

---

## SERGIU CELIBIDACHE

### ¿EL MEJOR DIRECTOR DE TODOS LOS TIEMPOS?

---

Octav CALLEYA

¿Quién sabe por aquí algo de ese nombre?, ¿muchos músicos?, ¿muchos melómanos? ¿Y qué saben? ¿Que fue un excéntrico director de orquesta que nunca pasó por Málaga, del que se dijo que fue un fenómeno único transformado en leyenda viva y luego en un mito? ¿El mejor director de todos los tiempos? ¿Y cómo se pueden establecer tales comparaciones, con nombres tan conocidos como Karajan, Bernstein, Furtwaengler, Toscanini o Mravinsky, Victor de Sabata, Franco Ferrara, Bruno Walter, Klemperer y hasta Nickisch —que, encima, abarcan el tiempo de casi un siglo, sin que mencionemos a tantos otros y también a los vivos Mehta, Maazel, Muti o Rattle? ¿Y con qué criterios se pueden hacer estas comparaciones? Y lo más difícil todavía: ¿quién tiene tantos argumentos para atreverse a explicar la respuesta a esta pregunta?

Una cosa es segura: no soy el único, sino uno de muchos, que lo pueden hacer. Pero está claro que si sobre “un pase y una verónica” puede hablar sobre todo un torero, así como de *Las Meninas* de Velázquez y de Picasso sería mejor que lo hiciera, por ejemplo, un



Sergiu Celibidache

Antonio López, sobre Celibidache lo deben hacer sólo directores que se han formado en su “escuela” y lo han conocido también como ser humano. Porque todo lo relacionado con él ha sido muy poco común.

Personalmente era ya una referencia, desde cuando yo era estudiante en Rumanía (1960), donde —siendo su país de origen (nació en 1912)— se sabía ya bastante de su fama internacional, aunque no de manera oficiosa. Luego, al empezar a estudiar en Viena con el famoso Hans Swarowsky (1968) no hacía más que pensar cómo podría llegar a conocerlo. Esto ocurrió al año siguiente, también en Viena. Después de un fabuloso concierto, me dijo que si quería de verdad estudiar, que le siguiera. Así de simple. Y esto hice durante cuatro años, casi todo el tiempo, en casi todas las partes donde dirigía, en todas las condiciones posibles (malas y buenas): ensayos, conciertos, giras, cursos, paseos solitarios. Hasta cocinamos juntos. Pero debo decir ante todo que, en mi opinión, estaba en aquella época (años 65 a 85) en el mejor periodo de su madurez, aunque parezca extraño afirmar eso. Y evidentemente seguí hasta el final su trayectoria, asistiendo a otros muchos conciertos, visitándole y charlando con él en Múnich, como también documentándome con casi todo lo que ha aparecido sobre él, desde cartas suyas escritas hace más de 50 años, biografías, entrevistas, vídeos y los textos de la película que hizo su hijo, hasta los últimos dos libros editados en 2008 por la Fundación que lleva su nombre, de la capital de Baviera (Alemania). Soy uno de sus discípulos, pues no sólo lo he conocido bien, sino que he podido asimilar lo mejor de su arte y he intentado siempre ponerlo en práctica y transmitirlo permanentemente como director y profesor; y lo seguiré haciendo. Estas líneas son solo un pequeño homenaje, más que necesario allí donde haga falta.

Sobre Sergiu Celibidache se pueden llenar páginas y páginas enteras, sólo con los adjetivos y títulos de tantas crónicas y artículos que se le dedicaron: “Mago del frac”, “Sacerdote de la música”, “Mago de la orquesta”, “El Último Santo de la Música”, “Filósofo de la música”, “La Magia del Gurú”, “La Verdad de la Música”, “El último Maestro-Genio de la Dirección”, “Showman”, “Mago del sonido”, “Rey sin Corona”, “El Perfeccionista”, etc., etc. Y si sólo se leyeran todos estos títulos, se podría fácilmente decir que es “el mejor” porque simplemente a ningún otro director, nunca, se le han dedicado tantos elogios superlativos. No hay palabras en los dic-

cionarios que reflejen la admiración máxima y el supremo reconocimiento de sus actuaciones. Pero esto no explicaría totalmente el camino y las formas adoptadas para llegar tan alto.

Luego, ¿es posible establecer comparaciones tan diferenciadas entre artistas con personalidades tan diferentes, tan fuertes y estilos interpretativos tan propios? Y, como decía antes, ¿en un intervalo de tiempo de casi un siglo —es decir, desde una simple grabación sin sonido (Nickisch) y escasas crónicas y escritos, hasta la enorme diversidad de grabaciones y publicaciones que pueden fijar una interpretación con claridad y seguridad— decir que hay alguien que puede ser llamado “el mejor de todos los tiempos”? Y la respuesta es claramente: *sí* es posible. Y lo explicaré, aunque parece un riesgo querer situarse en un extremo donde generalmente nadie se atreve a llegar.

Ante todo y como punto de partida, para llegar a ser “el mejor” en cualquier campo de actividad humana, se debe contar con cualidades específicas por encima de lo normal. Y Celibidache las tenía: un oído absoluto, una memoria única, una inteligencia superior y una obsesión por la perfección que proyectaba en todo cuanto emprendía, sin concesiones. Un célebre ejemplo fue la apuesta que ganó en 1946 a un oficial ruso, siendo ya director de la Filarmónica de Berlín, que no creía que fuese capaz de aprenderse de memoria, en veinticuatro horas, una por entonces desconocida sinfonía de Shostakovich. Y qué decir, por supuesto, del caudal de conocimientos que fue capaz de poseer y dominar, tanto en música como en matemáticas y filosofía, para culminar más tarde con los principios orientales del budismo Zen. Y todo ello le dio poco a poco, como absolutamente a nadie, la posibilidad de transformar desde nuevos principios cualquier ejecución de una obra musical en una realización única y viva, de una perfección y construcción nunca alcanzada por nadie, reconocida hasta por los propios compositores. Conocía tan profundamente todas las posibilidades técnicas y expresivas de todos los instrumentos de la orquesta, que indicaba a los propios intérpretes cómo y de qué manera podrían obtener determinados colores y efectos que luego, en el conjunto de sonoridades globales, respondían perfectamente a la estructura buscada y a la transcendencia del sonido, más allá de lo material. Por eso sus versiones, sobre todo las de la música impresionista (Debussy —uno de sus autores preferidos—, Ravel,

Faure), han sido y seguirán siendo insuperables. Y Hindemith, asombrado después de una audición de su sinfonía *Matías el pintor*, le reconoció que había interpretado su obra mejor de lo que él mismo lo había escrito.

Su obsesión por la perfección en todo, y su plena convicción del valor de sus postulados y planteamientos, le hacía solicitar doble número de ensayos que cualquier otro director. No se trataba sólo de obtener el sonido ideal (tampoco siempre posible), sino, al mismo tiempo, de equilibrar correctamente todos los elementos y las voces de una partitura, así como de asegurar la auténtica estructura interna de la misma. Y esto desde el convencimiento pleno de cada músico de cualquier plantilla. No hizo concesiones nunca en estos aspectos, y por eso dirigía sólo allí donde aceptaban sus condiciones, renunciando muchas veces a contratos muy suculentos. Necesitó seis ensayos para preparar las *Variaciones para orquesta* de Webern, que duran sólo seis minutos, y tuvo que abandonar la preparación de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, en Buenos Aires, ¡después de haber invertido ya veintiún ensayos! Y qué decir de la afinación y el fraseo que lograba en todos los grupos de la orquesta. Lo que realizaba era fruto de mucho ensayo, a veces de explicaciones necesarias, llenas de detalles, con matices acústicos e incluso interválicos. Los músicos a sus órdenes reconocían sinceramente que con él descubrían “por primera vez” lo que era la música, y los críticos coincidían en que cada interpretación suya era de hecho “el verdadero estreno” de cada obra ejecutada.

Esa misma obsesión por la perfección del sonido y de cada actuación le hizo rechazar permanentemente las grabaciones, que tanta fama y tanto dinero aportaban a otros. Ésta es la razón principal por la cual Celibidache no fue tan conocido por el gran público como otros directores “supermediatizados” del tipo de Karajan, Bernstein o Mehta, por ejemplo. Primero, porque consideraba el sonido grabado como inauténtico, falto de su principal cualidad sonora, que son sus armónicos, así como desvinculado de un determinado espacio acústico. Y luego porque la relación directa de todo el complejo sonoro vivo con la conciencia auditiva del oyente no puede emanar de verdad desde un disco, escuchado en cualquier lugar y en cualquier circunstancia, sino solamente desde una interpretación en directo. Sin embargo, sí hizo algunas pocas grabaciones en sus primeros años de actividad, que aparecieron a partir de la década de los setenta. Hay, por

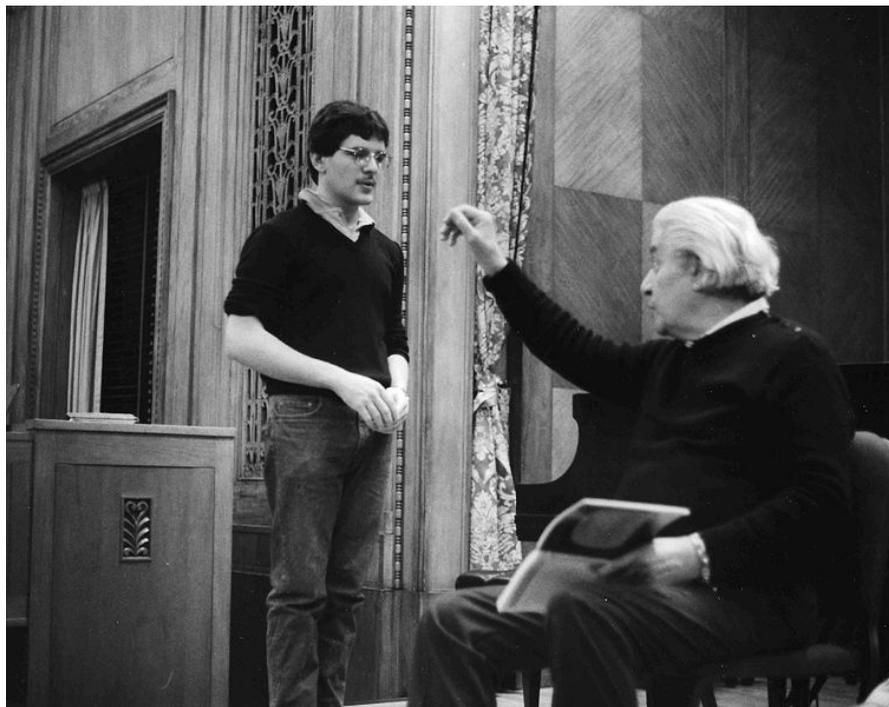
supuesto, muchísimas grabaciones piratas de conciertos en vivo que, evidentemente, no tienen ni un verdadero valor documental, por las malas cualidades del sonido. Después de su muerte (1996), sus herederos (viuda e hijo) decidieron aceptar que dos de las más prestigiosas casas de discos del mundo editaran todo lo que existía grabado, sobre todo en ciertas emisoras de radio donde el maestro había sido asiduo director de las orquestas correspondientes (Stuttgart, Estocolmo, Múnich). También se han editado ciertos DVD de ensayos y conciertos de su última época. Evidentemente, todos estos documentos sonoros representan, para quien bien entiende su arte, un valor que sin duda responde a la pregunta que encabeza estas líneas.

En cuanto a su inteligencia, que también lo sitúa por encima de todos sus “colegas” directores, hay que destacar que esto se debe a la enorme síntesis y fusión de todos los elementos físicos, matemáticos y filosóficos que, junto a los habituales específicos musicales, le hizo no sólo subir totalmente los conceptos interpretativos a los más altos niveles teóricos y prácticos, sino, sobre todo, crear unos nuevos, hoy día vigentes e insuperables. Aplicando los principios fenomenológicos de Husserl al sistema analítico de Schenker y a todo elemento sonoro simple y complejo, revolucionó todo lo “establecido” en la llamada “interpretación” habitual, para conectar después con el Zen oriental y llegar en la música también al concepto “el fin es el principio”; aparte de los nuevos enfoques resultantes de esta simbiosis, como la misma definición de la música (“una masa sonora en movimiento, articulada y polarizada”), el “tempo”, el “fraseo”, la “tensión”, la “simultaneidad”, etc., etc.

Se sabe muy bien que ningún director del último siglo ha tenido tanto talento, tanta sabiduría, tanto pensamiento y tanta intuición para hacer de cualquier interpretación un acto de tan alta vivencia espiritual. Y esto lo reconoce hoy día cualquiera que sepa de qué estamos hablando. A través de conferencias, cursos, entrevistas y todo tipo de formas de comunicación, Celibidache llegó y convenció a todo aquel que humildemente quería, con sus teorías. Lástima que —aunque quiso— no tuvo tiempo material para dejar todas sus ideas en un ordenado y sistematizado trabajo escrito completo. Porque las dificultades de transmitir las después de él son evidentes, e incluso arriesgadas.

Ahora bien: establecer comparaciones con los otros directores citados, después de enunciar lo que a Celibidache le caracterizaba, ya no es tan difícil. Ante todo, porque ninguno de ellos manejaban los conceptos expuestos, ni de palabra ni en la interpretación práctica. Algunos, como Furtwaengler, Karajan, Victor de Sabata o Franco Ferrara, llegaban a través de la perfecta intuición a muchos momentos idénticos a Celibidache, aunque no lo podían nunca explicar o construir deliberadamente. Otros contemporáneos simplemente le reconocían sinceramente su alto nivel interpretativo, como único e inalcanzable, mientras algunos otros no tenían el valor ni de comentarlo. Y en cuanto a los directores del primer cuarto del pasado siglo, es obvio que todo lo bueno que hacían —que era muchísimo— se sostenía solo sobre talentos naturales, sin más posibilidades de comparación en los otros aspectos de pensamiento filosófico-interpretativo.

También en el dominio didáctico fue un innovador. Consideraba la enseñanza como “la tarea más noble que cualquier otra”, y evidentemente tenía la necesidad de transmitir sus teorías y ayudar a la forma-



Celibidache impartiendo clase a un joven alumno de dirección (David Bernard)

ción de los jóvenes directores. Era —como no podía ser de otra forma— extremadamente exigente, y no siempre los que querían estudiar con él soportaban la presión. Pero los que podían seguir con él al menos unos dos o tres años, adquirían una técnica y una forma de pensar la interpretación de lo más seguras. De hecho, su técnica, basada en el empleo de todo el brazo como unidad y en el golpe proporcional, es la única técnica auténtica, frente a cualquier cosa similar de cualquier otro maestro o escuela. Es la única que asegura el dominio y el manejo del complejo aparato orquestal, en cualquier tipo de escritura rítmica y movimiento. Hizo continuamente cursos de dirección donde también impartía clases de fenomenología, seguido siempre de decenas y decenas de interesados. Explicaba absolutamente todo, y aplicaba sus postulados a la naturaleza de cada joven director. Lo que, en suma, tampoco ningún otro ha hecho como él, con tanta pasión, interés y humanidad.

Así como tuvo masas de admiradores, también tuvo detractores. Como en todo, cuanto más se destaca, más envidia se provoca. Y él sólo quería hacer valer sus teorías, explicándolas; pero allí donde no encontraba el mismo nivel, ni tampoco la voluntad de comprensión, se transformaba en cruel y hasta insultante, cosa que hacía cada vez más con sus propios colegas directores. Pero en las salas de conciertos la gente gritaba rítmicamente “Restate qui, restate con noi” (Quédate aquí con nosotros) o “Hierblei-ben!” (¡Quedate aquí!). Éstas y tantas otras manifestaciones de todo tipo a su favor, más —como dije al principio— todo lo que se escribió en crónicas sobre sus interpretaciones, de superlativos inagotables, nunca se han producido con otros directores. No quiere decir esto que fuese perfecto —nadie lo es. Tuvo también sus puntos oscuros, pero cualquier cosa en este sentido carece del más mínimo valor frente a la enorme y singular aportación que ha dejado como artista absolutamente único y genial.

El que fue timbalero principal en la Filarmónica de Berlín durante treinta años, Werner Tharichen, que tuvo como directores titulares en ese período tanto a Furtwaengler como a Celibidache y a Karajan, escribió un libro en 1987 que apareció tres años más tarde en edición francesa con el título *Furtwaengler o Karajan*. Dedicó a Celibidache sólo cuatro líneas en referencia al período en que fue titular, inmediatamente después de la guerra (1945-1954). Es decir, la aparición del libro coincide con el período de

mayor reconocimiento en Alemania del valor de Celibidache, titular desde 1979 de la Filarmónica de Múnich. Si “a buen entendedor, pocas palabras bastan”, y si se sabe deducir exactamente el sustrato de este hecho — como, por ejemplo, yo hago personalmente —, entonces al planteamiento de aquel timbalero, “Furtwaengler o Karajan”, le contesto al unísono, junto a tantísimos otros: *Celibidache*. Porque sí, porque es el mejor director de todos los tiempos.

### **Algunos títulos bibliográficos importantes sobre Celibidache:**

- Revista SYMPHONIA, sept. 1992 (edición española).
- UMBACH, Klaus. *Celibidache, der andere Maestro*. Múnich: Piper, 1995.
- COSMA, Viorel. *Sergiu Celibidache, concertul de adio*. Bucarest: Editura ARC-2000, 1998. (Éste es el libro más completo).
- ZEELE, Tom. *Sergiu Celibidache: Analytical Approaches To His Teachings On Phenomenology And Music*. Michigan: The University of Michigan Press, 1996
- WEILER, Klaus. *Celibidache, Musiker und Philosoph: Eine Annäherung*. Múnich: F. Schneckluth, 1993.
- CELIBIDACHE, Sergiu. *Über musikalische Phaenomenologie*. Múnich: Tryptichon, 2001.
- CELIBIDACHE, Sergiu. “Phenomenologie de la musique”. (En: *Constellations musicales*, Francia 2007).
- Ioana Celibidache-Sergiu, altfel (2001, Iasi-Rumania).
- Sergiu Celibidache-Scrisori catre Eugen Trancu-Iasi (1997-Ed.Ararat, Rumania).
- Celibidache-Textos reunidos de la película con su nombre (1997, ed. K films, París).

