

Francisco Valero-Terribas

La dirección de orquesta en el siglo XXI

POR ESTHER MARTÍN

A portrait of Francisco Valero-Terribas, a man with dark hair, wearing a dark suit, white shirt, and dark tie. He is looking slightly to the right of the camera with a calm expression. His arms are crossed in front of him.

A primera vista, Francisco Valero-Terribas es un hombre sencillo, vestido de negro y con gesto tranquilo, su trato es cordial y cercano. Pero la profesión está latente y no tardan en aparecer los rasgos del director que lleva dentro. En la primera pregunta denota con sus palabras, sus gestos y una expresiva mirada que es su voluntad de hierro la que le mantiene en un estado de serenidad contenida entre concierto y concierto. Ha escogido su formación con cuidado y sus experiencias han sido muy fructíferas, por eso se siente seguro ante la tarea de representar la dirección de orquesta en este nuevo siglo. No lo dice él, sino sus mentores. En esta entrevista revela, entre otras cosas, el porqué de sus inicios con el clarinete, retazos del pensamiento de Lorin Maazel y su concepción sobre la figura del director titular en España.

Usted comenzó con el clarinete y continuó con la dirección, ¿cómo se produjo ese cambio?

Fue un proceso natural. Cuando uno es director lo sabe desde el primer instante, como si una fuerza interior te hubiera dotado de la capacidad para comunicar ideas musicales a través de la gestualidad. Desde el momento en que empecé a trabajar con la música de cámara surgió en mí una capacidad que me permitía articular el discurso musical colectivo. Es una faceta inherente a la persona desde la más temprana edad. Lorin Maazel me preguntó en una ocasión qué instrumento tocaba y le respondí que era clarinetista, a lo que sentenció “no, usted nació director de orquesta, y así morirá”. Esto me sucedió más tarde, pero confirmó todas las decisiones que había tomado hasta la fecha; es providencial que alguien consagrado reafirme lo que piensas.

¿Qué características considera imprescindibles en un director?

La más importante es la capacidad de sintetizar la idea principal de la partitura, analizarla en un proceso en el que está implicada su naturaleza musical; más que decisivo, hay que ser influyente. El instrumentista tiene mucho que ver en la interpretación individual, pero aunar esa colectividad y transformarla en un concepto general es tarea del director.

¿Es posible abstraerse de las infinitas interpretaciones de una obra y encontrar la suya propia?

No hay que aislarse, es necesario conocer todo lo que se ha hecho, procesarlo y comprender por qué los grandes músicos han extraído las conclusiones que han motivado sus interpretaciones. En mi caso, selecciono unos criterios interpretativos o unos conceptos determinados porque se adecuan a mi concepción de la obra, y a partir de ahí creo mi versión. Cuando, gracias a ese propósito uniforme, eres capaz de influenciar y convencer a los intérpretes que hay sobre el escenario, todas las ideas musicales se unen en un solo pensamiento. Es un momento importante porque se produce un *feed back* con los músicos, ellos ofrecen su esfuerzo y su trabajo y el director puede exigirles e imponer su visión. Es la mejor manera de lograr el resultado deseado.

A lo largo de los años, ¿ha cambiado la manera de trabajar de un director?

Es una evolución: antes se programaban muchos ensayos y se daban largas explicaciones durante los mismos, pero ahora se ha de ser más práctico. Para conseguirlo el director necesita otra cualidad, la psicología. Es el responsable último de lo que se está haciendo y los músicos tienen un sentimiento de amor y odio hacia él, les exige y a la vez les necesita, no puede hacer nada sin la orquesta. Para que esta situación se desarrolle de forma favorable es necesaria tanto la experiencia psicológica como el trato con el ser humano con el fin de distinguir las prioridades, las circunstancias o el nivel máximo de exigencia de una orquesta.

Según su criterio, ¿cuántas horas de ensayo son necesarias?

En relación a este tema, Maazel contaba que cuando apenas tenía veinte años dirigió la *Segunda Sinfonía* de Mahler por segunda vez y pidió catorce ensayos, pero años más tarde no hubiera necesitado más de dos. Él mismo sugirió el siguiente planteamiento: “ustedes, la orquesta, conocen la música y yo, el director, también; por favor, hagan lo que les estoy pidiendo...”. Personalmente considero que todo lo demás es filosofía innecesaria durante el ensayo. Por otro lado, es lógico que un director o una orquesta que se siente insegura con un programa pida más horas de ensayo.

¿Por eso suele dirigir de memoria?

No, más que un fin es un medio. No tengo capacidad para



“Más que decisivo, hay que ser influyente”. Francisco Valero-Terribas es un director con las ideas claras.

dirigir todo de memoria, así que utilizo la partitura hasta que llega el momento, que no siempre sucede, en el que no la necesito. Lo que sí es cierto es que cuando la elimino siento que estoy más cerca de la música.

Una pregunta de actualidad: ¿cuándo deja un director de ser “joven”?

El concepto de “director joven” es un término políticamente correcto porque hoy día toda la industria quiere tener y ver uno, pero en realidad el término medio no existe: el director pasa de ser joven a estar consagrado. Para ser más exactos, yo los dividiría en talentosos y no talentosos; los grandes directores ya lo eran cuando tenían 30 años y siguen siéndolo posteriormente.

¿Es más sencillo dirigir una orquesta joven que una consolidada?

Superados los primeros cinco minutos es lo mismo dirigir una que otra, porque, durante esos instantes iniciales, el director intuye cómo va a ser la semana de ensayos y el concierto. El respeto, la forma de trabajo y la comunicación se establecen en ese tiempo.

¿Hay una obra o compositor al que le gustaría dirigir?

Un director no debe cerrarse las puertas a ningún tipo de repertorio, debe estar capacitado para todo tipo de género y ser solvente en ello.

Ha estudiado con directores consagrados como Bernard Haitink o Lorin Maazel y a algunos los considera sus mentores, ¿qué papel han jugado en su formación?

En mi opinión nadie puede hacer la figura del mentor si no ha recorrido todo el camino, está consolidado y tiene mucha

“El concepto de ‘director joven’ es un término políticamente correcto porque hoy día toda la industria quiere tener y ver uno”

experiencia. Es una persona que te ayuda, te asesora y te guía en el desarrollo personal y profesional. En mi caso, y hasta la fecha, son Haitink, David Zinman, Maazel, López Cobos y Kurt Masur. El mundo del director de orquesta es complicado porque es solitario, hay muchas decisiones que se deben tomar en soledad y es importante poder resolver las dudas con la ayuda de una figura en la que confías. Esa persona es el mentor para mí.

Preparó Bruckner con Bernard Haitink, un experto en este repertorio...

Fue interesante, porque para estas ocasiones preparas el repertorio como lo harías de manera habitual, con la partitura y los vídeos en busca de la versión definitiva; pero en realidad no va a serlo nunca porque no hay una forma concluyente de dirigirlos. Las obras de los grandes compositores están plagadas de sorpresas y siempre se encuentra alguna diferente que te impresiona. La cita con Haitink era muy importante, él está consagrado al repertorio alemán y como persona mantiene intacta su capacidad de sorpresa y permeabilidad hacia todos los planteamientos. Para mi asombro, me trató con una enorme sencillez y durante nuestro encuentro me indicó cosas que le habían gustado de mi manera de concebir la música y la dirección. Le sorprendieron tanto las sonoridades que obtenía de la música de Bruckner que me dijo “esto es exactamente lo que quiero oír cuando escucho Bruckner”.

Y a usted, ¿qué le cautivó de su manera de dirigir?

Es un intelectual musicológicamente hablando. Sus análisis son muy interesantes porque tiene graduados los climas y las líneas de discurso de cada obra y pone un énfasis especial en transmitirlos y dejarlos claros desde el primer momento. En la antigua escuela vienesa los directores poseían muchos conocimientos de composición y eso se nota en la visión global que Haitink tiene de la obra.

También ha trabajado con David Zinman, al que confía sus dudas...

Sí, es una persona muy natural, pero guarda el secreto de sus interpretaciones para sí mismo. Le gusta transmitir y que haya una buena relación entre los músicos de la orquesta.

¿Le sorprenden la cercanía y la sencillez en un director de orquesta?

No, lo que sucede es que entiendo la sencillez como la capacidad de explicar un concepto complejo de la manera más básica y, en este sentido, la forma de trabajar de Zinman es muy pragmática porque tiene esa cualidad. Es el tipo de director del que se puede interpretar que ha hecho un trabajo superfluo con una orquesta porque da indicaciones puntuales que en realidad responden a planteamientos muy elaborados, lo mismo sucede con Maazel.

¿Usted se siente inclinado por esta forma de dirigir?

Sí. Para trabajar a este nivel son necesarias orquestas como la de Berlín, Viena o Nueva York, con grandes intérpretes y

grandes directores. Los músicos de la Filarmónica de Berlín son equiparables en profesionalidad al director que tienen delante, así que este, para llevar a cabo el planteamiento que ha elaborado en su mente, tiene que ser muy práctico y no detenerse en explicaciones. Creo que en estas grandes formaciones, que trabajan con directores de enorme calidad, no se necesitan discursos filosóficos.

Lo que puede ser contrario a la titularidad de las orquestas como se entiende hoy día...

En España, las propias orquestas favorecen que los directores titulares estén un 80% de su tiempo dirigiéndolas, lo que es una sobreexposición muy negativa y un desgaste innecesario. El director debería trabajar una parte del repertorio para luego poder estructurar el resto de aspectos de la orquesta, como la gestión, y propiciar que la formación trabaje con otros profesionales. Lo contrario supone mucha carga presencial y el descuido de otras funciones importantes relacionadas con la orquesta.

De hecho, sólo hay un referente español entre sus mentores...

Jesús López Cobos, con el que he trabajado en diferentes ocasiones. Es el director español que mayor trayectoria y reputación internacional ha ganado. Aunque no hemos tenido escuela de dirección en nuestro país, hay casos puntales que han destacado, como el suyo. Es muy completo y tiene un profundo conocimiento del repertorio germánico, el clásico y la ópera. Además, también es muy pragmático, dinamiza muy bien el trabajo y tiene muy claro cómo extraer el máximo rendimiento de una formación, sea del nivel que sea.

En este sentido, su método de trabajo es equiparable al de Haitink y Zinman...

Sí, es muy sistemático y a la vez profundo. Sabe que a través de un trabajo bien estructurado logrará que los músicos alcancen el nivel deseado.

A raíz de su afirmación anterior surge la duda siguiente, ¿continúan separadas las funciones del director de orquesta del de ópera?

Es la división clásica de la dirección de orquesta, como luego han venido las distinciones del director de música contemporánea, la interpretación histórica... Personalmente creo que puedes haber tenido experiencia en un tipo de repertorio o en otro, pero la habilidad para dirigir se tiene o no se tiene. El director, por definición, debe tener un conocimiento integral porque dirigir es su labor.

Sigamos con otro de sus mentores, Lorin Maazel, del que comenta que tenía una mente prodigiosa. ¿En su caso, una ventaja o un obstáculo?

Su mente nunca fue un estorbo para Maazel, ambos se re-orientaban. Ya era un prodigio como violinista y luego lo fue como director. Esa enorme capacidad le convertía en algo superior, podría haber sido lo que hubiera querido: fue violinista, director y un compositor prolífico; no todas sus obras se han dado a conocer, pero provocarán admiración.

¿Qué sintió cuándo en 2014 le seleccionó como asistente para el Festival de Castleton?

Una enorme satisfacción y una responsabilidad muy grandes. Fue una gran sorpresa porque, antes de conocerlo, había oído mucho sobre su fuerte carácter y pensé que el trato sería difícil, pero sucedió todo lo contrario: había escuchado mis grabaciones y daba la sensación de que me conocía mejor que yo mismo.

¿Por qué le seleccionó?

Maazel me preguntó el porqué de que quisiera venir a su festival y yo respondí que estaba interesado en estar a su lado

“Se puede haber tenido experiencia en un tipo de repertorio o en otro, pero la habilidad para dirigir se tiene o no se tiene”

y aprender. Pero su intención iba más allá y el momento definitivo llegó a raíz del siguiente comentario, que resultó muy significativo para mi carrera: “Personalmente quiero que venga porque creo que es uno de los directores del siglo XXI; no solo porque vaya a resultarle más interesante para usted, sino porque allí estamos creando la música de este nuevo siglo. Es decir, la música tal y como se ha conocido hasta ahora pero enfocada para el público de este tiempo. Su labor como director es averiguar cómo va a asistir este tipo de público a los conciertos, cómo se van a hacer y programar”.

Estaba interesado en el futuro de la música clásica...

Así es. De esta manera entendí que su preocupación la constituían la música y los espectadores del siglo XXI. Tenía claro que Verdi y Puccini seguirían siendo algunos de los compositores que se programarían, pero además quería encontrar el modo en que la gente siguiera yendo a los auditorios y la música estuviera al servicio del público. Para eso, Maazel concebía la figura del director como un elemento clave.

Esas palabras le resultaron reveladoras...

En aquel momento sentí que me habían tocado con una especie de varita mágica porque confirmaba que el camino que había elegido era el adecuado, y ahora estoy en mitad de mi trayectoria.

¿Cuál era ese camino elegido?

Siempre he querido ser director de orquesta, pero por encima de todo he sido músico. En mi opinión, un director debe ser un músico de cámara excepcional. En este sentido tenía claro que la dedicación al clarinete era un paso más en mi desarrollo, hasta el momento que fuera oportuno intentaba tener paciencia y avanzar sin prisa. Al principio hubo un periodo educativo, dirigí algún conjunto de cámara y me formé mientras continuaba como instrumentista. En el mundo de la música sucede que, a veces, se considera de forma peyorativa al instrumentista que quiere dedicarse a la dirección y el resto de compañeros no lo comprende. Para mí ha sido un paso más, una transición natural.

Otra de las cualidades que valora en un director la encontró en Kurt Masur, del que ha destacado su musicalidad, ¿no se presupone indispensable de cualquier director?

No, es un término abstracto que forma parte innata de las personas, no sólo del músico, y que se desarrolla a lo largo de la vida. Masur quería que imagináramos lo que un acorde determinado significaba en una tonalidad, su relación con el folclore, con el arte... Es una forma de comprender que te vuelve consciente y establece una comprensión para toda la vida. Según sus palabras, el director debe destilar la idea de la obra, no sólo la música (ahí es donde interviene la musicalidad) y ayudarse de la técnica, la gestualidad, para transmitirla a cada músico de la orquesta. Es un papel catalizador de la obra musical.

En España ha dirigido a la Orquesta de Extremadura, la Filarmonía de Oviedo, la JONDE o la Orquesta de RTVE, ¿cómo ha aplicado todo este conocimiento en su trabajo?

He interiorizado estas cualidades y enseñanzas y las he unido a mi experiencia como intérprete; al procesarlo todo queda mi propia esencia.

En su experiencia con la OEX obtuvo excelentes resultados...

Es una orquesta que presta un servicio impresionante a la Comunidad de Extremadura, con un buen repertorio y aprovechamiento de los recursos. Hacen una labor muy digna que merece su consolidación y, al ser una comunidad de tradición orquestal más reciente, necesita del apoyo institucional.



Respecto a la educación musical en España, Valero-Terribas afirma que “se está parcelando todo tanto que se dilapidan recursos sin conseguir frutos”.

¿Su público es consciente del esfuerzo?

Es un público fiel, muy variado y que siente un gran afecto por la orquesta, a la que consideran parte del patrimonio extremeño. Las nuevas generaciones necesitan vincularse a ella para asegurar la continuidad de esta labor.

¿Volverá a trabajar con ellos?

Próximamente, haciendo un ciclo estival de conciertos por diversas ciudades.

También ha dirigido la Filarmonía de Oviedo, una ciudad de enorme tradición musical. ¿Cómo se refleja en su orquesta?

La Orquesta Filarmonía es muy dinámica, está en constante movimiento y sus posibilidades son enormes, pero al igual que en Extremadura, necesita una garantía institucional importante. Yo la dirigí en un programa complicado porque se basaba en el repertorio clásico y posiblemente era con el que menos experiencia tenía la formación; pero los resultados fueron muy buenos y obtuvimos unas críticas excelentes.

El caso más curioso es el de la Orquesta de RTVE, de la que ha sido instrumentista y director. ¿Puede describirla desde ambos aspectos?

Los músicos que integran esta orquesta se sienten orgullosos de su pasado y eso les impulsa a un futuro prometedor, aunque muchas veces no reciben el soporte y la tranquilidad que una formación de estas características precisa. Como clarinetista, toqué muchas veces con ellos con el cartel de “no sin orquesta y coro”. Para que no se repitan estas situaciones tan lamentables se les debe dotar de las máximas garantías. Esta orquesta española es de las pocas que tiene un sentido institucional a la manera de Centroeuropa, y ha sido dirigida por profesionales como Maazel, Markevitch o Celibidache.



El director junto a la prestigiosa directora Marin Alsop.

¿Qué se siente al trabajar con una orquesta de este calibre?

Dirigirlos fue impresionante. Con la OSCRTVE sucede lo mismo que con las grandes: hay una retroalimentación muy poderosa, que crece de manera exponencial y que necesita de un mayor esfuerzo psicológico por parte del director, acorde a su nivel de trabajo.

En cuanto a la JONDE, que también ha conocido su batuta, amplió sus funciones más allá de la dirección...

Trabajé con ellos en varias facetas, desde director asistente hasta director de la academia de música contemporánea, y debo decir que en España es una de las orquestas con los músicos mejor preparados que hemos tenido. Su solvencia es completa, los integrantes han estudiado por todo el mundo y tienen experiencia en formaciones de otros países. Lamentablemente, son la generación de músicos que se enfrentará a una mayor tasa de paro, un drama. La crisis económica está pasando factura ahora, pero son ciclos que terminan y se olvidan; sin embargo, la crisis artística de las orquestas y teatros españoles será un lastre mayor que el económico y perdurará más en el tiempo.

¿Qué destacaría de su trabajo con ellos?

La manera con la que se reivindican ante esta realidad, basada en una mayor calidad y trabajo. Es gratificante encontrar a músicos tan jóvenes y profesionales que logran abstraerse y

hacerlo tan bien. A ello se acompaña una gestión envidiable, a la altura de cualquier orquesta profesional, nacional o internacional.

¿Propone alguna solución?

Alguien debería darse cuenta de que la música no es algo circunstancial que se da en una sala de conciertos, la música es una disciplina artística mucho más amplia que llega a todos los niveles de la educación y la cultura. No vamos a conseguir nada si nos dedicamos a fragmentarla y separarla. El futuro de la música está ligado al del arte en España, se necesitan un soporte y un planteamiento común.

En Venezuela y Colombia hay ejemplos de cómo puede funcionar este planteamiento común del que habla...

En Colombia existe el Sistema Nacional de Orquestas Infantiles y Juveniles que ha gestionado la Fundación Batuta y que se encarga de las actividades en torno a la música como base de la educación. Es una estructura muy amplia, de unas diez o quince orquestas, en las que lo fundamental es la formación base y llegar a todos los rincones del país. La diferencia entre Colombia y Venezuela es que en esta última tuvieron claro desde el primer momento que, para darse a conocer, necesitaban un producto de primera línea y crearon la Orquesta "Simón Bolívar" dirigida por una figura joven, Gustavo Dudamel. El resultado ha eclipsado el fin último del sistema, es decir, estructurar la labor educativa de un país entero.

¿Y en Colombia?

Allí le han dado la vuelta: primero se han preocupado de atender las necesidades básicas de los niños atrapados en el conflicto de su país, de estructurar el sistema de escuelas para que todos tengan acceso y han dejado para el final tener una orquesta referente, que es lo que necesitan ahora mismo. Aunque hay grandes músicos y cuentan con apoyo institucional y mecenazgo, necesitan una orquesta que se erija como símbolo catalizador de este esfuerzo.

Precisamente fue Colombia la que le ofreció participar en El Sistema...

La oferta fue muy tentadora: ponían a mi disposición prácticamente todo lo relacionado con la música. El origen de esta proposición surgió cuando mostré mi interés y pregunté por el proceso de selección y las condiciones. Inmediatamente ellos me ofrecieron el puesto de director, porque me veían con el perfil de Dudamel. La oferta me halagó mucho, pero necesitaban que la incorporación fuera inmediata y el calendario no permitía compaginar esta actividad con mis compromisos en España. Buscaban una figura con presencia continua, que estructurara todo el sistema de orquestas y supervisara al resto de directores. Finalmente no pude aceptar esta oferta, pero la puerta quedó abierta a futuras colaboraciones...

Viendo los esfuerzos que se hacen en otros países por la conservación de la música clásica, ¿qué opina de la reestructuración del plan de estudios español?

No conozco ningún otro país que tenga tanta legislación educativa, particularmente en música. La culpa no es de los docentes, es del sistema, que necesita una modificación, que se consulte con las partes implicadas y establezca la finalidad del aprendizaje de la música a todos los niveles. Estamos parcelando todo tanto que dilapidamos recursos sin conseguir frutos.

¿Considera algún modelo educativo como ejemplo?

El modelo debe adaptarse a las características de cada país. Debemos organizar y analizar nuestras características para extraer conclusiones y elaborar nuestro propio sistema.

Gracias Francisco, ha sido muy interesante conocer a alguien tan concienciado con su tiempo y su profesión.

<http://valeroterribas.com/>

“La Orquesta Sinfónica de RTVE es de las pocas que tiene un sentido institucional a la manera de Centroeuropa”