

NECESIDAD DE UNA DIRECCIÓN ORQUESTAL DIACRÓNICA

ANTONIO MOYA TUDELA
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

La calidad de la interpretación orquestal ha ido en progresivo aumento desde que la orquesta moderna cristalizara alrededor de 1750. Podemos imaginar cómo sonaría una orquesta de finales del siglo XVIII o del siglo XIX si atendemos a la gran cantidad de deficiencias descritas ya en la época en todas las familias y todos los instrumentos orquestales. Estas limitaciones y deficiencias técnicas, unidas a la mediocre o escasa técnica de ejecución instrumental por parte de la gran mayoría del componente humano de la orquesta, ya fueron atestiguadas, documentadas y denunciadas en su día por los compositores y tratadistas. Para ello, los tratados de orquestación son una fuente inagotable de conocimiento. Aparte quedan también las casi siempre reprobables circunstancias globales histórico-sociológicas que circundaban la interpretación orquestal.

Estas graves limitaciones, condicionamientos y deficiencias de la orquesta y de sus miembros desde 1750, unidas a una improvisada, intuitiva y deficiente técnica de dirección, se traducían en prácticas interpretativas que conducían a nefastos resultados en cuanto a afinación, ritmo y notas, ausencia de pedagogía de importantes instrumentos, escasez de efectivos, graves problemas de balance, supresiones de pasajes y/o partes, duplicaciones con objeto de asegurar la ejecución de determinados pasajes, sustituciones de instrumentos para completar plantillas, ausencia de especialización en la interpretación de varios instrumentos, etc., todo ello derivado, mayormente, de la general escasa calidad del instrumental, la poca formación y los problemas presupuestarios. Todo ello llevaba frecuentemente a la desidia en la interpretación. Veamos, por ejemplo, cómo se quejaba amargamente Mozart en carta fechada en París el 3 de Julio de 1778 y dirigida a su padre:

“[...] Estuve exageradamente preocupado en el ensayo, ya que jamás en mi vida había oído una interpretación peor. No te puedes imaginar cómo chapucearon [...] el primer tiempo y el segundo. Estuve realmente bastante asustado y me hubiera gustado ensayar [la sinfonía] una vez más, pero había tanto que ensayar que no quedó tiempo. [...] Había decidido no ir en absoluto al concierto al día siguiente”¹.

Pero, analicemos ahora la situación por familias orquestales.

En la familia del viento-madera, la orquesta experimentó desde 1750 un lento avan-

¹ Mersmann, Hans, edit.: *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*. Londres: Dent & Sons, 1928. Nueva York: Dover, 1972. Cita traducida por el autor.

ce merced al paulatino advenimiento de llaves y a la mejora tecnológica general de su construcción, con la consiguiente ganancia de extensión, afinación, timbre, homogeneidad de registros, capacidad dinámica y ausencia de lagunas, frente a técnicas rudimentarias como el tapado de medios agujeros o el abuso de digitaciones cruzadas que, por ejemplo, tratados como el de Lavoix² denotaban en la flauta anterior a la revolución de Boehm y que creaban “una irregularidad de registro que ni el talento del artista más hábil podía a duras penas disimular, y además fue absolutamente imposible emplear ciertas notas que hubieran sido necesarias a los compositores”. Acudiendo a un ejemplo del clarinete, podemos encontrar esta perla en el Tratado de Gevaert³ todavía en 1885: “Pasajes cargados de notas [...] no se deben escribir más que en las tonalidades cuya armadura se aleja poco de la armadura de la escala primitiva del instrumento. [...] en cuanto los accidentes se vuelvan más numerosos, se obrará prudentemente dando al clarinete una parte muy sencilla”. Y pueden contarse por cientos los comentarios en la misma dirección en los tratados de la época.

El viento-metal de la orquesta vivió una verdadera revolución con el advenimiento de los sistemas de pistones y cilindros, que permitieron la consecución de toda la escala cromática frente a las grandes lagunas naturales, además del incremento en la calidad de la afinación y la pureza del sonido, consecuciones que no fueron posibles con otras tecnologías o métodos anteriores como la aplicación de tonillos, llaves, varas (salvo en el trombón), técnicas de mano para los sonidos tapados, técnicas de labio, varias afinaciones conjuntas, etc. que violentaban la afinación, la calidad del sonido, la conducción armónica de las voces o que incluso forzaban mucho los propios instrumentos (como en el llamado estilo clarino). Y es que, incluso a pesar de que los primeros pistones tuvieron que perfeccionarse mucho, ya en la época se constata la bondad de los mismos sin pérdidas de timbre. Es más, a veces se recurría a instrumentos de timbre inferior, pero que ya tenían incorporado este sistema y que permitían obtener todos los sonidos.

Las deficiencias eran tales que se prescindía directamente de ciertos sonidos. Por ejemplo, Kastner⁴, en su Tratado de 1837 tajantemente opinaba que en la trompa las notas Si², Do^{#3}, Re³, Mi^{b3}, Fa³, Sol^{#3}, La⁴, La⁴ y Si⁴ “producen ordinariamente mal efecto y no deben emplearse porque sólo hay algún que otro artista distinguido capaz de ejecutarlas debidamente”.

Por dar otra muestra, Carse⁵, con respecto a la trompeta clásico-romántica, destaca que “cuando la música se va alejando de su tonalidad original la selección de notas disponibles en la trompeta se va haciendo cada vez más pequeña hasta que, en tonalidades alejadas, el instrumento abandona completamente la orquestación. Usado en estas condiciones, el penetrante sonido de las trompetas da a veces un relieve indebido a notas de la armonía que malamente soportan ser enfatizadas, y entonces todo se vuelve un poco duro para el oído moderno; pero, después de todo, los compositores a menudo se habían enfrentado obviamente a la elección entre, o bien subrayar notas indeseadas, o bien prescindir del timbre de la trompeta en ocasiones en que la orquestación lo estaba pidiendo y al hecho de que alguien les pudiera censurar que prefirieran tolerar el

² Lavoix fils, H.: *Histoire de l'Instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nous jours*. París: Firmin-Didot et Cie, 1878. Cita traducida por el autor.

³ Gevaert, Françoise Auguste: *Nuevo tratado de instrumentación*. París: Lemoine, 1885 (traductor: Jonás, Alberto).

⁴ Kastner, Georges: *Cours d'Instrumentation*, 1837. Ed. española: *Tratado general de instrumentación*, Madrid: B. Eslava, s.d.

⁵ Carse, Adam: *The history of orchestration*, 1925. Nueva York: E. P. Dutton. Nueva York: Dover, 1964. Cita traducida por el autor.

primer mal antes que sacrificar el brillo que las trompetas daban al conjunto orquestal". Creo que se comenta por sí solo.

La percusión orquestal se desarrolló merced a un gran incremento de miembros y una mejora tecnológica en su construcción, pero su verdadera revolución (la cromatización de los sonidos "indeterminados") está por llegar y generalizarse. Lo más importante en esta familia ha sido la especialización del personal a su cargo frente al pasado, aparte de la mejor calidad del instrumental.

La familia de la cuerda en la orquesta experimentó desde 1750 avances tecnológicos (mejora en las cuerdas, sobre todo las graves, antes evitadas por los compositores, pues la gran revolución en el caso del arpa es caso aparte), pero no tan pronunciados ni novedosos como en el resto de familias. El gran incremento de calidad viene aquí de la mano de la revolución en las técnicas interpretativas, que han permitido a través del inmenso desarrollo de la técnica de la digitación y los cambios de posición, una afinación perfecta, frente a hechos del pasado como las simplificaciones y supresiones (sobre todo en partes de contrabajos y violas), la recomendación de uso del violín piccolo para posiciones altas o la falta de fijación del contrabajo (afinación, número de cuerdas). Pondré tres ejemplos de estos hechos extraídos de compositores y tratadistas de la época.

En el caso del violín orquestal, encontramos que el ya citado Kastner⁶ aún en 1837 opinaba que "los sonidos agudos [...] se procura siempre escasearlos en la orquesta y prodigarlos en los conciertos [se refiere a las partes de solista], puesto que la música de orquesta se ejecuta muchas veces a primera vista, mientras la de concierto se estudia antes de ejecutarla".

En lo tocante a la viola en la orquesta, Wagner⁷ todavía en 1887 atestiguaba que "sin el menor remordimiento, las partes de violines segundos y, especialmente las de viola, han sido sacrificadas. La viola la tocan normalmente (con raras excepciones) violinistas achacosos o decrepitos instrumentistas de viento que alguna vez se familiarizaron con un instrumento de cuerda: en el mejor de los casos un violista competente ocupa el primer atril, de manera que puede tocar los posibles solos para este instrumento; pero yo he visto incluso desempeñar esta función al violín concertino. Me han dicho que en una orquesta grande, en la que había ocho violas, ¡hubo sólo uno que pudo acometer los pasajes más difíciles de una de mis últimas partituras!".

El tercer testimonio, de Berlioz, relativo al contrabajo, lo podemos encontrar por activa y por pasiva en su famoso Tratado de Instrumentación⁸, de 1844: "Algunos contrabajistas, bien por pereza o por incapacidad, no ejecutan las notas escritas, por lo que se deciden por simplificar el pasaje; pero la simplificación de unos no es la misma que la de los otros, ya que cada instrumentista no tiene la misma idea sobre la importancia armónica de las diversas notas incluidas en el pasaje, por lo que se produce un desorden y una confusión horrible. Este caos, lleno de disparates y de ridiculeces, se acrecienta cuando los instrumentistas más celosos o más seguros de sí mismos, tratan de esforzarse inútilmente por ejecutar el pasaje en su integridad..."

La enorme, pero progresiva, mejora cualitativa en la interpretación orquestal a lo largo de los dos últimos siglos y medio ha sido entonces posible merced, sobre todo, a

⁶ Kastner, Georges: *op. cit.*

⁷ Wagner, Richard: *On conducting (Ueber das Dirigieren) a Treatise on Style in the Execution of Classical Music*. Londres: Reeves, 1887. *On conducting*, Nueva York: Dover, 1989. Cita traducida por el autor.

⁸ Berlioz, Hector: *Grande traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. París: Lemoine, 1844. Cita traducida por el autor.

los avances e invenciones técnicas de todo el *corpus* instrumental y a la mejora en las técnicas humanas de ejecución e interpretación de los instrumentos orquestales. En este proceso, el foso de los teatros fue un verdadero laboratorio de pruebas de las nuevas invenciones. En cambio, una constante sociológica ha ralentizado siempre las mejoras en curso: la pereza de los instrumentistas ante los cambios (estudio de nuevos sistemas y nuevas digitaciones frente a la comodidad de lo ya aprendido y practicado), a la que hay que añadir las luchas de intereses comerciales con respecto a las nuevas patentes industriales.

Los compositores eran conscientes de todo ello y las antedichas limitaciones orquestales lastraron y condicionaron sobremanera sus posibilidades de escritura y de expresión (ninguno como Berlioz lo ha explicitado de modo más claro y vehemente en sus "Memorias"⁹, que abarcan el periodo 1844-1865):

"No contábamos más que con los cornos [trompas] 1º y 2º. [...] No había corno inglés: -debí trasponer [sic] su parte a un clarinete-; no había arpa: un joven muy amable [...] quiso arreglar las dos partes de arpa para un solo piano y tocarlas él mismo. [...] Yo había suprimido, en las partes de trompeta, los pasajes que habíamos considerado inaccesibles a los dos ejecutantes. El trombón era el único librado a sí mismo, pero, dándole prudentemente nada más que los sonidos que le eran muy familiares, como el *si bemol, re, fa*, y evitando con cuidado todos los demás."

Ante este triste panorama, los compositores optaron, bien por conformarse con los medios orquestales a su disposición (incluso capitalizando a veces sus deficiencias) o bien por escribir hacia el futuro, aunque en su momento casi nadie pudiera tocar con la calidad suficiente parte de lo escrito. Pero, en uno u otro sentido, esas opciones de los creadores se han interpretado muchas veces más como una intención verdadera y normativa de que ello debiera ser así, que como una postura resignada de carácter conformista y acomodaticio ante los determinantes del entorno orquestal técnico y humano. Lo que está claro es que muchos compositores traspasaron las fronteras técnicas de su época, lo que a veces ha quedado testimoniado y documentado de manera totalmente meridiana y obvia, sin lugar a ninguna duda, cuando dicha transgresión obedecía a motivos de equivocación o ignorancia puntual de algún aspecto orquestal concreto (por ejemplo, Bizet olvida en un momento en su Sinfonía en Do que no cuenta con un tercer timbal y escribe para él; y, por poner otro botón de muestra, el todavía inexperto sinfonista Schumann escribe ni más ni menos que el tema principal de su Primera Sinfonía a las trompas y trompetas con notas que no podían ejecutar entonces con seguridad de ataque y sin pérdida de timbre y dinámica y, ante la imposibilidad de ello en el ensayo, tiene que transportar su melodía una tercera superior).

* * * * *

Pero, todo esto tendría mucha menos importancia si la música fuera un arte estático, no dinámico. Pero ello no es así. La música necesita ser constantemente recreada en el tiempo, variable irreplicable por propia naturaleza, a partir de los signos contenidos en un soporte incompleto y limitado como es la partitura. Como decía Karajan¹⁰, "el director debe recordar que los compositores de todas las épocas se quejaron de haber conta-

⁹ Berlioz, Hector: *Mis memorias*. Buenos Aires: Schapire, 1945.

¹⁰ Endler, Franz: *Herbert von Karajan, Mein Lebensbericht*. Viena: Wien Verlagsges, 1988. Ed. española: *Von Karajan. Mi vida*, Madrid: Espasa Calpe, 1990.

do sólo con posibilidades imperfectas para plasmar sus ideas: notas en un papel blanco, pautado, con algunos sostenidos y bemoles, con algunas otras fórmulas de uso general a las que, sin embargo, cada compositor confía algo específicamente suyo... Por consiguiente, dado que ni la más exacta reproducción de todas las implicaciones consignadas por el compositor refleja -probablemente- todas las ideas de un creador de música, opino que una obra musical no nace cuando se la escribe en un papel pautado, ni cuando se toca lo más exactamente posible lo escrito.”

Esto cobra hoy una especial importancia en el repertorio orquestal, no sólo por su complejidad, sino porque en un alto porcentaje, se sigue nutriendo en la actualidad de las obras del pasado clásico-romántico y, en general, de la música escrita hace más de cincuenta años.

Pero entonces, la distancia temporal que nos separa del momento de la escritura de la partitura hasta el instante de la interpretación actual nos hace intervenir, de modo muchas veces inconsciente, en un gran número de aspectos interpretativos. El director, aunque no lo quiera, está constantemente tomando decisiones interpretativas de tipo diacrónico al frente de la orquesta, la mayor parte de las cuales debe ser previa al ensayo.

Y esto choca frontalmente con las versiones llamadas “historicistas”. Las interpretaciones orquestales basadas en un enfoque interpretativo histórico-reconstruccionista o tradicional, aunque aportan aspectos no carentes de interés, en el fondo no son posibles, porque violan en su seno el hecho incuestionable de la irrepitibilidad del tiempo cronológico. En última instancia, nunca se pueden desligar del imperio del tiempo y terminan actualizando la interpretación, aunque externamente se pretendan revestir de algún aspecto concreto y parcial de tinte historicista que se presente al gran público como un valor añadido comercial. Pero ello no debe hacernos olvidar que el uso de los avances técnicos y humanos que el presente nos brinda no tiene por qué dejar de lado los aspectos expresivos y estilísticos de la interpretación de la música del pasado, toda vez que incluso son más posibles hoy en día gracias, precisamente, a la libertad técnica que esos mismos medios nos proporcionan. Además, esos aspectos expresivos casi siempre radican implícitamente en la propia música (la herramienta analítica los puede extraer), aparte de que puedan estar patentemente “ratificados” en la partitura. Además, las limitaciones de la orquesta del pasado impidieron en muchas ocasiones una atención más directa a los aspectos expresivos, sobre todo cuando otras cuestiones más primigenias (las notas, el ritmo, o la afinación) estaban todavía sin resolver parcial o totalmente. De este modo, los aspectos expresivos pudieron suponer un problema añadido. Véase lo que decía al respecto el *Allgemeine musikalische Zeitung* con respecto al estreno de la Novena sinfonía de Beethoven¹¹: “una interpretación que en modo alguno pudo tolerarse debido a las extraordinarias dificultades, especialmente en las secciones vocales... Faltaron tanto la necesaria diferenciación en los claroscuros como la seguridad en la afinación, las gradaciones y la ejecución matizada y cuidada”. En este sentido, caeríamos en una terrible paradoja si hoy, guiados por un espíritu historicista ciego, reprodujéramos el estreno de la Novena Sinfonía con la falta de aspectos expresivos que señala la crítica del estreno y que entonces tuvieron que ser soportados por las limitaciones de la época. El espíritu de Beethoven sería anulado y el público tampoco aceptaría tal nivel interpretativo.

Pero es más. La vuelta al pasado de los medios instrumentales, físicos, ambientales,

¹¹ Cook, Nicholas: *Beethoven: Symphony No. 9*. Cambridge: Cambridge music handbooks, 1950. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Cita traducida por el autor.

psicológicos y humanos de la interpretación orquestal es, a todas luces, imposible, pues no puede burlar el implacable paso del tiempo. En este sentido, lo que se nos presenta como “instrumentos originales” no existe, pues, o son copias actuales de los existentes en su momento y que ya eran muy criticados entonces o son instrumentos con cien, doscientos o trescientos años más encima. A su vez, en la época era normal que ni siquiera estuvieran estandarizados, que convivieran varios modelos al mismo tiempo o que se añadieran y montaran mejoras sobre instrumentos preexistentes, con lo cual existía una muy poca fijación de los mismos, muy exagerada a su vez en la interpretación de un músico a otro, como nos documentan las diversas fuentes de la época.

Por si fuera poco, a todo ello se añaden los testimonios sobre la inestabilidad y relatividad histórica de variables musicales como la altura del sonido (multiplicación de diapasones), la dinámica, el *tempo* y la afinación, como no podía ser de otra manera, dada su relatividad inherente por definición desde el punto de vista científico (físico, acústico, espacial) y su dependencia a su vez de otras variables (temperatura, humedad y, por encima de todas ellas, la variable temporal). Por traer a colación un último ejemplo histórico, podemos ver cómo aspectos tales como el *tempo* influían, *ceteris paribus*, en las interpretaciones románticas. Es el mismo Wagner¹², en su Tratado de Dirección de 1887, el que arremetía directamente contra los directores que llevaban inmensamente deprisa (a uno) el *Menuetto* de la Octava Sinfonía de Beethoven como si de un *Scherzo* se tratara, con el consiguiente fatal resultado para los difíciles tresillos de los violonchelos, convertidos en “dolorosas series de rascadas”, aunque luego él mismo reconoce que de esa manera se aliviaba al clarinete y las trompas...

Tampoco debemos perder de vista la relatividad que aporta el componente psicológico del oyente de hoy en día, cuya sensibilidad se ve condicionada siempre por las experiencias auditivas orquestales previas y el conocimiento de la música y las técnicas posteriores a la música escuchada y que los compositores e intérpretes antiguos no llegaron a conocer (por ejemplo, la escucha de la música de Mozart es distinta para el que ha conocido la música de Debussy, cosa imposible en época de Mozart).

Lo que es obvio y no merece discusión es que carecería totalmente de sentido hoy intentar recrear unas condiciones de interpretación orquestal que ya en la época se consideraban detestables.

Por todo ello, los medios instrumentales a nuestro alcance en la orquesta de hoy permiten una realización cuantitativa y cualitativa de la intencionalidad de los compositores que en el pasado no se daba las más de las veces.

Dicha intencionalidad es muchas veces tan simple como la correcta interpretación orquestal desde el punto de vista de las propias notas, la afinación y el ritmo, pero otras tantas está más o menos oculta en la partitura, y sólo un análisis pormenorizado y relacionado de la misma en referencia a todo tipo de materias musicales y extramusicales puede hacerla salir a la luz, además de hacernos distinguir claramente cuándo un compositor se estaba conformando con su presente, o escribía hacia el futuro, o adoptaba una postura intermedia o reflejaba en la partitura las deficiencias orquestales concretas de que era objeto muy a su pesar.

Por consiguiente, la incidencia fundamental que han tenido y tienen las limitaciones técnico-históricas de la orquesta desde 1750 ha sido y es hacer patente la necesidad de la adopción de un criterio interpretativo actualizador o diacrónico-trascendental (defendido, entre otros, por musicólogos como Rosen o Schenker), lo que ha llevado en cada momento histórico -de modo más o menos consciente, responsable y/o intuitivo-

¹² Wagner, Richard: *op. cit.* Texto traducido por el autor.

a la revisión crítica y el cuestionamiento de la partitura orquestal a la hora de la ejecución musical por parte del director, con objeto de extraer y hacer patente la intencionalidad original del compositor, adecuándola en su caso a un mundo sonoro y unas circunstancias en constante cambio y evolución, teniendo en cuenta que dicha intencionalidad no ha podido ser contemplada muchas veces en el pasado por la insuficiencia de los medios orquestales (técnicos y humanos).

Es obvio que nunca podremos volver a las condiciones históricas ni a los instrumentos del pasado, ni al oído y la psicología de antes (la mayoría de las veces, como hemos visto, más nos vale). Pero en cambio, la partitura ha quedado fosilizada, estática. Por ende, al ponerla en movimiento hay inevitablemente que cuestionarla diacrónicamente cada vez en tiempo real, teniendo en cuenta y sin perder de vista nunca, que incluso las posibilidades actuales de los registros sonoros grabados pueden falsear también la música si no los consideramos meras documentaciones puntuales de un momento sincrónico estático.

Por tanto, para salvaguardar la intención compositiva y dar la sensación original en el momento presente, y dadas las premisas y cambios operados constantemente en los medios instrumentales, humanos y ambientales a lo largo del tiempo (diacrónicamente), se precisa reinterpretar y trascender permanentemente la partitura a través de la herramienta analítica. Es más, si no lo hacemos, el medio instrumental, el intérprete y el ambiente cambiante acabarán desvirtuando la idea original compositiva. Sólo el análisis detallado y preciso (cada caso es diferente) nos hará huir tanto de los excesos intervencionistas de los postulados románticos del pasado como de la mecánica e irracional lectura literal de la partitura.

Para todo ello, el conocimiento pormenorizado, contrastado y sistematizado a través de las fuentes de la época de todas las limitaciones y condicionamientos de la orquesta, es el medio principal que debe servir a ese análisis en cada caso, lo que puede permitir la plasmación científica de muchas decisiones interpretativas puntuales y dispersas puestas en práctica de manera más o menos aislada por muchos directores de orquesta que se han propuesto y nos proponemos poner en movimiento aquellos “signos inanimados” de la partitura de los que nos hablaba Celibidache, y hacerlo con el necesario conocimiento de causa y con el firme y suficiente convencimiento de servir a la música y a los compositores del pasado de la mejor forma posible desde el momento histórico presente que nos ha correspondido vivir.

En resumen, y para terminar mi intervención, Señores Académicos: por una parte, la orquesta ha experimentado una importantísima evolución y perfeccionamiento desde 1750. Sus numerosas y acentuadas limitaciones e imperfecciones técnico-históricas en el pasado están evidenciadas (instrumento a instrumento y familia a familia) en los numerosos testimonios de los tratadistas y compositores, que, en su época, ya clamaban por un perfeccionamiento tan necesario como escaso, así como por una mejora de las penosas condiciones de praxis interpretativa (afinación, ritmo, pasajes suprimidos, ...) consideradas tanto técnica como sociológicamente.

Sin embargo, frente a esta imparable y deseada evolución actual, la partitura orquestal permanece posteriormente fosilizada en sus frías, incompletas y relativas grafías, mostrando unas veces el plegamiento del compositor a los recursos orquestales existentes y otras (entre líneas, pero con indicios muy evidentes) el deseo de trascenderlos en el futuro.

Ante el imparable paso del tiempo y la imposibilidad de la repetición de las condiciones del pasado (para mayor abundamiento detestadas por sus contemporáneos), la consecuencia directa es la necesidad intelectual, técnica, psicológica y ética del direc-

tor de adoptar una dirección orquestal diacrónica que englobe y supere los enfoques interpretativos histórico-reconstructivo y tradicionalista, como único medio coherente de salvaguardar la intencionalidad del compositor a través del tiempo.

Para ello se debe apoyar en todo momento en un *corpus* filosófico-hermenéutico y otro técnico-organológico que llegue a descender a la evolución cronológica comparada de los aspectos instrumentales (llaves, válvulas, materiales, ...) y del conjunto orquestal (balance, *tempi*, diapasón, ...), extraído fundamentalmente del estudio de los testimonios de los compositores y de los tratados de instrumentación del pasado y que nos demuestre las verdaderas razones de ciertas escrituras a primera vista chocantes, incompletas o ilógicas en la partitura.

Es necesaria, pues, una dirección orquestal que considere para cada momento la principal variable en la que se desenvuelve la música (el tiempo) con objeto de respetar la intencionalidad del compositor, basada en una sistematización analítica para fundamentar cada una de las decisiones interpretativas orquestales concretas.

En terminología de teoría de la información: el mensaje (la música) es el mismo, pero los medios (los instrumentos, la orquesta, el director) han cambiado generalmente a mejor -como, por otra parte era deseo del emisor-, con lo que el soporte escrito (la partitura) ha quedado petrificado e inerte y debe ser reinterpretado a la luz de la técnica actual con objeto, precisamente, de no desvirtuar la intencionalidad original del emisor (el compositor) hacia un receptor (el público oyente) mediatizado por una distancia temporal de cien o doscientos años.

Si hoy encontráramos unos planos arquitectónicos de una época pasada, para poner en pie esa catedral, no podríamos, aunque quisiésemos, valernos exactamente de los mismos materiales y medios técnicos y humanos antiguos (hoy inexistentes y sobre todo si ya habrían sido criticados por sus contemporáneos). Además de imposible, ello podría chocar hoy con la intencionalidad original del arquitecto. Los planos tendrían que ser revisados concienzudamente para revivir el espíritu (y donde fuera posible, la letra) del arquitecto proyectista y, finalmente, la catedral tendría unos pocos años y no ocho siglos.

Esto es lo que hacemos (o deberíamos hacer) día a día los directores de orquesta, pero con unos planos-partituras limitados y a través de una variable (el tiempo) que es irrepetible, efímera y, por naturaleza, cambiante, ya que nuestra construcción sinfónica, además, se esfuma conforme se va edificando, y sólo la facultad humana de la memoria (con sus limitaciones y particularidades) nos permite relacionar unos instantes con otros. Pero de ahí deriva su grandeza, de pintar en el aire los sonidos en un ambiente cambiante con unos medios generalmente mejores que los que el compositor tenía a su alcance, pero que anhelaba sobremanera.

Sólo de este modo trascendemos el pasado para mostrar en el presente el mensaje intencional del compositor a través del imparable imperio del paso del tiempo.

El acto de cuestionar analíticamente la erosión técnica que el tiempo ha dejado en una partitura orquestal es, por todo ello, algo obligado estética e intelectualmente para un director. De ahí la necesidad de una dirección de orquesta que trascienda la partitura a través del tiempo, esto es, diacrónicamente.