

Anuario de Filosofía de la Música

2021-2022, páginas 73-79

Vicente Chuliá

Conservatorio Municipal de Música «José Iturbi»

Nueva perspectiva acerca de la idea de Proporción en el campo de la Dirección de Orquesta

Resumen:

En el presente artículo se pretende formular una nueva perspectiva metodológica para la enseñanza de la Dirección de Orquesta desde la crítica a la idea de Proporción, sistematiza en la enseñanza de esta disciplina por el director de orquesta rumano, Sergiu Celibidache. Como bien es sabido, esta idea es utilizada por Celibidache desde unos postulados ontológicos basados en la Fenomenología de Edmund Husserl, conjugados con perspectivas de filosofía oriental budista que, desde el Materialismo filosófico, recogeremos desde un postulado crítico para que, en su propia reconstrucción doctrinal, pueda ofrecer una amplitud de perspectivas más abiertas y artísticas de acuerdo a una nueva concepción de la dirección de orquesta que en este escrito es presentada nuclearmente.

Palabras clave: Proporción, dirección de orquesta, Sergiu Celibidache, materialismo filosófico.

Abstract

This article aims to formulate a new methodological perspective for the teaching of Conducting from the criticism of the idea of Proportion, systematized in the teaching of this discipline by the Romanian conductor, Sergiu Celibidache. As is well known, this idea is used by Celibidache from some ontological postulates based on Edmund Husserl's Phenomenology, combined with perspectives of Eastern Buddhist philosophy that, from Philosophical Materialism, we will collect from a critical postulate so that, in his own doctrinal reconstruction, can offer a range of more open and artistic perspectives according to a new conception of orchestra conducting. that is nuclearly presented in this writing.

Keywords: Proportion, orchestra conducting, Sergiu Celibidache, Philosophical materialism.

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marie Lavandera Piñero

Comité editorial

Aurelio Martínez Seco

Fernando Torner Feltrer

Francisco Bueno Camejo

Gonzalo Devesa Valera

Héctor Baena Izquierdo

José Luis Pozo Fajarnés

Manuel Real Tresgallo

Marie Lavandera Piñero

Rufino Salguero Rodríguez

Raúl Angulo Díaz

Todos los artículos publicados en este anuario han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. Véanse las normas para los autores en: <http://filosofiadela musica.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadela musica.es/afm>
anuario@filosofiadela musica.es

ISSN 2695-7906
Depósito legal: AS 03390-2022



Nueva perspectiva acerca de la idea de Proporción en el campo de la Dirección de Orquesta

Vicente Chuliá

Conservatorio Municipal de Música «José Iturbi»

Sergiu Celibidache, probablemente, tomó la idea de Proporción aplicada a la dirección de orquesta, por una parte, de sus estudios matemáticos y acústicos y por otra, de la larga tradición de dicha idea en el campo musical, tanto en las proporciones del monocordio pitagórico –a partir del cual se iban estableciendo los órdenes interválicos que organizaban los modos y que posteriormente confluyeron en los principios acústicos modernos respecto a los armónicos del sonido– cuanto en las teorías de las proporciones rítmicas que residen en la génesis de la polifonía clásica (recordemos que la tesis de Celibidache versó sobre los elementos constitutivos de la música de Josquin des Prés). Además de todo ello, y tras realizar estudios biográficos de Celibidache, suponemos que su incursión en el mundo de la danza moderna, junto a la gran bailarina y coreógrafa Iris Barbur, pudo interrelacionarse con la idea de proporción geométrica de las figuras realizadas en la danza (algo que podríamos denominar como “geometría poética en movimiento”), muy conectada con la proporción de pulsos que sistematizó el director rumano como elemento esencial de la dirección de orquesta.

En el *Tratado de filosofía de la música* (2022) podemos encontrar analo-

gías entre las proporciones pitagóricas y las cinco proporciones principales que Celibidache sistematizó, al menos, en su época de magisterio de los cursos en la *Accademia Musicale Chigiana* de Siena (Tabla 1).

Las teorías que conforman estructuras glomerulares en el eje armónico (Y) –Zarlino y Rameau, principalmente– y las que conforman estructuras glomerulares en el eje rítmico (X) –conceptuadas en las teorías de las proporciones de Celibidache– encuentran paralelismos y relaciones insospechadas, a saber, la proporción entre los pulsos $1/1$ se coordina con la proporción $2:1$ de la octava; la proporción $2/1$ se coordina con la proporción $3:2$ de la quinta; la proporción $3/1$ se coordina con la proporción $4:3$ de la cuarta; la proporción $4/1$ se coordina con la proporción $5:4$ de la tercera mayor; y la proporción $5/1$ se coordina con la proporción $6:5$ de la tercera menor.

Para llevar a cabo estas coordinaciones, hemos tomado como principal criterio el paralelismo del sistema referencial de las octavas y quintas (eje Y) respecto a la música binaria y ternaria (eje X). Recordemos que en acústica cuando se parte una cuerda a la mitad (dos partes iguales = binario) se obtiene el primer armónico en forma de octava; y que cuando se parte en tres partes

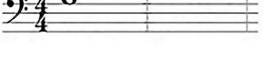
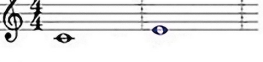
EJE X	EJE Y
Proporción 1/1 = 2 (binario)	
Proporción 2/1 = 3 (ternario)	
Proporción 3/1 = 4 (binario)	
Proporción 4/1 = 5	
Proporción 5/1 = 6 (ternario)	

Tabla 1: Coordinaciones entre proporciones del eje X y el eje Y (Fuente: Chuliá 2022, p. 223).

partes (una parte de mayor longitud que la otra = ternario) se obtiene el segundo armónico en forma de quinta. Así, recogemos la tesis de Zarlino –en la que se afirma que en la serie armónica los seis primeros sonidos son los que constituyen la «perfección musical» en tanto que son aquellos que poseen una mayor claridad perceptiva– y la coordinamos con la tesis de las proporciones de los pulsos de Celibidache, observando que se obtiene un paralelismo entre los cinco tipos de intervalos que resultan de los seis primeros armónicos y las cinco proporciones sistematizadas por el director de orquesta rumano (Chuliá, 2022, pp. 222-223).

La enseñanza de las proporciones (o relaciones, tal y como denomina el maestro García Asensio) en la dirección de orquesta se ha desarrollado notablemente a través de los alumnos de Celibidache, constituyendo la base de una enseñanza técnica de la dirección de orquesta. Sin embargo, a nuestro juicio,

la idea de proporción en la dirección ofrece más posibilidades que, de algún modo, ampliarían los fundamentos ontológicos celebidadachianos y, a su vez, establecerían un nuevo modo de entender el magisterio de la técnica gestual de esta disciplina. Bien es cierto que Celibidache atiende a una idea más englobante en su escuela de dirección, que se consolida a través de la noción de «centro» y «ámbito eufónico», formado por tres dimensiones espaciales (profundidad, altura y amplitud), pero dicho ámbito, en su sistematización, está oscurecido por ciertas ideas reducidas a perspectivas psicológicas o conectadas directamente a prismas budistas confeccionados a partir de la idea de Ser o Libertad.

Lo que nos proponemos en nuestro escrito es observar porqué el pulso, en la teoría celebidadachiana, se organiza proporcionalmente y se sistematiza como tal, mientras que las figuras que representan los compases y el conjunto de figuras o compases¹ sólo se justifican

1. Remitimos a la noción de «grupo de compases» que sirve como base de la escuela de dirección de Hans Swarowsky (1988); noción ésta muy reducida al análisis de partituras y no al enfoque de conglomerados de compases que conforman el arsis y tesis de una unidad musical, tal y como pretendemos exponer en este escrito.

y se explican desde enfoques puramente místicos. ¿Acaso no existen grupos de arsis y tesis proporcionados en una frase musical, o es que sólo el arsis y tesis se reducen al tiempo musical o pulso?

La idea de Proporción en el campo gestual de la dirección de orquesta, en este sentido, ofrece una vía de desarrollo que clasificaremos en tres escalas diferentes, a saber: (1) la proporción de los pulsos, tal y como fueron tratados por Celibidache; (2) la proporción de diversos pulsos que conforman figuras de referencia: cruz, triángulo, línea vertical y sus subdivisiones si las hubiere; y (3) grupos de compases al modo a como fueron estudiados por el director de orquesta Hans Swarowsky, si bien con la diferencia de que desde nuestra concepción dichos grupos se organizan en diversos arsis y tesis que envuelven unidades proporcionadas a una escala mayor.

Esta clasificación propuesta, sin embargo, aunque amplía el «cosmos celebidachiano» de la dirección de orquesta, no nos satisface suficientemente. Al contrario. A partir de dicho criterio clasificatorio lo único que estaríamos realizando sería una suerte de representación más precisa de aquello que ya había realizado el director rumano con el concepto citado de ámbito y centro eufónico, no siendo éste nuestro propósito en tanto que nos encontramos con una problemática mayor a la expuesta que reside en el fondo ontológico de la idea de proporción, tal y como es tratada y desarrollada por Celibidache.

Sergiu Celibidache constituye una teoría de los compases, en cuanto a su distribución de partes y todos, basada en la distinción entre figuras con paridad y figuras con disparidad de primer y segundo grado; teoría que recuerda a la idea de proporción de la métrica de la polifonía clásica en su distinción entre proporciones iguales y proporciones desiguales. No obstante, a diferencia de

dichas proporciones, las disparidades de Celibidache están sistematizadas isomorfamente, es decir, desde la idea de igualdad (de ahí que no utilice el término «desigualdad», sino «disparidad»), basta con observar el modo de proceder de los discípulos de la escuela celebidachiana cuando realizan el dispar 1-1,2 sobre la línea vertical al modo métrico yambo.

A este respecto, las preguntas que nos formulamos son las siguientes: ¿la sistematización de Celibidache, no está, acaso, prisionera de una idea de racionalidad holizadora basada en la igualdad (una igualdad que situamos, siguiendo al filósofo Gustavo Bueno, en la holización proveniente de la Revolución francesa) que anega la idea de poética en la idea de técnica, fundamentada en metodologías científicas? Más aún, la idea de proporción desigual, al cruzarse con la clasificación que hemos presentado anteriormente, ¿no ofrecería un nuevo método de enseñanza abierto, confeccionado desde una idea de holización musical no reducida a los isomorfismos operacionales técnicos? Para poder dar respuesta a estas preguntas es necesario distinguir los dos modos de racionalidad holizadora, expuestos por Gustavo Bueno en su artículo «Algunas precisiones sobre la idea de 'holización'» (2010), a saber, las racionalidades distributivas y las racionalidades atributivas, que pueden subdividirse en holizaciones atómicas (iguales) y holizaciones anatómicas (desiguales).

Podríamos distinguir las metodologías de la racionalización en los dos grupos siguientes: A. Metodologías de racionalización por clasificación (o totalización) distributiva (porfiriana). Estas metodologías, en su estado racionomorfo, tienen que ver, por ejemplo, con las operaciones de selección de ramas, hojas, barro... que las aves llevan a cabo al recoger la materia para sus nidos; o bien tienen que ver

con la selección olfativa de pistas o rastros de caza ofrecidos a los animales depredadores (podríamos recordar aquí al perro de San Basilio). La racionalidad silogística, al menos en la medida en la cual el silogismo se muestra entre clases (es decir, no entre términos individuales), se mantiene dentro de las operaciones de clasificación diairológica, mediante el establecimiento de relaciones de transitividad entre tales clases. B. Metodologías de racionalizaciones por clasificaciones atributivas. Distinguiríamos dos tipos fundamentales (y tampoco en sentido dicotómico, puesto que ambos tipos confluyen en las totalidades materiales sometidas a racionalización): a) Racionalizaciones «anatómicas»: se trataría de particiones (o agrupaciones) de totalidades T en estratos, capas heterológicas, ensambladas en el todo, pero sin consideración directa de sus elementos aislados. La racionalización anatómica procede descomponiendo el todo en partes heterológicas (sin perjuicio de simetrías enantiomorfas entre ellas, de semejanzas o proporciones), incluso irregulares (fractales), previamente establecidas por la práctica (las «junturas naturales» por las cuales debe cortar el buen carnicero del que habla Platón), y casi siempre inspiradas en modelos isomorfos de otras especies o géneros (el caso de la Anatomía comparada, que permite a Cuvier la reconstrucción del esqueleto de un ave a partir de su omoplato). La racionalidad anatómica facilita la utilización de modelos arquitectónicos (Vesalio) o geométricos (poliedros, superficies, esferas, conos, cilindros, dobles hélices), proyectivos o topológicos (toros, bolas, discos, clanes topológicos). La reconstrucción de una totalidad a partir de fractales de Mandelbrot puede considerarse también como un método de racionalización anatómica. b) Racionalizaciones «atómicas»; serían particiones o divisiones, seguidas de agrupamientos, del todo en partes isológicas elementales, átomos (á-tomo

es término griego que Boecio tradujo por *in-dividuo*). En la rúbrica de las «racionalidades atómicas» incluimos a las holizaciones. (Bueno, 2010, pp. 28-29)

Desde estos postulados, podríamos reinterpretar las denuncias de Furtwängler respecto a la delicada situación en que se encontraba el mundo de la música en general, y el de la interpretación en especial, en cuanto a la identificación entre técnica y poética.

No era la «técnica» de Mozart y Beethoven o, más tarde, la de Paganini y Liszt lo que impresionaba a sus contemporáneos, sino la voz del hombre que estaba detrás de esta técnica, que la convertía en vehículo de su necesidad interior. Los problemas de interpretación sólo surgieron cuando la técnica se convirtió en algo que se podía desvincular de la personalidad del artista y conseguir en cualquier momento mediante un ejercicio apropiado. Tales problemas no son problemas de «técnica»; sólo tienen que ver con el punto en que técnica y alma se encuentran. (Furtwängler, 2011, p. 30)

Cuando Furtwängler apela a la idea de «alma» nosotros la entendemos como idea referida a las desigualdades que cada artista individual otorga en su interpretación diversa a las grandes obras maestras. Así, aunque cada pieza contiene unas invariables sustantivas, la manera de «decir» dichas invariables o la manera de subrayar las partes importantes en el tiempo debe variar en cada ejecución, en cada intérprete y en cada construcción musical, siendo la multitud plural, inconmensurable y diversa de interpretaciones las que realmente permiten reanudar los espacios que la obra logró poner entre paréntesis.

Los hombres, como *sujetos operatorios*, actúan con “fuego real” en sus actos y en sus obras; y no sólo en la batalla campal,

sino en la batalla lúdica. “Fuego real” porque en sus operaciones y en sus obras está comprometida su propia vida o su puesto jerárquico en la vida social. Pero la obra de arte sustantiva, aunque haya sido creada con el fuego real en el que el artista está comprometido, se mantiene fuera del radio de acción de esos fuegos reales, porque ella consiste en ser ofrecida a la representación, ante un público diverso que tiene encomendada la misión de interpretar la obra sustantiva “a su manera”. Sin las interpretaciones diversas y enfrentadas entre sí del público, la obra de arte no existe como tal, porque son esas diversas interpretaciones las que *reanudan* a la obra sustantiva con los campos que ella había logrado poner entre paréntesis. (García Sierra, [662], párr. 7)

Por lo tanto, la enseñanza de la dirección que aquí proponemos debe partir de una idea de racionalidad anatómica (basada en desigualdades) en tanto y cuanto las velocidades expansivas y contractivas² de la música se desenvuelven como una especie de multitud de «olas» que se superponen unas a otras en el inmenso mar del tiempo, de forma desigual, sin perjuicio de la multitud de isomorfismos o igualdades sobre los cuales se construyen, tales como: imitaciones, sujetos, temas, tonos, periodicidades, etc.

Una obra tonal se parece al mar: grandes olas llevan pequeñas olas y las pequeñas olas llevan olas todavía más pequeñas, etcétera. Las olas corresponden aquí a lapsos entre cadencias; los grandes lapsos y los cada vez más pequeños se superponen. Nos las tenemos, por lo tanto, con un sistema de fuerzas autónomas que actúan con independencia de nuestros deseos e intenciones. Sólo cuando nuestra voluntad de expresión coincide y está de acuerdo con la volun-

tad de expresión de estas fuerzas nace la obra de arte. Y sólo porque es así, recibe su carácter peculiar e inalterable que la hace igualmente efectiva para todos los hombres y todos los tiempos. (Furtwängler, 2011, p. 93)

Siguiendo este principio musical, nuestro mapa de ruta en la enseñanza gestual de la dirección de orquesta será el siguiente: (1) tres géneros de proporciones: tiempos, compases y grupos de compases; y (2) la subdivisión de estos géneros de proporciones en partes atómicas y partes anatómicas (Tabla 2).

§1. Tres Géneros de proporciones: tiempos, compases y grupos de compases

La referencia de estas distribuciones isológicas se desarrolla en tres escalas ya citadas: el pulso o tiempo musical; el compás o figura de referencia que aglutina (glomérulo) tiempos o pulsos; y el conjunto de compases que «abre» o despliega la música en diversas periodicidades musicales que se encadenan en secciones, movimientos y obras completas. El análisis musical se basa en la identificación de estas totalidades como reducción descendente y no tanto como prisma ascendente, que ya implicaría totalidades atributivas. (Tabla 2).

§2. Representación gestual de los géneros (holización)

La representación gestual de estas proporciones son las que «funcionan» (al menos, en ejercicio) en cualquier «visión» interpretativa real de la música que vaya más allá de la especulación teórica, si bien consideramos que la disección entre arte (poética) y técnica ha enfatizado en exceso las proporciones musicales representadas gestualmente

2. Remitimos al *Tratado de filosofía de la música* (Chuliá, 2022, pp. 468-477) en el que aparecen explicados los términos de velocidad expansivo-contractiva.

TRES GÉNEROS DE PROPORCIONES	
1.º Pulsos (tiempos musicales)	
1.1. Iguales (atómicos): <i>1/1 – 2/1 3/1 – 4/1 – 5/1</i>	1.2. Desiguales (anatómicos): <i>Mixturas de proporciones – “Falsas” proporciones – Absorción de pulsos</i>
2.º Compases (figuras referenciales)	
2.1. Iguales (atómicos): <i>Cruz, triángulo, línea vertical (a1 y a2)</i>	2.2. Desiguales (anatómicos): <i>Desigualdad de subdivisión de partes y de longitud de tiempos – Subdivisiones desiguales sobre la marcha</i>
3.º Grupos de compases (arsis/tesis a gran escala)	
3.1. Iguales (atómicos): <i>Periodicidades simétricas</i>	3.2. Desiguales (anatómicos): <i>Periodicidades asimétricas</i>

Tabla 2. Plan general de la enseñanza de la técnica gestual propuesta.

por el director basadas en la holización musical atómica, marginando, de algún modo, la tradición de artistas que desarrollaron su hacer poético desde otro tipo de holización. En este sentido, encontramos dos maneras de representación gestual:

2.1. *Proporciones basadas en una holización musical atómica*

Modo de proceder que consiste en la reconstrucción de la pieza musical desde postulados fundamentados en la igualdad (igualdad estilística, igualdad metronómica, igualdad fraseológica, igualdad expresiva, igualdad sonora...) que, al traducirse en los gestos del director, se constituye como una claridad de marcado basado en tiempos, figuras o grupos

de compases (fraseos acentuados en subidas y bajadas iguales de intensidad) que reconstruyen un todo planificado intelectualmente.

2.2. *Proporciones basadas en una holización musical anatómica*

Modo de proceder que consiste en la reconstrucción de la pieza musical desde postulados fundamentados en la desigualdad temporal, dinámica, articulatoria, rítmica, fraseológica, etc., que representa gestualmente las velocidades expansivo-contractivas de la obra musical y que desarrolla una serie de problemáticas que deberá resolver cada director desde su propia individualidad artística, única e irrepetible.

Por todo lo dicho, concluimos que las desigualdades gestuales de cada futuro director son un verdadero mundo a conquistar que sólo podrá alcanzarse destruyendo las holizaciones atómicas constituyentes de las obras que previamente deberá haber aprendido si se quiere conseguir el nivel de maestría de directores de la talla de un Furtwängler, Bruno Walter, o Pérez Casas, entre otros... Esta destrucción está basada principalmente en un tipo de totalización que ya Gustavo Bueno denominó «joreomática»

(χορει, «fluir») y que en música traduciremos como «materia fluyente». Esta materia fluyente, que se destruye y se renueva constantemente, pertenece ontológicamente a una idea presentada por el filósofo Tomás García López como «materialismo esférico» y que consiste en una serie de materialidades mundanas que se funden en el infinito y que sólo se renuevan desde una concepción puramente actualista, a saber, actualizar lo preexistente y transformarlo como única vía de su propia subsistencia poética.

Bibliografía

Bueno, Gustavo. (2010). «Algunas precisiones sobre la idea de 'holización'». *El Basilisco* (42): 19-80.

Chuliá, Vicente. (2022). *Tratado de filosofía de la música*. Oviedo: Pentalfa.

García Sierra, Pelayo. (2021). *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico*. 2ª ed. Versión 5. En <https://www.filosofia.org/filomat/index.htm>

Furtwängler, Wilhelm. (2011). *Conversaciones sobre música*. Barcelona: Acantilado.

Swarowsky, Hans. (1988). *Dirección de orquesta. En defensa de la obra*. Madrid: Real Musical.