrónomo, que como hemos mencionado se acerca a los 200 años de existencia, tenemos desde el principio ventajas evidentes y peligrosas desventajas. Las ventajas son las derivadas del indicar directamente con exactitud —aunque en verdad son orientativas— la velocidad del movimiento (que no se puede llamar TEMPO), no sólo al principio, sino también en otros momentos de un mismo fragmento. Pero las peligrosas desventajas están también presentes cuando no hay más de una sola indicación (al principio, por ejemplo, en el mismo caso del citado BOLERO), o aún peor (y esto sucede mucho incluso en grandes compositores del pasado siglo), que la indicación metronómica (numérica) es atribuida a una unidad (corchea, negra o blanca) que NO REPRESENTA EL PULSO VERDADERO propio al texto. Es claramente una positiva e intuitiva coincidencia del propio instinto del autor cuando la indicación metronómica coincide con la verdadera unidad del PULSO. Pero muchas veces ocurre lo contrario. Y eso porque ni los interpretes ni los propios autores podían tener en cuenta esta "reciente" interpretación y definición FENOMENOLÓGICA en la búsqueda correcta del verdadero TEMPO JUSTO.

CELIBIDACHE criticó toda su vida, con su propia ferocidad e ironía habitual, pero con absoluta razón, a tantos directores por sus "tiempos" equivocados, lo que evidentemente era simple y llanamente la deformación mayor o menor –pero deformación segura– de la fisionomía verdadera (y, como he dicho, ÚNICA, en el pensamiento de cualquier autor) de una obra. Y daba como habitual ejemplo real y auténtico hasta el día de hoy el caso de "El idilio de Sigfrido" de Wagner: si el mismo autor lo interpretaba en casi 30 minutos, otros (con nombres concretos) lo hacían en 25,20,15 minutos, desbancando como "campeón en velocidad" al conocido director actual holandés Bernard Haitink, que llegó a 12,5 minutos. Claro está que son innumerables los ejemplos de diferencias en el cómputo de minutos entre muchos intérpretes de una misma obra. En muchos libros y manuales contemporáneos de dirección se dedican tablas comparativas de diferencias (en minutos) entre "interpretaciones" de unas mismas obras y se comentan estas diferencias sin decir NUNCA lo único importante, esto es, cuál es la verdadera versión, la más cercana al pensamiento mismo del autor. Y mientras tanto los pobres intérpretes, jóvenes y no jóvenes, se dedican después a elegir entre tantas versiones discográficas una que, simplemente copiada, creen que les conviene más que otras. Evidentemente es un error seguro.

Ahora bien, si todo lo expuesto hasta ahora es rigurosamente cierto y fenomenológicamente correcto, no quiere decir que no exista siempre en cada uno el famoso proverbio latino "Errare humanum est". No porque no podamos ser nunca perfectos, sino porque en cuestión del TEMPO JUSTO, a veces hay factores externos que influyen poderosamente, como el marco acústico donde se desarrolla un concierto o también nuestro propio equilibrio psíquico en un momento determinado. Asimismo hay contrastes y fluctuaciones entre épocas de plenitud física, psíquica, mental y temperamental, con otras de carácter contrario donde el mismo pulso biológico de un mismo ser humano cambia tanto que se manifiesta en cualquier movimiento (tanto píquico como físico). Y seguramente fue esto lo que le pasó al mismo CELIBIDACHE (¿quien lo hubiera dicho? ¿y cuántos se atreven hoy a decirlo con claridad?) Como decía más arriba, lo que tanto criticó en otros, le pasó de manera impensable a él mismo en la última época de su vida de intérprete. Su propio ritmo biológico bajó tanto en los últimos quince años de su vida, que, por dar solo un ejemplo comparativo de una

sola obra (la *Sinfonía n.º 8* de Bruckner), la diferencia entre una versión más temprana (1976) –con la Orquesta de la Radio de Stuttgart (sello EMI)– con la última grabación de la misma a casi veinte años de distancia –con "su" Filarmónica de Múnich–, es de ni más ni menos que de unos 28 minutos. Cualquiera diría: "¡Qué barbaridad!", y con toda razón. El único planteamiento que no puede quedar más que para otro momento del debate sobre este único y genial director (como demostré en el número anterior de esta misma revista): ¿cuál es el verdadero Celibidache? Y la respuesta está en el objetivo de este mismo escrito: el del TEMPO JUSTO. Pero sólo hace falta tener TODOS los elementos para no equivocarnos, de los cuales aquí sólo he mencionado y explicado de manera simple –pero en clave fenomenológica– los dos más importantes: el PULSO y la misma esencia del TEMPO.