



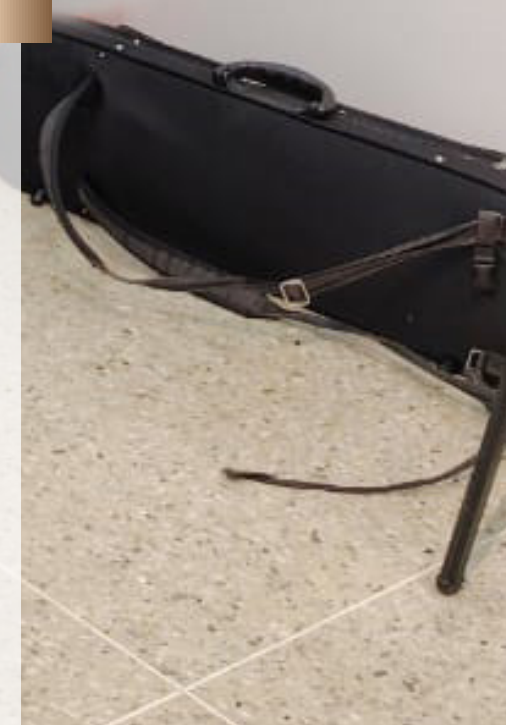
ENTREVISTAS - CIDES



THIBAUT VIEUX

Thibault Vieux es un violinista francés nacido en Lyon. Comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Región (CNR) de Lyon y, a los 16 años, fue admitido en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París (CNSMD). Posteriormente, continuó su formación en Estados Unidos, donde obtuvo un "Artist Diploma" y un "Master of Music" bajo la tutela de Eduard Schmieder, discípulo de David Oistrakh. Thibault ha sido galardonado en concursos internacionales como el Yehudi Menuhin de París y el de Ginebra. Desde 1998, es miembro de la Orquesta de la Ópera de París, donde ocupa el puesto de tercer violín solista desde 2007. Además, ha trabajado como profesor en el CNSM de París y ha colaborado regularmente con El Sistema en Venezuela, impartiendo clases magistrales y tocando con orquestas como la Simón Bolívar.

En una entrevista, destacó su conexión emocional con Venezuela y El Sistema, describiendo su experiencia como un "shock emocional", la primera vez que visitó el país. Desde entonces, ha regresado regularmente para impartir clases magistrales y colaborar con orquestas como la Simón Bolívar y la Juan José Landaeta.



Mayra León: Maestro, ¿cómo ha sido su experiencia en El Sistema de Orquestas durante estos años que nos ha visitado?

Thibault Vieux: Ha sido una evolución muy increíble. La primera vez que estuve en este país fueron tiempos más difíciles; desde los primeros momentos sentí una comunicación con todos los músicos, con todos los profesores y estudiantes, porque sentí, la primera vez en mi vida, la misma conexión con la música que siento en mí; pero, por ejemplo, en Europa no lo compartimos con otros, es un sentimiento privado, íntimo y aquí es normal, es la normalidad. Y desde este primer momento tenía el deseo de volver, de ayudar y compartir mi experiencia profesional en Europa y veo nuevas generaciones de músicos, de estudiantes. Es siempre un placer ver cómo la evolución está andando superbién, el nivel está alto, y ahora es muy emocionante, por ejemplo, tocar con la Orquesta Simón Bolívar, que apenas eran estudiantes la primera vez que llegué. Y lo mismo, verlos en la Filarmónica de París fue una experiencia extraordinariamente emocionante y estoy súper feliz por ustedes de seguir el desarrollo del sistema orquestal este año.

ML: ¡Qué bueno! Maestro, ha tenido la oportunidad de dar clases y trabajar desde el punto de vista técnico con jóvenes músicos de El Sistema. Yo tuve la oportunidad, una vez, de entrar a una clase suya en pandemia; específicamente en una clase sobre el estilo Barroco, y había tanto que cuidar, tantos detalles, de golpe de arco, articulación, fraseo. ¿Cómo ha sido esa experiencia en la enseñanza acá en El Sistema?

TV: Sí. Me interesa mucho porque yo, como estudiante, aprendí a tocar violín de la manera básica, que es una manera romántica. Cuando dijimos que enseñamos el violín, es el violín romántico del siglo XIX y XX; y luego, cuando ya fui profesional en la ópera y me convertí en profesor, decidí tomar clases de violín barroco, porque hay un movimiento de redescubrir lo que es el barroco, lo que es una interpretación histórica, y los códigos de juego, los códigos técnicos y musicales son otros. Y lo más lejos, regresamos en tiempo, los más lejanos son lo que conocemos. Y aquí, una cosa que falta un poco en la educación, si puedo decir, está este interés por la interpretación histórica y la música clásica o la orquesta barroca con Boris, pero me interesa mucho hacer una red, una conexión

entre los dos. No quiero convertir a los músicos en músicos barrocos, pero son cosas básicas, porque los códigos de belleza, los códigos de sonido, los códigos de técnica instrumental son varios, y, por ejemplo, tocar a Bach requiere conocer un mínimo de códigos, y yo no me siento un especialista de barroco, pero alguien que puede hacer esta conexión para abrir las mentes a una interpretación mínimamente histórica. Por eso hice estas clases durante la pandemia sobre Bach, en particular, o Mozart. Hago lo mismo con mis estudiantes en Francia, pero es más fácil porque tenemos más exposición a este movimiento histórico.

ML: ¿Cómo podemos caracterizar o identificar el estilo de un virtuoso en el violín?

TV: No sé qué decir porque no soy alguien que tiene facilidades desde la infancia y a quien le gusta tocar rápido y tocar cosas impresionantes. Pienso que es un estado de espíritu, una manera de ser que gusta de mostrar capacidades. Yo era más humilde, más tímido, y luego, más tarde, aprendí a amar la forma de tocar rápido, tocar algo brillante, pero no fue parte de mi personalidad en el principio. Es como un actor de teatro o de cine, te descubres tú mismo durante los estudios.

ML: Dijo algo muy importante, la personalidad. ¿La personalidad influye en el estilo, y en la emoción estética del músico y eso lo conecta con la técnica?; ¿Qué cualifica más a un virtuoso, la técnica o la expresividad?

TV: Yo diría que la técnica. Quiero decir algo, los cantantes tienen facilidades para Rossini, para Mozart o para Verdi, son las mismas cosas técnicas; y pienso que con los cantantes están un poco bloqueados en el estilo. Nosotros los podemos aprender, son compositores que son más fáciles de tocar. Me gusta Mozart, me gusta mucho Schubert, me gusta mucho Ravel, pero son otros con quienes podemos progresar, como Beethoven, que para mí es difícil porque hay frases súper largas y que no puedes dejar caer; pero el lado bueno es que podemos desarrollar partes de nuestro juego que no conocemos. En principio no estamos bloqueados en un repertorio, por ejemplo, mi repertorio preferido sería de finales del siglo XIX, principio del XX, pero aprendí a saber cómo tocar la música del siglo XVIII, del siglo XVII, con el barroco y la música

moderna contemporánea. Me siento más abierto a varios estilos y pienso que durante los estudios, la percepción de la música puede cambiar. Por ejemplo, cuando tenía más o menos 20 años, fui súper intelectual, mi ídolo fue Pierre Boulez, el compositor contemporáneo, y para mí la música tenía que ser calculada y la emoción precisa en proporción de la obra. Después estudié con un profesor ruso que me abrió el corazón, literalmente, y las cosas cambiaron totalmente, en verdad, con esta manera de ver la música, estuve bloqueado emocionalmente, porque con este maestro ruso aprendí que tengo emociones, y que mi real naturaleza es de compartir sentimientos y sensaciones, que soy sensible, que soy frágil, es lo opuesto, una riqueza. Lo que quiero decir es que es virtuoso, pero la técnica es algo que podemos utilizar si tenemos placer en este juego de técnica. Pero aquí aprendí algo de ustedes. La presencia no es algo que tienes o no tienes, es algo que puedes trabajar y que puedes desarrollar, y que para nosotros tú lo tienes o no lo tienes. Pero la presencia hace parte ahora, gracias a ustedes, de mi pedagogía, porque tengo estudiantes en Francia que tocan así, en forma lánguida, y el resultado lo veo cuando hago audiciones en la ópera o en el conservatorio. La presencia hace parte de la expresión musical y lo aprendí con ustedes cuando me pidieron escuchar y ver videos de violinistas de la Bolívar hace dos años, y por eso fue el tema de mi discurso en el congreso, porque la técnica es una cosa, la interpretación histórica es otra cosa y la presencia cuenta más que lo que pensaba antes.

ML: Quizás ¿esos serían los criterios que usted aconsejaría a los jóvenes violinistas que se quieren abrir paso a los festivales internacionales, por ejemplo? En esos festivales internacionales ¿cuál es la exigencia en la actualidad?

TV: Sí, porque tenemos que superarnos, tengo que ser capaz de superarme a mí mismo siempre, y pienso que aquí tienen un potencial de desarrollo técnico mucho más alto que lo que hacen hasta este punto; y quiero desarrollar este curso para la perfección técnica sin perder la interpretación, sin perder la personalidad y la presencia, pero del nivel del conservatorio como nosotros en París, el nivel técnico tiene que ser súper alto. Nuestro problema es que los franceses no saben cómo tocar juntos y hacer algo más grande juntos, no saben, literalmente. En la

sociedad francesa, lo siento, pero somos individualistas; y podemos aprender de ustedes esto de tocar juntos, pero el nivel técnico en Francia es, como en los Estados Unidos, bastante alto. Hace dos semanas estuvimos haciendo las audiciones para el Conservatorio Superior de París, el nivel es increíble, es un nivel casi profesional, técnicamente, no musicalmente, pero son niños de 14, 13 años que tocan a Wieniawski, que tocan Paganini, increíble.

ML: En esa misma línea, le comento que en la semana del 50 aniversario de El Sistema se desarrolló un foro sobre “El poder transformador de la música”. Una de las temáticas se refería a la excelencia artística como eje transversal de la formación musical. Allí, los maestros Marcus Marshall y Mark Churchill estuvieron de acuerdo con la concepción aparentemente antagónica, asumida por la tradición de los Conservatorios; sobre la excelencia en relación con la formación para el músico virtuoso y lo social, en este sentido, o formas para hacer del músico un virtuoso o utilizas la música para lo social como la pobreza, por ejemplo; añadiendo que la excelencia en realidad es una moneda de dos caras: por un lado, lo musical virtual y por el otro, la sensibilidad social.... ¿Qué opina al respecto?

TV: Sí, claro. Lo que veo aquí es que son dos lados de la misma pasión, del mismo trabajo; y en cambiar las cosas socialmente, ya está una prueba de excelencia, porque toma mucha energía, ideas, creatividad, y nosotros en un lugar fácil, con vidas fáciles, hacemos lo mejor que podemos. Pienso que compartir la emoción puede ayudar a la gente a cambiar, y es claro que mis estudiantes no son muy pobres de barrios en Francia, pero todavía con la gente que veo, con vecinos, con gente con quien hablo en el tren, sé que mi pasión por la música puede ayudar a cambiar, puede abrir la mente de alguien, puede mostrar cómo hacemos sociedad armoniosa, juntos, y a veces es inolvidable. Un día estuve hablando con un chofer de taxi, de música, de ópera, de dirección de escena, y un día estuve hablando en el tren con mi vecino, y me dijo: “no me gusta la música clásica”, “¿Por qué?” “porque me hace llorar”, y yo le dije: “pero es la belleza y llorar no es una emoción fea, es la expresión de algo de un sentido intenso”. “Sí, pero no me gusta”. Cuando ves una película triste, lloras también, pero no lloras sobre tu vida, lloras de emoción, y la emoción, como dijo el Maestro Abreu, es una fuente de

riqueza increíble, que no se puede perder, no es impura, porque la emoción es algo puro, y la emoción que compartes con alguien, hace un impacto directo sobre la vida de la gente; muy difícil en el nivel puramente social, pero yo creo que, con esta emoción, nosotros también somos cercanos para nuevos públicos. No podemos tocar solo para el público blanco, rico y viejo.

ML: Exacto.

TV: Esa es la verdad.

ML: Háblenos de su concierto. El sábado próximo, 15 de marzo, tiene un concierto como solista, con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, y el director invitado, Diego Naser, interpretará “Dvořák” y a “Bruckner”; háblenos de este concierto, ¿cómo se prepara?, ¿cuáles son sus expectativas?

TV: Buena cosa, porque como profesor lo hice con estudiantes muchas veces, pero como violinista nunca lo toqué, y hablando de ser perfeccionista, de excelencia, yo tenía que aprender de nuevo el concierto, mostrarles algunas cosas. Es otra cosa que aprender de cero hasta el concierto, y tenía que olvidar todo para hacer mi interpretación del concierto, difícil, sin maestro, sin alguien con quien aprender la tradición, y fue un camino bastante largo, de algunos meses, y estoy casi listo. Tengo que practicar cada día, pero casi listo en el sentido de que ahora sé lo que quiero hacer y sé qué emoción quiero transmitir y quiero compartir. Espero que vaya a estar bien y que todo será emocionante para mí. No sé cómo vayan a escuchar mi concierto, pero es una primera vez para mí.

ML: Auguramos un gran éxito maestro; ¿Ha tenido la oportunidad de trabajar con el maestro Naser?

TV: Sí, estuvimos tocando el año pasado el concierto de Saint-Saëns¹, y vamos a tocar juntos en México, en julio. El maestro Naser es alguien súper fino, de altísimo nivel musical, súper inteligente y con una cultura increíble porque fue violinista y violista; conoce súper bien mi instrumento y es como hacer cosas juntos porque él sabe dónde necesita el tiempo, dónde vamos a adaptar la interpretación.

ML: Sin duda es un diálogo, es una conexión entre el director y el solista, quien además tiene su idea estética de interpretación y el violinista que también tiene su propia idea. Entonces esta comunicación es vital para que haya una buena interpretación.

TV: Para mí es como hacer música de cámara, tú intentas entender al otro, y el otro tiene que entenderte, si no, no puede funcionar. Y hay una historia, disculpa, entre Glenn Gould y Bernstein, que tocaron un concierto de Brahms para piano² y no estuvieron de acuerdo en nada, y en el final Bernstein dijo al público: *“señoras, señores, lo que vayan a oír esta noche no es mi opinión, es la versión del señor Glenn Gould, no estamos de acuerdo, pero yo no tengo ninguna responsabilidad en lo que va a pasar en este concierto”*. No tenemos ese problema con Diego, con el maestro Naser, porque estamos realmente de acuerdo, él sabe cómo tocar de solista, aquí no es tan difícil porque son todos como amigos, como parte de mi familia, y yo veo los sonidos cuando tocamos juntos, y lo más difícil es de manera concentrada, porque el calor humano lo siento, pero tengo que concentrarme sobre el concierto, que es súper técnico, súper difícil.

ML: ¿Cuál sería el consejo, la recomendación a los jóvenes que se están formando y que quisieran llegar a grandes escenarios e ir mostrando su talento?

TV: De manera humilde, claro, pero aquí la gente es bastante humilde, ser honestos siempre, conservar la habilidad de cuestionar la forma, si es necesario, su conocimiento, como yo hice con el mío, con

¹ Concierto realizado en el CNASPM, Sala Simón Bolívar, domingo 14 de abril, con la Orquesta Sinfónica Juan José Landaeta, bajo la batuta del maestro Diego Naser. Programa: Camille Saint-Saëns *Concierto para violín*, No.3, Op.61, en si menor y Anton Bruckner. *Sinfonía No. 4* en si bemol Mayor “Romántica”. Solista: Maestro Thibault Vieux quien nos visitó gracias a Hilti Foundation. Prensa El Sistema.

² Glenn Gould y Leonard Bernstein colaboraron en un concierto histórico el 6 de abril de 1962 en el Carnegie Hall de Nueva York. Interpretaron el *Concierto para piano n.º 1* en re menor, Op. 15 de Johannes Brahms, junto con la Filarmónica de Nueva York. Este evento es famoso no solo por la interpretación, sino también por el discurso previo de Bernstein, donde expresó su desacuerdo con la interpretación de Gould, pero destacó su respeto por la visión artística del pianista. Para profundizar sobre el tema: <https://www.openculture.com/2018/04/hear-the-famously-controversial-concert-where-leonard-bernstein-introduces-glenn-gould.html>

humildad. No tener miedo de pensar que van a ofrecer lo mejor de ellos, ofrecer, dar, compartir, porque un concierto es una experiencia de comunión emocional con el público, que el público no está aquí para criticar; en el público aspiramos las emociones, y si lo que intentas hacer está bien, si vas a la escena con este deseo de compartir, siempre será una experiencia súper rica para el intérprete y para el público también.

ML: La técnica violinística se ha venido desarrollando a lo largo de la historia, ¿hacia dónde va el desarrollo violinístico hoy?

TV: Es difícil, no sé. Sí, en términos de sonido, continúa en desarrollo, y con piezas contemporáneas podemos descubrir nuevos sonidos, nuevas maneras de tocar. Para mí lo más curioso, lo que más podemos descubrir son nuevas posibilidades con el instrumento, y algo que veo, porque estoy más viejo, es que la interpretación y la manera de tocar cambia con la edad y cambia, para mejor. Estoy en un punto donde puedo dar más musicalmente, emocionalmente, y todavía no estoy perdiendo demasiada técnica, pero es un momento súper rico de compartir, porque la opinión de la gente no me importa tanto; me importa compartir, dar y descubrir nuevas cosas, como el año pasado cuando toqué *“El Diablo Suelto”* junto al cuatrista venezolano Deogo Casanova³, que fue nuevo para mí, pero fue una experiencia muy rica, y las pocas obras que hicimos con el maestro Gustavo en París, fueron nuevas obras también, de John Adams, en todo caso, “la lección del día: fue una ópera increíble, nuevo repertorio, nueva manera de tocar”. Me gusta mucho que todavía a mi edad puedo descubrir nuevas cosas, soy curioso de cosas nuevas. Una vez estuve tocando en Túnez, y tenía que tocar una pieza de música de influencia árabe, no sabía nada del género, de la manera de tocar, fue una muy rica experiencia.

ML: Entonces, maestro, lo que trata de decir a estas nuevas generaciones es que también sean abiertas, para descubrir nuevas

cosas, para experimentar, y para cambiar. Creo que la versatilidad es un elemento importante en el instrumentista.

TV: Sí, la versatilidad es súper importante, y es una fuente de riqueza que no se puede parar.

ML: Maestro, muchísimas gracias por ceder este espacio, por compartir con nosotros sus saberes, muy honrados de que estés con nosotros.

TV: Siempre un placer, gracias por la invitación y gracias por estar aquí con ustedes en Venezuela.



³ El maestro Vieux expresó: “Me siento en casa, me siento a gusto con mi familia musical” luego del concierto junto a la OSJL, el 14 de abril, en la Sala Simón Bolívar. Además, hubo una sorpresa junto al cuatrista venezolano Deogo Casanova, con la interpretación de la obra *Diablo Suelto*, en una fusión de cuatro y violín que provocó los aplausos de los presentes. Prensa El Sistema.

A photograph of Diego Naser, a man with dark hair wearing a blue button-down shirt, sitting in a black chair and gesturing with his hands while speaking. He is in a room with a wooden upright piano behind him. To the left, the back of a woman with long dark hair and glasses is visible. A professional video camera is in the bottom right foreground. A grey text box with the name 'DIEGO NASER' is overlaid on the right side of the image.

DIEGO NASER

Diego Naser es un destacado director de orquesta y músico ítalo-uruguayo. Actualmente, es el director musical y artístico de la Orquesta Filarmónica de Boca del Río - Veracruz, en México. Además, ha sido director musical y artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional del Sodre (Uruguay) y director Invitado Residente de *The Orchestra of the Americas*, con sede en Washington, D.C. Como instrumentista, Naser ha formado parte de prestigiosas orquestas como *la West Eastern Divan Orchestra*, dirigida por Daniel Barenboim, y la Camerata de Hamburgo.

Tiene un enfoque formativo que combina la excelencia técnica con una profunda conexión emocional hacia la música. Según sus declaraciones y trayectoria, enfatiza la importancia de la versatilidad y la sensibilidad artística en los directores de orquesta. Además, valora la capacidad de adaptarse a diferentes estilos y contextos musicales, promoviendo una formación integral que abarca tanto el dominio técnico como el desarrollo de una visión interpretativa única.

Mayra León: Maestro, ¿cómo está? Bienvenido nuevamente a Venezuela y muchas gracias por aceptar nuestra invitación para realizar esta entrevista del Centro de Investigación y Documentación de El Sistema.

Diego Naser: Muy bien, muy contento de estar aquí, en Caracas, otra vez, trabajando con El Sistema, con las orquestas, con la Orquesta Juan José Landaeta la semana pasada; y con la Simón Bolívar esta semana. Estoy muy contento de regresar y aparte de estar haciendo un repertorio muy intenso con ambas orquestas, con el concierto con la Juan José Landaeta, fue el domingo pasado¹, hace poquitos días, y con la Bolívar recién este sábado², en la séptima de Bruckner, y con un solista de lujo que es el maestro Thibault Vieux, quien va a tocar el concierto para violín de Dvorak, él es uno de los concertinos de la Ópera de París, así que la verdad que estamos de fiesta.

ML: ¡Qué maravilla! Maestro, usted ha tenido la oportunidad de estar con nosotros en diferentes momentos con temas de formación con los directores de orquesta. ¿Cuál es su impresión en torno al potencial de estos jóvenes directores?

DN: Bueno, primeramente, creo que la metodología con la que se enseña aquí es una metodología muy interesante y efectiva para los directores de orquesta, particularmente, porque se forman directamente delante de las orquestas. Yo considero que la formación de un director de orquesta tiene que empezar con lo más básico, que es con orquesta infantil, pero no de las que ya tocan obras, sino de las que tocan *Estrellita* y *Grillito*. Eso me parece fundamental, porque es a través del error, de la equivocación, y al mismo tiempo, a través del desafío, de lograr mejorar los sonidos o las cosas que no funcionan, es donde se forja un director.

Entender eso. Uno no puede ir a estudiar dirección orquestal con una orquesta como la Simón Bolívar o como la Landaeta o como la Juvenil de Caracas, no se puede hacer eso. Tiene que empezar desde lo más básico. Pienso que eso aquí en El Sistema está garantizado y por eso tienen también unos resultados tan buenos como los que tienen, porque la verdad que la escuela de dirección orquestal que hay aquí es muy buena, es muy fuerte, y la prueba está en que hay directores venezolanos haciendo carreras internacionales de primer nivel; ni hablar como el caso del maestro que ha cambiado la historia de la música, que es el maestro Gustavo Dudamel, pero también tenemos a Domingo Hindoyan, a Diego Mateos, a Christian Vásquez, a Jesús Uzcátegui, podría seguir con un montón, no me quiero olvidar de ninguno, Rafael Payares, por supuesto.

Entonces, la verdad es que los que están aquí también trabajando con las orquestas y que de repente viajan un poco menos o son un poquito menos visibles, pero que están haciendo una labor espectacular, porque la verdad que lo que ocurre aquí es maravilloso. Yo he tenido la suerte de venir los últimos años, desde hace seis años que estoy viniendo, y año a año veo ese trabajo que deja un sedimento, quiero decir, que no se pierde nunca, creo que hay una gran escuela de eso en Venezuela, de que el trabajo se organiza de tal manera que deja un sedimento atrás, quiero decir, no se empieza a construir al día siguiente otra vez desde el punto de partida, sino que va *in crescendo*, y que siempre queda lo que se trabajó la semana anterior, o el mes anterior, o el concierto anterior, y se parte desde un nuevo punto de partida. Eso lo veo, por ejemplo, en que el año pasado hicimos una fabulosa *4ta Sinfonía* de Bruckner con la Sinfónica Juan José Landaeta³, y once meses más tarde regreso a hacer la *1ra Sinfonía de Mahler*⁴, y parecía otra orquesta, y eso que ya la *4ta de Bruckner* había sido espectacular, pero la *1ra Sinfonía de Mahler* ya fue otro nivel.

¹ El domingo 9 de marzo de 2025 a las 11:00 a. m. en la Sala Simón Bolívar del CNASPM, la Orquesta Sinfónica Juan José Landaeta, interpretó *Le tombeau* de Couperin de Maurice Ravel y la *Sinfonía N.º 1* en re Mayor, "*Titán*" de Gustav Mahler, bajo la dirección del maestro invitado Diego Naser.

² Concierto programado para el sábado 15 de marzo de 2025 a las 5:00pm en la Sala Simón Bolívar del CNASPM con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. El programa de concierto incluye el *Concierto para violín y orquesta* en la menor, Op. 53 de Antonín Dvorak y la *Sinfonía No. 7* en Mi Mayor de A. Bruckner. La dirección del maestro Naser y el solista el maestro Thibault Vieux.

³ Concierto realizado en la Sala Simón Bolívar del CNASPM el 14 de abril de 2024. Thibault Vieux, junto a la Orquesta Sinfónica Juan José Landaeta, interpretaron el *Concierto para violín y orquesta N.º 3* en si menor, Op.61 de Camille Saint-Saëns, y la *Sinfonía N.º 4* en mi bemol Mayor de Bruckner.

⁴ El domingo 9 de marzo de 2025 a las 11:00 a. m. en la Sala Simón Bolívar del CNASPM. Orquesta Sinfónica Juan José Landaeta. Director invitado: Diego Naser.

Entonces, ese es el trabajo de los maestros que están aquí, que trabajan todo el tiempo aquí, sin duda también el trabajo del maestro Christian Vásquez, que es el director titular, pero lo que quiero destacar es cómo los directores de las orquestas de El Sistema interactúan entre sí para poder desarrollar una línea de trabajo que sea coherente, que mantenga una coherencia no únicamente técnica, sino musical, de atención a las dificultades, o sea, realmente hay como una supervisión exhaustiva, muy precisa sobre qué es lo que se está haciendo, qué es lo que se va a hacer, dónde se está hoy y a dónde se quiere llegar dentro de un año.

Entonces, ese tener un plan de corto, mediano y largo plazo hace una gran diferencia. Los directores de orquesta, volviendo a la pregunta, la ventaja que tienen aquí es que pueden salir de dirigir a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar y volver a hacer un taller con la cuerda de una orquesta infantil y después una orquesta juvenil y pasar el día entero dirigiendo. Yo soy profesor de la cátedra de dirección orquestal de la Escuela Superior de Música de Cataluña, en Barcelona, y una de las cosas que siempre les digo a los alumnos es que intenten dirigir las orquestas que sean las más rudimentarias posibles.

Primeramente, para desafiarse a sí mismo ante este problema, ¿cómo lo puedo resolver? Es muy fácil llegar a una orquesta sinfónica de altísimo nivel y pedir algo y que simplemente suene. Es difícil tener el ingenio para encontrar la forma de moldear la sonoridad, de moldear la técnica, de hacer que toquen juntos. Eso nos obliga a respirar mejor, a marcar mejor, a tener también cierta inventiva sobre cómo expresar las cosas.

A veces uno tiene la idea concreta y clara, pero dependiendo de cómo la exprese, ¿la transmite o no la transmite? ¿Se entiende o no se entiende? ¿Se interpreta en el sentido que uno quiera o no? Entonces, yo pienso que los directores aquí tienen la posibilidad de aprovechar todos de ir hacia las bases. Eso es lo más enriquecedor. También es lo que sostiene al Sistema.

No por nada, ahora cumple 50 años, este año. Eso no es solamente por la cúpula. La cúpula es sostenida por la base. Entonces, hay que tener la humildad, siempre, y la valentía también, de regresar ahí e ir a ver y hacer ese trabajo. Yo creo que aquí se hace ese trabajo.

Pienso que ese es un valor enorme que tienen todos los directores venezolanos que mencioné antes y los que no mencioné. Me quedó también Rodolfo Barráez, que no lo mencioné, por ejemplo, pero que también está haciendo una gran carrera. Entonces, la verdad, pienso que ahí tienen una ventaja ineludible que no la tiene casi nadie más.

Entonces, pienso que también tienen esa ventaja, porque poder trabajar con esos maestros y poder desde muy temprana infancia haber recibido los conceptos de toda esa diversidad de maestros en todas las capas y en todas las orquestas, en todos los niveles, eso también forja músicos, que cuando llegan luego a la Juan José Landaeta o a la Simón Bolívar son músicos realmente muy formados; y que si hay algo que tienen claro es cómo tocar juntos en una orquesta. Por eso es que en Venezuela también hay un sonido que es único en la región.

ML: Es posible creer que el joven director o directora que está frente a una orquesta infantil, no es un director porque no es una orquesta profesional. ¿De qué manera El Sistema ha transformado los enfoques tradicionales en la formación de directores musicales a lo largo de su desarrollo? ¿Considera que El Sistema ha sido disruptivo con respecto al paradigma formativo de los directores?

DN: Pienso que el director no nace, se hace y evidentemente es como todo. Es una herramienta que uno tiene en su mano, un instrumento en su mano, pero es una herramienta que hay que entrenar. O sea, no me parece sensato pensar siquiera que un director o directora que hace un trabajo bueno con infantiles y con juveniles no sea un director. Yo lo considero profesional como cualquier otro de la dirección orquestal y me parece también, no solo, sino que, además, hay que mirarlo con agradecimiento porque son los que forman los músicos que luego van para las orquestas profesionales o las que son, digamos, el espolón de prueba de El Sistema.

Creo que ese concepto aquí adentro está muy bien entendido y esa cultura del derrame del conocimiento, de que, si alguien sabe un poquito más que otro lo puede enseñar y al mismo tiempo la horizontalidad expresa que todos tenemos algo para enseñar. Eso manejado desde el

respeto, desde la consideración y desde la humildad de aceptar escuchar al otro y después uno con su propio libre albedrío definir lo que le sirve, lo que no, lo que le parece bien, lo que no, pero no vale aquello, en El Sistema entiendo que no vale aquello de decir “esto no sirve para nada”. Sino que no se descartan las cosas, se toma lo que a cada uno le sirve, pero se vive con respeto. Eso me parece fundamental y creo que se debe en gran parte a la sedimentación de la que hablaba al principio porque siempre es mucho más fácil criticar, destruir y omitir que integrar, de alguna manera asimilar, pensar y después descartar, pero con una conciencia crítica sobre lo que se descarta. Entonces, no existen personas en el mundo que tengan 100% de cosas buenas para dar ni 100% de cosas malas para dar. Somos todas personas diversas con diversos conocimientos, a veces ser el mejor maestro no quiere decir que seas el mejor comunicador, y ser el mejor comunicador tampoco quiere decir que tengas la mejor receta para que otro la pueda entender y resolver un asunto técnico.

Entonces creo que eso está muy bien entendido aquí y se refleja también en los 50 años de sólida estructura y de crecimiento permanente. Creo que lo lindo de El Sistema es que uno siente que es una familia en la que hay lugar para todos y todo.

ML: Maestro, la relación entre un director titular y los directores invitados ¿cómo eso favorece a crear una marca en la orquesta? ¿cómo influye en su sonoridad?

DN: Cuando uno invita maestros a su orquesta en la que uno es titular, intenta seguir una línea de trabajo que se vea reflejada también en la sonoridad de la orquesta.

Por ejemplo, si uno busca un sonido más profundo, más a la cuerda o está buscando que determinadas dificultades se puedan resolver, uno conoce también a qué maestro le conviene invitar. La orquesta es como un ser vivo, es como un niño al que se le enseña un instrumento, lo digo en el buen sentido. Cuando viene un maestro tiene que dejar una enseñanza, la orquesta se convierte en una entidad en sí cuando están todos los músicos tocando independientemente de la edad, dije niño



porque podría haber dicho adulto, joven, lo que sea, lo importante es entender el concepto de que cuando un maestro se para delante de la orquesta y empieza a trabajar está trabajando con un cuerpo nuevo, no está trabajando ni con el concertino, ni con el solista de viola, ni con el primer oboe, está trabajando con una unidad, con una entidad que está creada por todos los presentes y que cuando algunos integrantes cambian ya esa entidad cambia también. Entonces, ¿cómo se trabaja eso? y ¿qué queremos que ese ente adquiera como capacidades? esa es la coherencia a la que me refiero, no me refiero a que el maestro vaya enseñando a tocar el instrumento a cada músico, sino que, me refiero a que el maestro trabaje la sonoridad y las capacidades de ese ente, de esa entidad que todo el conjunto de músicos conforma en un momento dado; a eso voy entonces.

Cierto es que cuando invitamos a maestros, estos tienen también una línea de trabajo, conocen a su orquesta y esperan obtener ciertos resultados en cierta cantidad de tiempo, en cierto periodo de tiempo, entonces, es para eso que uno también invita maestros, eso por un lado; pero por el otro lado, también puede ser que no se tenga afinidad o no se sienta como en su mejor capacidad a la hora de hacer un repertorio específico digamos, no sé, se me ocurre cualquier cosa, por ejemplo, no sé, barroco, algo específico del Barroco o algo específico de la Segunda Escuela de Viena. Por ejemplo, me interesa que la orquesta más allá de las propias limitaciones de su maestro titular aprenda o genere un *background* de esta música y hay un maestro especial que uno admira y dice: *“él lo hace bien o ella lo hace bien, lo voy a invitar para que la orquesta trascienda, y aprenda eso y se nutra de esto otro”*, eso sería el ideal sobre cómo hacer la elección a la hora de invitar maestros, yo pienso que eso aquí se hace muy bien; se busca una línea de trabajo regular en la que no sean decenas de informaciones diversas que no conducen hacia ningún lado sino que, sí hay un camino trazado, que se dirige a una cierta meta estipulada, y que en el camino se pueden hacer diferentes paradas o estaciones para mirar un poquito por la ventana, para un lado y para el otro y de repente viene un repertorio, y viene otro repertorio que de repente no están tan relacionados con la línea general, pero que a la postre hacen parte de una organicidad.

ML: En ese sentido, maestro ¿una orquesta es en sí misma un intérprete o es el instrumento del director?

DN: Yo pienso que la orquesta es... yo la considero como una especie de ser vivo, como una entidad única, y cuando se están todos juntos pienso que hay algunas orquestas que tienen una capacidad muy particular y esa, por ejemplo, en Venezuela ocurre incluso en las mejores orquestas de El Sistema; tienen una capacidad enorme de asimilación, de escuchar, y una capacidad de asombro como decía Gaarder en su libro *El Mundo de Sofía*, la capacidad de asombro que no pierden, es decir, me está pidiendo esto, tocar con el violín al revés, no lo voy a descartar antes de probarlo, lo pruebo, si funciona lo hago, si no funciona lo descarto; quiero decir con esto que las orquestas tienen sus propias personalidades, las orquestas son un conjunto diverso de personalidades que cuando están asociadas, sentadas, tienen sus liderazgos internos y esos liderazgos ayudan a conformar los rasgos personales de una orquesta; entonces pienso que va por ahí la respuesta, ¿cuál es la sonoridad de una orquesta?; ¿cuál es la personalidad de una orquesta? y bueno, es esa.

En Venezuela, la personalidad de la orquesta o la sonoridad de la orquesta está dada por la curiosidad de esos integrantes para buscar nuevas cosas, por investigar la sonoridad, por desafiarse técnicamente, eso no ocurre siempre.

La capacidad también de decir ¿saben qué? este pasaje no sale, lo vamos a repetir 25 veces igual, hasta que salga, y cuando salga y pensemos que está perfecto es ahí donde todo comienza. A partir de ahí construimos nuevamente; creo que eso da una sonoridad muy particular a las orquestas en el sentido de cohesión, de cómo el grupo está realmente súper unido, eso se escucha, se vive y se transmite. Las orquestas de Venezuela transmiten eso en los conciertos, cualquier orquesta de El Sistema es prácticamente una experiencia de vida, una experiencia para todas las emociones, creo que justamente por eso, por ese material humano que se une de esa manera tan intrínseca. Por otro lado, en términos de sonoridad, así puro y duro, creo que las orquestas en Venezuela trabajan una cosa muy interesante que es el arco agarrado a la cuerda, hay una cultura de cómo tocar, muy alemana, rusa, por cierto

que a mí me encanta, de agarrar el arco a la cuerda, de sostener el sonido, que no se pierda la sonoridad, de realmente utilizar toda la longitud del arco del talón a la punta, de ocuparse mucho de la distribución de arco, la velocidad de arco, del peso, sobre cómo emparentar eso con los instrumentos de viento; creo que eso hace una sonoridad de las orquestas aquí, que es muy vigorosa, al mismo tiempo es muy consistente, es muy concreto el sonido, está ahí, no aparece, no se esfuma dentro de un tempo dado, sino que realmente ahí está, es como un bloque armonioso y armónico que realmente tiene un comienzo definido, eso a mí me gusta muchísimo, sonido denso; pero pienso que también ahí hay una evolución, porque si miras los conciertos de hace 20 años ves que, además, ves cómo esa fortaleza, esa fuerza de la sonoridad, también se ha convertido en mucha calidad, en mucha contención del sonido, porque muchas veces puedes tocar un fuerte que sea duro, pero puedes tocar un mismo fuerte que sea redondo, que sea exactamente como más redondo, denso pero, sin estridencia, y pienso que eso se está logrando pero tremendamente, no de ahora, hace muchos años ya.

Entonces es a eso a lo que me refiero, de cómo va mutando, cómo las orquestas de El Sistema, los maestros de El Sistema, los talleristas, preparadores, los primeros de fila, cómo ellos van superándose a sí mismos año tras año, año tras año y cada vez con generaciones más jóvenes, eso es muy importante. También, las orquestas constantemente están haciendo ediciones y renovándose, los miembros de las orquestas van pasando a otras orquestas o se van en un proceso casi que continuo, o sea, que la orquesta Landaeta de hoy no es la Landaeta de hace dos años.

ML: Básicamente, ha detallado cómo percibe las orquestas de El Sistema y justamente pensaba que usted que ha tenido la oportunidad de tener otros referentes y trabajar con otras orquestas, en ese sentido, ¿agregaría algún otro aspecto aparte del que ya ha dicho?

DN: Una cosa, lo más importante para mí, la primera vez que vine me sentí muy cómodo, sabía que venía a una especie de meca musical del continente porque realmente es como el epicentro de una revolución educativa musical que afectó al mundo entero, porque El Sistema tiene contactos y tiene ramificaciones en todo el mundo, Europa, Asia, Norteamérica, África, Sudamérica, ni hablar; entonces, para uno era un

desafío también, porque fíjate que uno viene como un implante nuevo hacia una familia ya establecida hace tantos años y sin embargo en ningún momento sentí eso, desde la primera visita hubo como una gran conexión muy bonita que se fue acrecentando durante los años y ahora que han pasado 6 años para mí es como una gran familia. Yo me siento aquí como en casa, realmente amo estar aquí, me encanta y siempre en lo que hago, en lo que emprendo, estoy tratando de vincularlo con El Sistema, por ejemplo. Una cosa interesante ahora cuando asumí una parte de la cátedra de dirección de una orquesta en Barcelona (España), enseguida empezamos a buscar la posibilidad de hacer acuerdos, de ver de qué manera podíamos unir o colaborar o cooperar con las instituciones, ahora lo mismo estamos buscando con México donde yo tengo una orquesta en Veracruz,⁵ entonces, pienso que eso es muy importante en Latinoamérica, hace falta mucha más conexión, mucha más interacción, sobre todo, tenemos un continente riquísimo en cultura, música, en capital humano fundamentalmente; o sea, que hay mucho para desarrollar, hay mucho virgen todavía por hacer, cuando uno piensa 50 años en términos de civilización no es absolutamente nada, es como un minuto en la vida de alguien.

Sin embargo, acá una persona que hace 50 años, quizá en un cubículo como este o así con 4 niños dijo: *“voy a tener la mejor orquesta del continente y haremos giras”* y se logró, entonces uno piensa: “50”, en ese momento uno habrá creído: “¡está loco, ¿cómo se le ocurra hacer algo así?!” y sin embargo, estamos aquí en el Centro de Acción Social, en una sala de las mejores acústicas del continente, con una orquesta espectacular, varias orquestas espectaculares haciendo todo tipo de repertorio, tenés a Dudamel en New York que ya presentó su primera temporada, más todos los demás directores y músicos en Filarmónica de Berlín, en todo, donde quieras, donde mires hay elementos de El Sistema que brillan y que llevan ese mensaje; entonces, me preguntás al día de hoy, pienso que me siento muy integrado a El Sistema, siento que me gustaría venir más todavía porque uno siente como cierta abstinencia a esto, porque claro, pasas de estar todo el día haciendo música y de repente te extraen de ese mundo y se vuelve la vida normal, es como un submundo maravilloso en buenos términos, lo digo como un mundo

⁵ Diego Naser es actualmente el director musical y artístico de la Orquesta Filarmónica de Boca del Río - Veracruz, en México.

aparte, una vez que se pasa la puerta del Centro de Acción parece que todo fuera música, todo el mundo está motivado, todo el mundo tiene ganas de tocar, de cantar, gente que está hablando de música, tocando un instrumento, pensando un proyecto, una gira o está dando clases, eso es fantástico, porque creo que también los edificios, también las instituciones, también los lugares en donde uno vive hacen mucho, y hablan mucho de los lugares; entonces toda esa comunidad de voluntades trabajando hacia un mismo objetivo se siente, y eso es también parte de la construcción de 50 años, así que la verdad yo soy un apasionado de El Sistema y lo seguiré siendo por toda mi vida.

ML: En la dinámica de trabajo con la orquesta, usted promueve una visión más artística que va más allá de lo técnico y subraya la importancia de la versatilidad y la sensibilidad artística en los directores de orquesta. En este sentido ¿cómo la técnica del gesto puede favorecer u obstaculizar la búsqueda de la interpretación y la comunicación con la orquesta?

DN: Bien, hay varias maneras, creo que si me preguntas cómo lo hago yo, yo soy una persona que intento ser una ayuda como director para que la orquesta suene junta, para que las dinámicas aparezcan y para que se interprete lo más fidedignamente posible la partitura como está escrita. Considero que la dirección orquestal o la batuta tiene que ser una herramienta para lograr eso, cuando pensás en cómo suena la orquesta, cómo suenan los diferentes componentes, pienso que lo importante es también que en la batuta esté la información, en dónde respirar, en dónde pasar el arco, cuándo cortar el arco, cuál es la velocidad del arco, cuál es la velocidad de la columna de aire, todo eso más allá, o sea, eso es lo primero que tiene que estar para que la orquesta pueda sonar junta y eso ya resuelve el 80% de la problemática, después el resto ya son cuestiones más personales. Cuando uno dice: *“hagan el piano, un poco más piano, primer violino, un poquito más fuerte”*, ¿cuál es el límite de eso?, ahí es donde empieza la interpretación, la versión de un maestro, la versión de otro maestro siempre respetando el texto ¿no? Pero dentro de un *forte* uno puede tener diferentes colores de *forte*, para un maestro le va a sonar quizá más fuerte, otro un poquito menos fuerte, un poco más oscuro, menos oscuro, pero lo básico sería que ayudara a los instrumentistas a leer a través del gesto en dónde tocar, cómo tocar, qué articulación hacer, qué volumen hacer después, hay tiempo para decir

poquito menos, poquito más, pero lograr que la orquesta suene junta, sin decir una palabra, sin varias oportunidades sino una a través de un gesto, eso es lo complejo y eso es lo que hay que estudiar desde las orquestas infantiles y que creo que además, solo te lo dan las orquestas infantiles y juveniles, porque eso no se puede estudiar a piano, hay que dirigir, o sea, los directores tienen que dirigir y no tienen que dirigir la Filarmónica de Berlín, no tienen que dirigir la Bolívar, no tienen que dirigir la Landaeta, tienen que empezar dirigiendo donde realmente se necesita hacer un trabajo sobrio, ah, “no soy claro ¿puedo dirigir el *Grillito*?” A ver, quizá mi nivel, no estoy hablando de mí, estoy hablando en general, pensando como cualquier director, “quizá mi nivel sea *demasiado*”, que esa es una palabra que quiero erradicar (*demasiado*) para esta orquesta, está mal pensado o sea, mi nivel es alto para equis orquesta.

Estoy pensando así en general, entonces, yo tengo que pensar si mi nivel es alto para esta orquesta, bueno voy a demostrarlo en los hechos, voy a dirigir y a ver si puedo hacer que estos niños toquen el *Gritillito* o *Estrellita* juntos, a ver si pueden hacer un 4/4 juntos y si no, esa capacidad de ir a buscar, de intentar de desafiarse uno mismo; a veces es más fácil hacerse uno en una orquesta profesional que en una orquesta juvenil, puede serlo perfectamente, cuando tenés instrumentistas menos experimentados tenés que ser mucho más claro todavía en tu gesto, mucho más claro y sobre todo, trabajar mucho la anticipación porque la orquesta cuando lee el gesto, la respuesta que da viene después; entonces, esa anticipación hay que estudiarla mucho, hay que ir pensando qué es lo siguiente, siempre un paso adelante, ese es el desafío del director.

Pienso que una vez que está eso, que sería como el elemento técnico más importante, conocer obviamente los instrumentos, pienso que es importante también que si uno es violinista o violista o cualquier cuerdistas, ir a las clases de corno, de oboe o de fagot, sentarse y escuchar simplemente como un mero oyente para aprender a manejar la columna de aire, los ataques, dobles cañas o caña simple, trombón, entonces manejar eso y viceversa, si sos de viento ir a las cuerdas, tratar de generar algo de sonido en un instrumento, generar la sensibilidad de cómo se tocan los instrumentos. Pienso que pasa por ahí también, cómo

se tocan los instrumentos, basado en la técnica de cada instrumento, es viable tocar dentro de mi gesto, mi gesto es lo suficientemente contemplativo de esa técnica como para poder hacer que otro toque bajo mi gesto, o va a quedar totalmente disociado y voy a convertirme yo en una molestia para la orquesta, esas son las preguntas que hay que hacerse y pensarse a sí mismo, más bien en función de quién lo está mirando, no desde uno hacia ahí, después podés, si no, caer en la tentación de mirarte al espejo y empezar a buscar tu gesto bonito y lindo; y que eso no tenga ningún resultado más que estar disociado, desconectado de la música y molestar, entonces me parece muy importante eso, verlo, siempre verse desde el otro lado.

Cuando uno es profesor, verse desde el lado del alumno, es decir, ¿estoy siendo lo suficientemente coherente, bueno, motivador, desafiante, ni mucho ni poco, para que esta persona pueda reflejar lo que le estoy enseñando y pueda florecer o no? ¿estoy siendo suficientemente buen maestro para que la primera flauta, que tiene nueve años y está tocando Shostakóvich, me pueda leer? ¿le estoy dando la seguridad necesaria? ¿él está pudiendo con la técnica de su instrumento, está pudiendo utilizarla para meter su nota dentro de mi gesto? ¿estoy siendo lo suficientemente anticipatorio? esas son las preguntas que hay que hacerse, sobre todo en el entendido de que, pienso que en el 99,9% de las veces, si la orquesta no suena junta y si la orquesta falla en algo, la responsabilidad es nuestra, de eso estoy convencido, y si no lo es, también lo es porque deberíamos haberle dado entonces aún mayor confianza a la sección que se equivocó. Y la importancia de la comunicación entre el director y la orquesta, porque a veces la orquesta debe estar conectada con una cierta camaradería, o sea, tenés que sentir que hay una buena comunicación, el director también trata al mismo tiempo que la orquesta, tenés que sentir que tenés un líder allí, un maestro que te acompañe, que está creciendo contigo.

Hay que ir al límite, creo yo, ir al límite de lo que puedes dar, porque no hacerlo también es una falta de respeto, o sea, el maestro no puede ser el techo de la orquesta, entonces, el maestro tiene que entender cuál es el límite de la orquesta, también entender cuál es su propio límite, y tratar de romper eso, tratar de romper esa barrera, y entender también que si hay algo en lo que uno no se siente seguro y dice: “esto no es para

mí, no es mi repertorio, o no me gusta simplemente, o no quisiera hacerlo”, pero eso no quiere decir que la orquesta no lo haga, la orquesta no es tuya, uno es simplemente un pasajero más en un organismo vivo que se tiene que desarrollar y auto superar; y superar permanentemente. Entonces, ahí uno como director titular, como maestro, incluso también como invitado, tiene la responsabilidad de ser colaborador, por eso pienso que lo lindo de El Sistema es que cada uno siente que aporta algo, y que es parte de un todo, en el que hay mucho agradecimiento de todas las partes hacia todas las partes, y eso es lindo porque uno se siente integrado, y también siente que integra, y se van desarrollando cuestiones juntas que hacen que la gente crezca junta, entonces eso genera grupos humanos y sociales muy interesantes, muy lindos, sólidos y de largo plazo.

ML: Muy amplia su respuesta, maestro. En relación con el concierto de este sábado, ¿qué expectativas tiene? ¿Cómo se prepara?

DN: El concierto de este sábado⁶ creo que va a ser un concierto muy interesante, muy impactante, porque no solo vamos a tener un gran solista, como es el maestro Thibaut Vieux, uno de los concertinos de ópera de París, que viene a tocar uno de los conciertos más hermosos que hay para violín, que es el concierto de Dvořák, y justo estuve trabajando con él hace un rato en este mismo lugar, y lo hace fenomenal; ya nos conocemos, el año pasado estuvimos trabajando el Saint-Saëns [*Concierto*] No. 3 para violín con la Orquesta Juan José Landaeta, y fue un espectáculo, y ahora el Dvořák será increíble también, y en la segunda parte vamos a estar abordando la 7ma Sinfonía de Bruckner, que creo que es una sinfonía que tiene un discurso musical denso, un discurso musical que es realmente de larga duración. Son frases largas en las cuales uno de los desafíos es sostenerlas, desarrollarlas sin que se quiebre el sonido, conservar la cuerda, conservar la columna de aire en los vientos, llevar también a unificar todas estas secciones, y a generar que la orquesta suene y obtenga una sonoridad similar o que emule y recuerde a un órgano tubular, como el que hay en sala, o sea, que ese

⁶ El sábado 15 de marzo de 2025, a las 5:00 p.m. en la Sala Simón Bolívar, el maestro Diego Naser dirigirá a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela. El repertorio incluye el *Concierto para violín y orquesta* Op. 53 en la menor de Dvořák, solista el violinista Thibault Vieux, y la *Sinfonía N° 7* en mi mayor de Bruckner. Prensa El Sistema.

órgano ahí es siempre un recordatorio de cómo tienen que ser nuestros *fortísimos*, de que nunca va a haber un instrumento que pueda despuntar. Bruckner entiende a la orquesta realmente como un todo, como un único instrumento, como un órgano, entonces pienso que ese va a ser un desafío enorme, al mismo tiempo propone una sonoridad como la que veníamos describiendo antes, oscura, densa, donde se sostiene el sonido, donde hay una unidad a la hora de hacer los *decrecendos*, los *crescendos*, que te hace crecer mucho como orquesta, porque genera, imagínate, que es como una especie de música de cámara, pero con orquestas gigantes, que hasta tiene tubas *wagnerianas* y todo; entonces pienso que la expectativa es altísima. Hacer Bruckner es como hacer Mahler, es siempre un evento especial para cualquier orquesta, es un evento muy particular, no es una sinfonía que se programa todo el tiempo, entonces creo que va a ser un evento muy especial para venirlo a escuchar, porque aparte la sonoridad que logra la partitura de Bruckner es una sonoridad muy especial, muy específica y que solamente lo van a poder escuchar en las obras de este compositor; entonces pienso que la Bolívar lo está haciendo a un nivel altísimo, altísimo, altísimo.

Carlos Bello: Hace un momento habló de las identidades o personalidades de las orquestas; desde que ha venido trabajando tanto en la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar como con la Juan José Landaeta, ¿cómo definiría la identidad de cada una?

DN: La Juan José Landaeta, pienso que por su mayor juventud, por su historia, tiene un ímpetu más joven que hace que el sonido sea un poco más fresco, que al mismo tiempo es súper agarrado, un sonido que a mí me encanta; la Simón Bolívar tiene también un sonido muy agarrado, muy profundo, y es un poco más oscuro, creo que ahí contrastan un poquito, una es un poquito más brillante que la otra, que ojo, no quiero decir que eso sea ni mejor ni peor, también es cierto que es muy difícil juzgar con dos obras tan contrastantes, como la 1ra de Mahler y la 7ma de Bruckner, pero en términos de actitud, de ganas, de búsqueda, de ímpetu, no las diferenciaría, porque realmente la Bolívar y la Landaeta, ambas, son dos orquestones tremendos, que de todos modos conservan esas ganas de seguir aprendiendo, generando conocimiento, independientemente de las edades que tienen. Pero lo que sí es cierto, y

lo sé, es obvio, que a medida que uno va creciendo, va madurando, pero madurando en el sentido de que uno se asienta, de repente se pone más lento, empieza a cambiar velocidad y rapidez, por más peso y por más asentamiento, la vida de un ser humano es así; entonces, naturalmente, la Bolívar tiene más integrantes que están en otra etapa de la vida, algunos que ya son papás, otros que son mamás, pero el origen es el mismo, entonces ese origen se siente, yo no te podría agregar más cosas porque en términos actitudinales, en términos de disciplina, de ganas de hacer las cosas, no veo ahí, yo en las dos semanas que estoy, no diviso una diferencia como para subrayarla y destacarla; pero sí podría decirte eso, quizás hay un poco de más brillantez en una, más oscuridad y madurez en otra, y en la otra más brillantez y de repente gran liberación de poder. Eso pasa en la Bolívar también, o sea, que es muy difícil diferenciarlas en términos de cómo tocar, porque en la escuela es la misma, pero evidentemente uno con los años va madurando, o sea, es normal, es natural, pero lo que me encanta es que en ambas orquestas las ganas, los deseos de avanzar, la atención y la humildad que son para mí la base del éxito sobre todo, porque si vos perdés la capacidad de querer aprender, de investigar o crees que te lo sabés todo, estás muerto, estás perdido, no hay nada que hacer ahí cuando uno piensa que ya lo sabe todo y no está dispuesto a contrastar con un nuevo conocimiento lo que uno ya cree que sabe, cuando te pasa eso está todo perdido; y eso no pasa, acá no pasa.

Hoy estábamos trabajando en la Bolívar con gente que toca, lo que quieran, lo que vos quieras aprender, tocan, lo que sea, ahora están dispuestos a intentarlo de una manera diferente a lo que lo venían haciendo hace 20 años, y si lo pedís lo probamos, si funciona, funciona, se archiva y se sigue; no funciona, no se usa más, pero si funciona, se guarda, se asimila, y fenómeno, conocimiento nuevo, eso no te pasa en todos lados; así que yo feliz, feliz, y yo aparte los adoro, los adoro, tanto a la Bolívar como a la Landaeta; hasta estoy mucho en contacto con ellos, dos o tres me escriben, nos seguimos en redes, entonces es como una relación muy linda, con la gente de la administración también, con los directores de El Sistema también. Siempre nos mandamos cosas, videos, mensajes, entonces es así, como una familia en donde la única competencia es contra uno mismo, entonces eso es lindo y el resto se construye entre todos.

ML: Muchísimas gracias por su tiempo, le deseamos el mejor de los éxitos en el concierto.

CB: Gracias, maestro.

DN: Gracias a ustedes por este espacio, muchas gracias.



A portrait of Tomàs Grau, a man with dark, wavy hair and glasses, wearing a dark blue blazer over a dark shirt. He is sitting in front of a black piano with sheet music on the stand. The background is a plain, light-colored wall.

TOMÀS GRAU

Tomàs Grau es un destacado director de orquesta nacido en Barcelona (España), en 1979. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona y continuó su formación en la Escuela Superior de Música de Cataluña, donde obtuvo el Título Superior de Dirección de Orquesta con las máximas calificaciones. Posteriormente, completó su formación en los Wiener Meisterkurse, especializándose en dirección de orquesta.

Actualmente, es el director titular y artístico de la Franz Schubert Filharmonia y ha trabajado con orquestas de renombre como la Orquesta Simón Bolívar, la Beethoven Philharmonie y la Orquesta Nacional de España, entre otras.

Mayra León: Maestro Tomàs Grau, muchas gracias por aceptar esta invitación del Centro de Investigación y Documentación de El Sistema y cedernos un espacio para esta entrevista. Usted tuvo la oportunidad de venir el año pasado para hacer un programa con la orquesta sinfónica Simón Bolívar, y ahora en el 2025 ¿Cómo ha sido su experiencia en Venezuela y con El sistema?

Tomàs Grau: Muy buena experiencia.

Yo conozco El Sistema de Orquestas desde hace muchos años, con un documental que se emitió en la televisión pública catalana, por el segundo canal que es el canal cultural, sobre El Sistema. En aquel momento entendí, que, en los pueblos pequeños, cómo la orquesta empezó con niños y poco a poco se fueron juntando en orquestas regionales, y luego las nacionales. Ahora sé que no es en los pueblos, es en los núcleos.

Y eso de los núcleos, de estos más de 400 núcleos que tiene El Sistema, es donde empiezan a salir los niños, y luego las orquestas regionales, las orquestas juveniles y las nacionales. Lo descubrí a través de este documental de la televisión pública catalana, y luego el boom de Gustavo en los bailes de fin de curso con Simón Bolívar. Aquello también fue un momento muy importante y “chocante” en Europa.

Y desde entonces he ido siguiendo todo lo que es El Sistema, lo que el Maestro Abreu, creó. También tuve la oportunidad de conocer a Régulo Sarmiento, un director de orquesta venezolano que vino a Barcelona a estudiar con el maestro Jordi Mora, el mismo maestro que yo tuve. Yo iba siguiendo a distancia lo que nos contaban del Sistema, más que lo que realmente era El Sistema, más bien, lo que nos contaban del Sistema.

Y el año pasado, por primera vez, me invitaron con la Orquesta de Cámara Simón Bolívar, de reciente creación, y la Sinfónica con José Hernández, que sería la nueva Teresa Carreño, que conocí, la nueva Teresa Carreño, y pude vivir en carne propia lo que es El Sistema. Conocí también la Sinfónica original, y fui al concierto en la Simón Bolívar de la Sinfónica Juvenil de Caracas, por ejemplo. Toda esta nueva reestructuración de las orquestas, la pude vivir y disfrutar el año pasado.

Como director, solo hice conciertos con la orquesta Juan José Landaeta y la Orquesta de Cámara, pero pude aprender y conocer todo El Sistema. También visité Montalbán, así que pude ver toda la organización en forma de pirámide, hasta llegar a la Sede, por así decirlo.

ML: Maestro, ha tenido la oportunidad de dirigir diferentes orquestas en España y ahora de dirigir acá a las orquestas de El Sistema.

Desde su experiencia, ¿podría describir algunos rasgos distintivos que ha tenido oportunidad de identificar entre las orquestas que son juveniles y algunas profesionales, las latinoamericanas y las europeas?

TG: A nivel emocional, la gente joven siempre aporta mucho. Creo que esto no cambia en Latinoamérica o en Europa. Es decir, la gente joven, la joven orquesta de España, Joven Orquesta Sinfónica de Barcelona o la Jugendmaler¹ tienen una energía y unas ganas de tocar y de aprender que las orquestas profesionales no tienen o perdieron o se olvidaron. En este sentido creo que no hay diferencia. El carácter latino es diferente al carácter europeo, al carácter mediterráneo, en mi caso, es diferente, más abierto, más extrovertido, pero también el tema de puntualidad o el tema de preparación también es diferente. Esto es algo a lo que me he tenido que acostumbrar.

Luego, con los buenos ensayos y con la predisposición de los músicos se llega a cuotas de excelencia muy altas. Pero sí que es verdad que los inicios son un poco diferentes a lo que yo estaba más acostumbrado. También les tengo que decir que es diferente la Sinfónica Juvenil de Caracas que la Juan José Landaeta; y la Juan José Landaeta a la Orquesta de Cámara Simón Bolívar; y esta es diferente a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar.

Es decir, cada grupo ha cogido su propia idiosincrasia y su propio modo de funcionar con su propia gerencia y uno no diría que forman parte de la misma organización. Realmente son cuatro orquestas diferentes en

¹Jugendmaler: Joven Orquesta Gustav Mahler (Gustav Mahler Jugendorchester). Esta orquesta juvenil fue fundada en 1986 por el director de orquesta Claudio Abbado y tiene su sede en Viena, Austria. Está integrada por músicos en edades entre 16 y 26 años, de distintas nacionalidades, con predominio europeo.

cuanto al funcionamiento. Y no sé si es *on purpose*, (a propósito) como dicen los americanos, no sé si es o no una cosa que El sistema apoya y fomenta. Pero es verdad que cada orquesta tiene su propio ADN. En una particular y misma línea, algunas orquestas mundiales tienen un gran prestigio y son muy famosas, ¿no? Tienen unos rasgos también distintivos, una gran personalidad, espíritu musical. También tienen un gran prestigio por sus habilidades para interpretar tanto la música clásica como la música contemporánea.

ML: Sí, como la Filarmónica de Berlín, la Orquesta Sinfónica de Londres, de los Ángeles, algunas se especializan en repertorios como el barroco, para cine. En ese sentido, ¿la orquesta deja de ser una orquesta como un conjunto de músicos para convertirse en el intérprete o es el instrumento del director?

TG: Creo que son ambas cosas a la vez. Es decir, creo que tenemos el ejemplo claro donde Karajan tenía la mejor orquesta y Múnich tenía el mejor director, que era Celibidache. Karajan era un grandísimo director, no me malinterprete, pero es verdad que lo que consiguió en su época Celibidache fue diferente a los demás. ¿Qué hubiera pasado si Celibidache hubiera sido titular de Berlín y no de Múnich? Eso es algo que nunca sabremos. Pero es verdad que el director le da su propia impronta a la orquesta, pero la orquesta debe ser buena como instrumento en sí misma y con los directores invitados y con el titular, es donde debe mostrar su propio sonido, su propia idiosincrasia. Entonces yo, por ejemplo, en la Franz Schubert Filharmonia, en España, de la que soy titular, solo dirijo el 50% de los programas porque creo que es muy importante que haya muchos directores invitados para que el músico encuentre también su propia madurez y no dependa del titular para desarrollarse y crecer como músico. El director titular da una línea, es como el café, deja un pozo en la orquesta, pero luego el café debe ser bueno también, aunque lo tome otra persona, ¿cierto? Y en ese sentido, para mí va muy ligado.

La dirección titular le da una línea de trabajo, un sonido, unas características y luego los maestros invitados pueden moldear algo que tiene cuerpo, que tiene vida y no tener que crearlo desde cero.

ML: Sí, justamente, era mi otra pregunta, ¿cómo los directores invitados crean o influyen en la marca de una orquesta?

TG: Claro, en la dirección titular, nunca pienso en el concierto de la semana, estoy pensando en el mes que viene o en el año que viene. Es decir, hay cosas que se trabajan que no van a salir en el concierto, y no pasa nada que no salgan, pero como el café, hay que dejar un pozo. Y se trabajan para que en el futuro puedan estar sin ese trabajo extra. Y mi trabajo como director titular no es conseguir el mejor concierto posible, es conseguir la mejor orquesta posible.

Cuando viene un director invitado, tiene que conseguir el mejor concierto posible en una semana o en dos semanas. Entonces el trabajo es diferente, es coger el instrumento que te han dejado y conseguir en una semana la mayor impronta posible de uno mismo, a la vez que el mejor concierto posible para el público. Pero es muy diferente al trabajo de un titular.

ML: Y en esa dinámica de la orquesta, en términos del montaje de un programa de concierto, resulta importante el liderazgo, la comunicación y el carisma del director. En este contexto ¿Cómo debe manejarse el director invitado?

TG: En mi caso, como director invitado, lo que intento primero es aprenderme los nombres de todos los músicos para dirigirme a ellos por su nombre y no por fagot II, flauta primera o primer corno. Intento, pues, José es el primer corno de la Simón Bolívar, Michel no está, pero también sé que el otro solista es Michel, o Aron es el primer atril o flauta, o Joseph es el primer corno, y me dirijo a ellos, pido la lista antes, me los aprendo, me los estudio y me dirijo a ellos por el nombre, igual como ellos se pueden dirigir a mí como “maestro” o como Tomás. Esto creo que es un trabajo interesante de cara a estar cercano a los músicos, que todos tenemos el mismo objetivo, que es buscar la máxima excelencia en la música.

No es el director contra la orquesta, ni tampoco es el director y la orquesta, sino que todos juntos vamos a intentar buscar la mejor versión posible de esa obra. Entonces para mí es un trabajo cercano;

obviamente, hay una toma de decisiones que son únicas y exclusivas del director y no de la orquesta, para unificar criterios, y en ese caso me toca decidir a mí como director invitado, pero luego intento también aprender de los músicos que me están dando y moldear lo que me están dando en vez de imponer desde el principio una única idea. Entonces intento escuchar mucho, la mejor herramienta para un director siempre es la escucha, escuchar mucho y con lo que el músico me está aportando moldearlo y un poco traerlo hacia mi terreno, que es en lo que yo me he preparado en casa, de cómo creo en mi cabeza que la obra debería ser tocada.

ML: La relación entre el gesto del director y la interpretación musical es esencial, no solo transmite el tempo y la dinámica, sino también la intención emocional y el carácter de la obra. Podríamos decir que el gesto es el puente entre la intención del director y la realización musical por parte de la orquesta. ¿Cómo la técnica del gesto puede favorecer o conspirar en contra de las formas y estilos musicales y del discurso de la obra?

TG: Contra la forma y contra el estilo, sencillamente voy a transmitir la obra. Entonces, para mí es muy importante el respeto al original, muy muy importante. Ayer hablábamos en la clase de Dirección, por ejemplo, del minueto de la *Hafner* de Mozart, ¿no? Y cómo en el último compás del minueto pone re la re, primera volta, o re calderón, segunda volta. Pero primera volta es primera volta de cuando repites, o segunda volta es cuando repites, o segunda volta es cuando haces el minueto trío y da capo. No está claro. Fuimos a mirar el manuscrito y el manuscrito estaba muy claro. Si no miras el manuscrito, a lo mejor estás haciendo algo que Mozart no quería, solo por un malentendido, y le estamos cambiando su música. Entonces, allí es donde el director debe ser muy respetuoso con el compositor. Estamos hablando de un pequeño detalle en un minueto, pero en una obra de 25 minutos, como el primer movimiento de *La patética* de Tchaikovsky, si empiezas a mutar, a cambiar cosas, pues bueno, puedes hacer un estropicio.

Lo mismo con el gesto. Estos días con los estudiantes de dirección hemos estado hablando de las proporciones. Si la orquesta está tocando un compás binario, pero a tresillos, y usted está dirigiendo a dosillos, está

dando una información que no se corresponde con lo que está sonando, y seguramente tampoco la orquesta no va junta, por culpa del director, ¿no es así? Entonces, justamente hay que dirigir lo que tú esperas que suene. Por lo tanto, hay que avanzar y hay que marcar la proporción ternaria o binaria con más o menos energía, según lo que tú esperes de la orquesta.

Por lo tanto, el gesto es primordial a la hora de conseguir que la orquesta sea un uno, sea una unidad, como un órgano, pero con muchos timbres diferentes, un piano con muchos timbres diferentes, y no sea muchos solos juntos. Y en eso, el gesto es primordial. Una vez está todo ensayado, es verdad que el director podría, en cierto repertorio, retirarse y la orquesta tocar sola, hasta cierto número de intérpretes es posible, pero es verdad que a partir de que las orquestas se hacen muy grandes, la distancia hace muy difícil eso, y por tanto es tan importante el gesto y la batuta. Cuando el gesto ya no llega a unos contrabajos, a unos tímpani, entonces la batuta es lo que ayuda a amplificar el gesto.

ML: A propósito del manuscrito, de revisar el manuscrito que nos mencionó, la interpretación bien informada como línea de investigación y la edición suele ser muy importante para el director; ¿Prefiere una edición particular para dirigir?

TG: Pues es muy importante. Siempre se puede usar ediciones Vortex, por supuesto, que son muy fieles al manuscrito, aunque luego a veces los editores hacen de las suyas; y está claro en el manuscrito que hay un pequeño error o un *simile* que no se pone. Las ediciones Vortex también tienen el problema de que, por ejemplo, en un sitio que se repite y el compositor no puso el *simile*, pero es obvio que esa misma articulación, por ser más papistas que el Papa, no la ponen.

Entonces, si nosotros nos fijamos solo en el *urtext*², entonces no deberíamos tener la articulación, porque el *urtext* no la ha puesto. Bueno, entonces hay que ir con cuidado con ciertas ediciones *urtext*. Y, por

²Es una palabra alemana que significa "texto original". Estas ediciones intentan eliminar las interpretaciones, errores o adiciones que se puedan haber acumulado en las partituras a lo largo del tiempo. Por lo general, las ediciones *urtext* se basan en el manuscrito original del compositor, primeras ediciones autorizadas u otros documentos históricos relevantes para garantizar la mayor autenticidad posible.

ejemplo, el 1er movimiento de la *9na Sinfonía* de Beethoven, en la edición de Jonathan Del Mar, que es la que Bärenreiter que casi todo el mundo usa para la 9na de Beethoven, hay... no diría un problema, pero hay una falta de congruencia en una melodía que hace flauta y oboe, flauta y clarinete creo que es, normalmente es fa, si bemol y Jonathan Del Mar copia el manuscrito (fa....re la). Claro, llevamos 200 años tocando la 9na de Beethoven con un si bemol y ahora ha aparecido un re; pero si miras el resto de la obra, este re no tiene ningún sentido con ninguna de las otras frases iguales o musicológicamente con el resto de los otros movimientos.

Entonces, ¿qué pasó? Pues que fue un pequeño error de Beethoven en el manuscrito, porque se equivocó de línea, y luego cambió las partes, a lo mejor, o en el estreno, él como no escuchaba, no se dio cuenta, y luego en una segunda o tercera edición sí que se cambió, y se ha tocado, no digamos bien, pero se ha tocado de ese modo toda la vida, o realmente ese re es lo que Beethoven quería. Bueno, si ustedes escuchan la grabación de Simon Rattle con la Filarmónica de Berlín, como saben, Jonathan Del Mar toca el re, cuando todos los grandes directores, Furtwängler, Celibidache, Karajan, Muti, todos, todos, tocan el si bemol. Entonces, ¿qué hacemos hoy en día? ¿Qué decisión tomamos? Para mí, es la decisión musicológica: es que no tiene sentido este salto extra, no tiene sentido.³

Pero si nos fijamos solo en el *urtex* o en un re, entonces aquí es cuando el director debe tomar una decisión, ¿verdad? No siempre la edición, no siempre, te va a facilitar la vida. Normalmente te ayuda, pero luego hay que tomar decisiones.

³ En el primer movimiento de la *9na Sinfonía* de Beethoven, hay una nota en particular que ha sido objeto de debate entre los musicólogos y editores. Tradicionalmente, se ha interpretado un si bemol en un pasaje específico, pero investigaciones más recientes han sugerido que Beethoven en realidad escribió un re en su manuscrito original. Musicólogos han revisado los manuscritos originales y otras fuentes históricas para corregir estos errores y ofrecer una versión más fiel a la intención original del compositor. Algunos referentes que puede consultar son: Luis Merino-Montero. "Las nueve sinfonías de Beethoven. La evolución del genio a partir de su discurso orquestal". Revista musical chilena, vol.75 no.235, Santiago, junio de 2021 y Asier Pérez Riobello. "Análisis de la 9ª Sinfonía de Beethoven". Buenas Tareas, 2013.

ML: ¿Qué aspectos considera esenciales sobre la preparación y rol del director en la complejidad de la interpretación de una obra?

TG: Yo estudié dirección de coro primero, yo cantaba en un coro desde pequeño, estudié piano y violín; pero canto también, y luego un poco de percusión para la orquesta. Y la voz siempre para mí ha sido importante, porque al final la orquesta también debe cantar cuando toca. Los instrumentos melódicos lo tienen quizá un poco más claro, los armónicos, menos.

Después de dirección de coro estudié dirección de orquesta. Todo esto lo hice en Barcelona, España. Y cuando fui a Viena a complementar los estudios, un maestro catalán que había estudiado con Swarowsky, (yo venía de la escuela de Celibidache, en Viena, era otra escuela de dirección), me dijo: *"maestro, bravo, usted está dirigiendo perfecto, perfecto, en su cabeza y en una caja de cristal, pero la orquesta está afuera. Puede hacer el favor de dirigir a los músicos y no a su versión; sino dirigir. Está sonando, la orquesta le necesita, y la orquesta necesita que les dirija, no que le sigan ni que haga su propia coreografía en su mente"*. Y eso me cambió, yo era titulado en dirección, premio de honor, doble titulación de coro y orquesta, tres instrumentos, ¿me entienden? Y cuando el maestro me dijo esto, esa ha sido mi lucha desde entonces. La comunicación con la orquesta, la comunicación con los músicos.

Y es por eso que dirijo normalmente las segundas partes de los conciertos sin atril, de memoria, para estar realmente conectado, que no haya algo que nos corte la energía con la orquesta. Cuando hay solistas prefiero poner el papel para asegurar también, pero siempre que puedo, a veces no hay el tiempo de estudio necesario también; es diez veces más estudiar de memoria que con partitura, pero mi lucha ha sido la comunicación directa con la orquesta.

ML: Ha tenido como referente a Celibidache, Barenboim. ¿Cómo los distintos referentes contribuyen con la formación de un director de orquesta? y ¿En cuáles nociones reflexiona Tomàs Grau para concebir la obra desde la estructura a la música, como fenómeno espaciotemporal?

Mi padre es matemático y él se ponía música para estudiar, para hacer investigación, para hacer ejercicios, él ponía música de fondo. Y siempre era Karajan, siempre. Las Sinfonías de Bruckner, las Sinfonías de Beethoven, la *Sinfonía del Nuevo Mundo*, siempre, era quizás lo que más se encontraba en el mercado, porque Karajan fue un precursor de las grabaciones. Yo soy el primer músico de la familia, no había músicos antes. Mi hija toca el chelo, mi hijo es el que viene y empieza el piano, todavía son pequeñitos, soy el primer músico de la familia. Y siempre digo que el hecho de que en casa hubiera música todo el día, pues, eso me influyó.

Cuando empecé a estudiar dirección, estudié con un alumno del maestro Celibidache. Mi maestro estuvo 16 años en Múnich con el maestro Celibidache. Lo que yo aprendí en Barcelona fue toda la fenomenología de la música y toda la técnica Celibidache que creo, que, como técnica pura y dura, es la mejor que existe a nivel técnico; es la mejor. Aunque luego, como le digo, fui a Viena y era otra técnica y otra escuela más.

Pienso que técnicamente Celibidache es lo mejor que se puede encontrar en el mercado y la fenomenología realmente me ha marcado mucho a nivel de las relaciones del sonido en el tiempo, más a nivel horizontal que a nivel vertical. Luego, trabajar muy bien el balance, también, porque a veces puede estar muy bien afinado y muy bien tocado, pero si no escuchas la voz principal, el público se aburre y el público desconecta.

Entonces, cómo la fenomenología me enseñó a buscar la unidad en la obra que se está tocando y también el tener una única consciencia. Tanto la unidad como la consciencia única son dos conceptos muy fuertes en la fenomenología. Cuando estamos leyendo un libro, podemos estar leyendo y pensar, tengo que ir a comprar a la pescadería y no te pierdes. Oye, dejé de estudiar, no sé qué. Puedes estar conectado con el libro, con la música, eso no pasa. Si estás de público o de músico en un concierto y tu mente se va y desconectas, te has perdido algo y normalmente te has perdido la continuidad.

Entonces, intentar conseguir tanto en la orquesta como en mí la unidad y que durante toda la obra exista una sola consciencia conectada con la

música y no muchas, podríamos decir, interferencias. Esa es también una lucha como músico, como artista, de estar absolutamente conectado con el arte. Y eso es lo que yo intento transmitir a la orquesta. Estos días estamos tocando *La patética* de Tchaikovsky y claro, hay gente que ahora toca así, ahora no toca, con pases de espera. Hoy, hay músicos que no tienen la voz principal durante un momento y luego tienen que conectar. Y cuando conectan con la voz principal quizá no tienen acuerdo, lo que ha pasado anteriormente.

Entonces mi trabajo esta semana es decirles, muy bien, voz principal los chelos, luego los violines, cuando vienen las violas, no es desde cero. Tenemos una herencia y hay que conseguir que el sonido traspase a la sección de violas y no, de nuevo, tenemos un corte en el modo de tocar, ¿no? Y ese trabajo, si se consigue, si realmente la orquesta consigue esta unidad, para el público es como estar en una obra de teatro donde van hablando varios personajes, ¿no? Y como oyente, ahora tocan los primeros, ahora se lo pasan a las flautas, vas viajando con la vista y con el oído, vas viajando por la orquesta. “*Uy! ¿se terminó? ¿Una sinfonía de una hora, ya se terminó?*”, es porque has estado totalmente conectado. Si no conectas, una hora es mucho tiempo. Entonces ese trabajo de hilvanar en las voces de la orquesta para que el público tenga (y no solo el público, sino lo hacemos para nosotros como músicos), que tengamos un hilo conductor absolutamente durante los 25 minutos que puede durar el movimiento de una sinfonía como “*La Patética*”, si conseguimos eso, como digo yo, si se pone la piel de gallina una vez, en cada concierto, ya ha merecido la pena. Y si se te pone en cada momento la piel de gallina, ese día ha sido un éxito.

ML: Yo leía que la estructura es como el camino, pero el trayecto, el recorrido es lo que está pasando fenomenológicamente, cuando la persona toma la conciencia y sin duda tiene que ver con esas relaciones que existen dentro de los diferentes planos sonoros, melodías, juegos, diálogos. Es bastante interesante, me gusta mucho esa visión.

TG: Pues eso. ¡Exactamente!

ML: Y en el marco del fenómeno que se hace discurso musical, se

encuentra el manejo, el fraseo. Usted ha destacado la importancia del fraseo en su enfoque como director.

TG: Normalmente, el fraseo es unitario, en el sentido de que armonía y melodía coinciden, con lo cual es un poco más fácil de, no diría adivinar, pero de seguir, de aprenderlo y mostrarlo a la orquesta. Pero hay ciertos momentos donde el fraseo armónico es uno, el melódico es otro. O coexisten dos fraseos melódicos. Y hoy ensayando, esta mañana, con la orquesta, con la Simón Bolívar, en la última de las cuatro últimas canciones de Strauss, hay un triple fraseo a la vez. El armónico, por un lado, la melodía principal por otro y luego hay un contra canto con un tercer fraseo. Si usted solo sigue la melodía, ¿funciona? El público se fija en la melodía. Si usted solo se fija en la melodía y en la armonía, hay un doble fraseo. Si se fija en las tres cosas, es tan rico, tan rico, como una obertura. Como la de “los maestros” de Wagner, *Los Maestros Cantores*, convertidos con tres, cuatro, cinco temas a la vez. Hay que sacar cada tema con su propio fraseo. Si unificas el fraseo, en el fondo estás matando la música. Cada tema con su fraseo a la vez. Pero para el director es muy difícil, porque hay que ir a ayudar en cada momento a quien necesita más de ti. Pero para el público es apasionante. Y para el músico también, el tocar una frase mientras estás escuchando que otros compañeros están fraseando diferente de ti. Es muy rico, muy vivo. Entonces, el fraseo, para mí, es el hilo conductor de mis ensayos. Siempre. Casi siempre solo hablo de fraseo.

“No, pero si aquí no vamos juntos, fraseen”. Si frasean juntos, si respiran juntos, vamos a tocar juntos. Respiran juntos y fraseamos juntos, iremos juntos. Ir juntos por obligación con la batuta es un problema, hay que ir juntos por devoción porque la música nos lleva a ir juntos. El fraseo es siempre el hilo conductor de los ensayos. Muchas veces me dicen, “no, pero maestro, no estamos todavía para hablar de fraseo”. Hay que montar la pieza, la montamos desde el fraseo y poco a poco las piezas del ajedrez se van uniando y te hacen el soporte para esa frase. Porque el hecho de montar por montar, lo encuentro tan aburrido que hay que hacer música desde el minuto uno. Y entonces mi hilo conductor para los ensayos es siempre el fraseo. Luego, hay movimientos diferentes, pero intento que el fraseo sea de mi propio hilo conductor.

ML: Maestro y ¿cómo es el proceso de dirección de los solistas?

TG: Es muy difícil acompañar a un solista. A mí me gusta mucho, creo que es muy bonito, por ejemplo, el Chopin 2 de piano. Es tan difícil acompañar al solista con esos *rubatos*, ¿no? Pero a la vez tan apasionante de descubrir qué hacer y poder llevar a la orquesta hacia él. A mí me gusta mucho acompañar solistas, mucho, muchísimo. Y, últimamente, antes acordaba con ellos, qué harás aquí, qué harás allí o un ensayo con piano, pero últimamente me gusta mucho ir al ensayo virgen, porque al final hay que hacerlo con el sonido de la orquesta y el solista la toca diferente si toca solo para ti, o si toca con un piano, o tocan diferente. Otra cosa es que digas “tóqueme el final de la cadencia, por favor”, para saber qué va a hacer y voy a dar la entrada a la orquesta. Pero me gusta mucho el trabajo en común, hacerlo juntos, quizá uno ensaya más si hace falta o dos ensayos más, pero hacerlo con la orquesta porque esto le da al solista una tranquilidad de que tiene tiempo con la orquesta, trabajamos juntos con la orquesta y a la vez vamos descubriendo, pues “aquí cuidado, aquí cuidado, aquí cuidado”.

Yo estoy muy cerca del solista, con lo cual la distancia hace que sea más ágil acompañar, que a una flauta o que un tímpani, pero a la vez es un trabajo bonito de conjunción; yo digo siempre que música de cámara sinfónica, al final es música de cámara, ¿no? Pero con una riqueza de timbres mayor. Entonces, hay que tocar realmente como si fuéramos un cuarteto de cuerda o un trío con piano con el solista. Y cuando se consigue esta música de cámara a nivel sinfónico es realmente muy rico, está muy lleno y para el público es realmente un diálogo entre orquesta y solista y no es solista en contra de orquesta, sino que es un viaje juntos.

Estos son típicos conciertos donde hay una doble exposición, ¿no? Exposición de la orquesta y luego exposición del solista. Pues para esos conciertos yo no hago obertura. Porque si hacemos obertura pues ya tocamos ocho o diez minutos de obertura, más luego tres minutos de exposición. El solista empieza a tocar en 20 minutos o en media hora. Entonces, no. Por ejemplo, el concierto de violín de Beethoven, que tiene toda una exposición de 3 minutos y pico de la orquesta en solitario, para el solista ya es una preparación. No hace falta poner una obertura. Todo

este tipo de decisiones son las que ayudan luego a que el público conecte un poco más directamente con la obra. La semana pasada, hicimos el concierto de clarinete de Mozart con Andrés Nieves y la orquesta de cámara⁴ y pasa un poco lo mismo. Exposición de la orquesta y luego otro clarinete. Entonces, bueno, esa toma de decisiones ayuda mucho al solista a conectar con la orquesta.

ML: ¿Qué planes artísticos tiene previstos luego de llegar a España?

TG: Mira, ahora en Europa se ha terminado prácticamente la temporada, como aquí, entonces tenemos una grabación en un par de semanas con la Franz Schubert Filharmonia, una grabación amplia de un estreno de un compositor que no se ha grabado nunca, Martin Scherber; luego voy a Tailandia a dirigir a la Royal Bangkok Symphony Orchestra (RBSO), y luego un poco de vacaciones con mi familia. Y a partir de septiembre pues empezamos la temporada 19 de la orquesta. Las han subido en armonía, una antes del vigésimo aniversario. Y teníamos proyectos con Maxim Vengerov, Ton Koopman, Carlos, Miguel Prieto, Daishin Kashimoto, concertino de la filarmónica de Berlín. Carlos Miguel Prieto viene a dirigir, también Olga Kern. Está llena de artistas, llena de solistas buenísimos, de primera línea mundial y sinfonías y conciertos maravillosos. Primera de Brahms, escocesa de Mendelssohn, triple de Beethoven. Un repertorio muy variado, pero a la vez un poco de los grandes compositores de la historia de la música.

ML: Maestro, muchas gracias por su tiempo y le deseamos el mayor de los éxitos en el concierto con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar.

TG: Muy honrado de estar aquí en El Sistema con toda esa energía maravillosa de todos los músicos de las orquestas, sus talentos y toda esta transformación a partir de la música en los Núcleos.

⁴ La Orquesta de Cámara Simón Bolívar, bajo la dirección del maestro Tomàs Grau y el solista Andrés Nieves, en la Sala Simón Bolívar del CNASPM, interpretó *Concierto para clarinete en la mayor, K. 622* de W.A. Mozart. Solista: Andrés Nieves y la *Sinfonía N° 2 en do mayor, Op. 61* de R. Schumann. (16 de junio de 2024).





CENTRO DE INVESTIGACIÓN
Y DOCUMENTACIÓN

Fundamusal Simón Bolívar

Maestro José Antonio Abreu†
Director Fundador

Eduardo Méndez
Director Ejecutivo

Consejo Académico

Frank Di Polo
Ulises Ascanio
Rubén Cova
Lourdes Sánchez

Gustavo Dudamel
Director Musical

Herich Sojo
Director General

Ronnie Morales
Director
Conservatorio de Música Simón Bolívar

Mayra León
Directora
Centro de Investigación y Documentación de El Sistema, CIDES

CIDES

Mayra León

Directora

Yisenia Pérez

Coordinación de Investigación

Vicente Guevara

Coordinación de Documentación

Amelia Salazar

Coordinación de Publicaciones

Madelín Rauseo

Coordinación de Gestión y Administración

Mercedes Guánchez

Jefe Editor

Corrección de Estilo

Clara Canario

Asistentes de Investigación

Evis Carrasco

Luis Ernesto Gómez

Chiquinquirá Benítez

Morelba Domínguez

María Álvarez

Vanessa Valbuena

Carlos Bello

Mariángel González

Técnico Audiovisual

Carolina Sanguino

Diseño y Diagramación

Cindy González

Traductor

Juan Lara