



Universidad de Jaén

Escuela de Doctorado

TESIS DOCTORAL



**FUNDAMENTOS DE LA GESTUALIDAD
DE LA DIRECCIÓN MUSICAL:
FIGURAS DE COMPÁS, ONTOLOGÍA Y
NORMATIVIDAD EN LA DIRECCIÓN DE
CONJUNTOS MUSICALES**

**PRESENTADA POR:
PABLO FERNÁNDEZ ROJAS**

**DIRIGIDA POR:
Dra. MARÍA DEL CORAL MORALES VILLAR,
Dr. LUIS GÓMEZ ROBLEDO**

JAÉN, 2018

ISBN

AGRADECIMIENTOS

Quiero comenzar dando las gracias a las personas que han hecho posible que este escrito sea realmente una tesis doctoral: a mi directora, la Dra. María del Coral Morales Villar, y a mi director, el Dr. Luis Gómez Robledo. Ambos acogieron desde el primer instante mi proyecto, depositando su confianza en mí, y me han ayudado a dar los pasos necesarios para llevarlo a cabo.

Agradezco al Dr. Alberto Neftalí Villanueva Fernández las nociones impartidas sobre argumentación y filosofía de la música, necesarias para poder desarrollar la idea final del ejecucionismo, así como al Dr. Manuel de Pinedo García sus clases de epistemología, imprescindibles para reflexionar sobre las reglas que se siguen al dirigir música. He de agradecer a la Dra. Susana Martínez Conde y al Dr. Stephen Louis Macknik sus consejos y ánimos constantes en la comprensión científica del gesto directorial. Manifiesto mi agradecimiento al Dr. Francisco Javier Lara Lara por su sabiduría y guía para entender la quironimia gregoriana. Y agradezco también a Bartolomé Pérez Botello sus valiosísimas enseñanzas técnicas directoriales y su gran simpatía durante su labor.

Muchísimas gracias a los directores de banda, coro y orquesta que han dedicado su tiempo a responder a las preguntas que han confeccionado esta búsqueda. Algunos son Maestros que conozco desde hace años; otros son Maestros que, sin más, han prestado sus enseñanzas al servicio del objetivo de esta tesis. Gracias a Jason K. Fettig, Carlos Kalmar, Bartolomé Pérez Botello, Ignacio Ábalos, Elisa Gómez, Ángel López Carreño, Algis Zaboras, Antonio Sendra Cebolla, y Wayne J. Toews.

También quiero agradecer a todos los evaluadores anónimos cuya revisión ha contribuido sobremanera en la calidad de los contenidos de esta investigación, así como a Lidia Cubillas Rodríguez y a Fátima Martín Ruiz por su ayuda con las traducciones al inglés.

Continúo expresando mi agradecimiento más sincero a todos los músicos que he dirigido, porque sin ellos, nada de esto sería posible. En concreto, a todos los componentes de la Banda de Música de Rubí, de la Joven Orquesta Ciudad de Motril, de la Coral del Instituto Padre Manjón, de Bóreas Ventus, y de la Banda de Música de Maracena.

A mis alumnos de dirección, en especial a María Eugenia Aivar Molinero, por aceptar mis enseñanzas con tan buena voluntad, animándome a no olvidar la utilidad real de esta investigación.

Tocar una voz intermedia de manera continuada me ha brindado la ocasión de apreciar matices musicales que han potenciado mi comprensión global de la música. Por ello, doy las gracias a mis amigos de mi cuarteto de clarinetes: Álvaro Rodríguez Rus, Francisco José Casado Gómez y Julián Godínez López.

Deseo dar las gracias a aquellos grandes Maestros que han reflexionado sobre la dirección musical y han dedicado una parte de su vida a redactar y publicar su conocimiento por el bien venidero.

Siendo preciso agradecer a quienes han intervenido originalmente en mi pregunta por los distintos efectos de la trayectoria del movimiento con la batuta, es de recibo dar las gracias a mis mascotas.

Finalmente, nombro a mi familia. Agradecer no es suficiente, ni dedicar tampoco, puesto que, sin ellos, nada de lo que me define existiría, nada importante habría. A Juan Bautista, a Lydia, a Javier, a Sergio. A Cuca.

A los estudiantes de dirección musical.

**FUNDAMENTOS DE LA GESTUALIDAD DE LA
DIRECCIÓN MUSICAL:
FIGURAS DE COMPÁS, ONTOLOGÍA Y NORMATIVIDAD EN LA
DIRECCIÓN DE CONJUNTOS MUSICALES**

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. OBJETIVOS.....	7
3. METODOLOGÍA.....	8
3.1. Etnográfica	8
3.2. Revisión bibliográfica.....	10
3.3. Defensa de un planteamiento	10
3.4. Tipos de investigación.....	11
4. RESUMEN DE LOS RESULTADOS.....	12
5. FIGURAS DE COMPÁS. ESTUDIO DEL PRIMER ELEMENTO DE CUALQUIER TÉCNICA DE DIRECCIÓN MUSICAL	18
5.1. Introducción: El gesto y la figura de compás	18
5.2. Figuras de compás	19
5.2.1. Solfeo.....	21
5.2.2. Swarowsky	22
5.2.3. Celibidache.....	23
5.2.4. McElheran	27
5.2.5. Reizábal.....	29
5.2.6. Farberman.....	30
5.2.7. Navarro.....	31
5.2.8. Duchesne.....	32
5.2.9. Saitō.....	33
5.3. Uso de las figuras de compás	34
5.4. Quironimia gregoriana y gesto directorial moderno.....	36
5.5. Defensa científica de la línea de las inflexiones	40
5.5.1. El problema	40
5.5.2. La línea de las inflexiones: definición y comprobación experimental.....	40
5.5.3. La predicción de varios ictus constituye la línea de las inflexiones.....	42
5.5.4. Medidas optométricas estándar relevantes para la teoría de la dirección musical	42
5.5.5. AV Vernier como hipotético fundamento para la línea de las inflexiones.....	44
5.6. Conclusiones: análisis comparativo	45
5.7. Referencias	48

5.7.1. Referencias bibliográficas citadas.....	48
5.7.2. Referencias transmitidas oralmente	49
6. EL EJECUCIONISMO: UN NUEVO POSICIONAMIENTO EN ONTOLOGÍA DE LA MÚSICA	50
6.1. Introducción.....	50
6.2. Ejecucionismo: una respuesta al sonicismo puro, al sonicismo tímbrico, al instrumentalismo, y al nominalismo	50
6.2.1. Autenticidad y tipo normativo.....	51
6.2.2. Sonicismo puro, sonicismo tímbrico, instrumentalismo y ejecucionismo	55
6.3. Tres consecuencias del sonicismo tímbrico y la pregunta por la exposición a la farsa.....	57
6.4. La partitura como frontera de la interpretación musical.....	61
6.5. Conclusiones.....	64
6.6. Referencias bibliográficas	66
7. NORMATIVIDAD, CONOCIMIENTO Y AGENCIA EN EL ARTE DE LA DIRECCIÓN MUSICAL. Un ensayo wittgensteiniano contra el dogma de una técnica directorial unívoca	68
7. 1. Introducción.....	68
7.1.1. Dirección orquestal de tercera persona.....	70
7.1.2. Dirección orquestal de segunda persona.....	71
7.2. Rasgos que delimitan el espacio lógico de la normatividad según Wittgenstein y su aplicación en el ámbito de la dirección de conjuntos musicales	73
7.3. No toquéis hasta que no oigáis.....	77
7.4. A dirigir se aprende dirigiendo	80
7.5. Conclusiones.....	83
7.6. Referencias bibliográficas	84
8. CONCLUSIONES.....	86
8.1. Conclusión general.....	86
8.2. Conclusiones relativas a las figuras de compás.....	86
8.3. Conclusiones relativas a la ontología musical.....	87
8.4. Conclusiones relativas a la normatividad en la dirección	87
ANEXO 1: ENTREVISTAS A DIRECTORES DE CONJUNTOS MUSICALES	88
1. Entrevista al Maestro Jason K. Fetting.....	88
2. Entrevista al Maestro Carlos Kalmar.....	92
3. Entrevista al Maestro Bartolomé Pérez Botello	95
4. Entrevista al Maestro Ignacio Ábalos.....	104
5. Entrevista al Maestro Ángel López Carreño.....	109
6. Entrevista al Maestro Algis Zaboras.....	119

7. Entrevista al Maestro Antonio Sendra.....	127
8. Entrevista al Maestro Wayne J. Toews	133
ANEXO 2: CERTIFICADOS DE ACEPTACIÓN DE ARTÍCULOS.....	140
a. Música oral del Sur (Centro de Documentación Musical de Andalucía).	140
b. Editorial Comares.....	141
c. Thémata.....	142
ANEXO 3: CONSTANCIA DE ENVÍO DE PROPUESTA DE ARTÍCULO A LA REVISTA ELECTRÓNICA LÉEME.....	143
ANEXO 4: CONSTANCIAS COMO DOCENTE DE LA DIRECCIÓN DE CONJUNTOS MUSICALES.	144
a. Impartición de dos cursos basados en el quinto capítulo de la presente tesis doctoral.	144
b. Diligencia de toma de posesión como Profesor interino de la Cátedra de Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Música de Málaga.	146

1. INTRODUCCIÓN

La búsqueda del mejor modo de mostrar el compás con el gesto es una constante en el ámbito de la enseñanza de la dirección de conjuntos musicales. Tanto desde una perspectiva teórica como práctica, hallar un criterio objetivo para determinar que un director musical muestra mejor el compás con su gesto que otro director sería un hito en la disciplina académica de la dirección, pues implicaría la existencia de una argumentación sólida en favor de unas técnicas directoriales. De forma generalizada, a los directores profesionales les interesa esta cuestión como parte de la realidad musical. Se defiende en este trabajo que hay diferencias perceptuales relevantes entre diversas tipologías gestuales, que en el uso de ciertos parámetros prima la coherencia, y que existe al menos un parámetro de las figuras de compás que puede fundamentarse científicamente. Ello implica que el significado de ciertos recursos expresivos del director musical está ligado en parte a factores del ámbito de la percepción humana. Sí es así, entonces en la tradicional controversia a propósito de mejores o peores técnicas de dirección deben revisarse los elementos que definen cuándo un gesto es mejor o más claro que otro gesto.

Mediante la escucha de distintos Maestros podemos entender que el dibujo del compás es algo primario en cualquier técnica de dirección. Mediante el análisis comparativo entre diversas figuras de compás podemos comprender qué es la coherencia en el gesto de marcación del compás y cuáles son sus funciones. Mediante el estudio del director de coro gregoriano podemos comprender que nuestro patrimonio gestual tiene un origen. Mediante la revisión bibliográfica de estudios de la percepción visual humana podemos encontrar analogías útiles para la dirección musical. Mediante la ontología musical podemos definir la actividad del director como algo musical, pese a no ser algo sonoro, sino visual. Mediante la epistemología y la filosofía del lenguaje, en concreto de la normatividad aplicada al ámbito de los conjuntos musicales, podemos comprender que un gesto directorial adquiere significado en una situación concreta, no sólo por sí mismo.

El principal estímulo intelectual para elaborar esta tesis ha sido la ausencia de un criterio fundamentado para decidir entre la multitud de hipótesis a propósito de qué estilos de dibujar los compases en el aire (lo que en jerga se conoce como *beat patterns* y aquí traduzco como “figuras de compás”) son las más apropiadas para dirigir música –desde la escuela de Celibidache hasta Saitō¹.

Las diversas defensas de figuras de compás generan división entre músicos y tienen serias repercusiones en su educación. A su vez, la justificación que ofrecen los representantes de las escuelas de dirección sobre qué recursos expresivos son mejores o más claros no está basada en estudios de la percepción ni del significado. Al vivir en primera persona la controversia entre escuelas, pensé que tenía que haber alguna manera de argumentar racionalmente a propósito de mejores o peores figuras de compás, y en general de procedimientos técnicos. He querido construir un argumento que medie entre las siguientes dos visiones extremas de la materia: a) la técnica de dirección dogmática que

¹ Bowen, José Antonio: *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003. Pp. 92-104; Wittry, Diane: *Baton basics*, Oxford, Oxford University Press, 2014. Pág. 2.

dictamina a priori lo correcto y lo incorrecto²; y b) la visión relativista que defiende que cada director dirige de una manera exclusiva y que define la dirección como algo, en esencia, inaprensible, inescrutable, inexplicable e innato –lo que impide lógicamente la educación de la disciplina al entenderla como "misterio"³. Mi intención es encontrar parámetros defendibles y objetivos, útiles para la docencia de la disciplina, al tiempo que se contempla que tales parámetros son únicamente una mínima, aunque sólida, base gestual.

La dirección musical es una de las disciplinas académicas en el corpus de la enseñanza musical. En cualquier ámbito académico debe reinar el rigor, el argumento razonado, el respeto por la ciencia y la actualización honesta del conocimiento. Por ello, resulta inconcebible que existan diversas formas de la dirección musical en el terreno docente y que se contradigan entre sí atendiendo a motivos de “claridad visual” del gesto, pero desconociendo estudios y definiciones a propósito de la claridad o precisión visual, quedándose en la crítica acientífica. En esta tesis reflexionamos acerca de la claridad del gesto y proponemos buscar en la coherencia del dibujo y en la fundamentación científica su razón de ser.

Los estudios en materia de teoría de la dirección musical son muy escasos, y conforme pasa el tiempo es más difícil la mantención de su rigor. Esto es debido a la propia edad de la dirección musical moderna, que (como la aviación) ronda solo el primer siglo de su historia. Algunos de los directores que se estudian aquí son de una segunda generación de teóricos, y otros muchos de una tercera generación. Estamos en un momento histórico en el que podemos perder mucha información valiosa debido a la propia naturaleza de la tradición oral en la enseñanza de la dirección.

Demostrar la validez o invalidez de uno de los parámetros más comunes en las tradiciones directoriales implicaría demostrar que unas figuras de compás, una tipología gestual, son mejores que otras en términos de percepción visual. Este razonamiento sería pionero. En el presente trabajo exponemos que la hipótesis de la línea de las inflexiones como referencia óptica tiene una fundamentación en un tipo de hiperagudeza visual. El objetivo no es, ni mucho menos, establecer un manual de gestos válidos, lo que no tiene sentido (como también se demuestra), sino únicamente señalar que los estudios de la percepción visual han de tenerse en cuenta a la hora de declarar que un gesto es más claro que otro. Ello no debería obviarse en una materia cuya actividad consta de la comunicación mediante el movimiento como uno de sus tres principales medios expresivos propios.

Con ello, veremos cómo el uso de las herramientas gestuales que verdaderamente juegan un papel importante en la ejecución musical, son susceptibles de considerarse elementos que forman parte de la ontología de una obra musical. De esta manera, por primera vez, la actividad del director

² García Vidal, Ignacio: *Propuesta metodológica de una didáctica para la Dirección Musical*. Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Didácticas Especiales, 2011. Pág. 318. Pp. 348-349; Munteanu, I: *Octav Calleya: En el atril de la vida*. Fund. Málaga, 2013. Cap VII.

³ Matheopoulos, Helena: *Los grandes directores de orquesta*. Robinbook, 2007. Pp. 19-22. Pp. 279-280.

(o, mejor dicho, cierta clase de actividad directorial) puede incluirse en uno de los debates filosóficos más intensos desarrollados en los últimos años: el debate de la obra musical como tipo normativo⁴.

Posteriormente, una vez expuestos diferentes tipos de figuras que muestran los distintos compases, una vez razonado un parámetro sobrio en la técnica de la dirección, y una vez se ha inmiscuido la actividad gestual en el ser propio de la música, se prosigue a reflexionar en torno a las reglas que se siguen o no en la dirección de conjuntos musicales, razonando que el conocimiento directorial solo puede ser generado gracias al conjunto al que se dirige o se ha dirigido, y no en el estudio solitario e individual. Ello implicará que el significado y la funcionalidad de los gestos depende directamente del contexto, de las personas que hacen música, y no solo del director.

De este modo, esta tesis doctoral explora el camino de la fundamentación de la dirección musical mediante el análisis de un tipo especial de gestos (las figuras de compás), defendiendo cómo los más efectivos cumplen un rol importante en la metafísica de la música, existiendo éstos desde el conjunto y desde el director -no únicamente desde el director. Ahora bien, se ha pretendido evitar a toda costa la entelequia en esta fundamentación, no únicamente siendo el autor un director en activo, sino acudiendo a directores relevantes en el panorama actual de la música para ratificar las preocupaciones principales de esta tesis.

⁴ El debate principal se da en la revista *British Journal of Aesthetics* desde finales de los años noventa hasta la actualidad, con una gran actividad en la primera década de los años dos mil entre J. Levinson, S. Davies y J. Dodd (entre otros autores). Las referencias exactas están en el capítulo sexto de la presente tesis doctoral.

2. OBJETIVOS

1. Elaborar un concepto unificado de figura de compás.
2. Exponer diferentes tipos de figuras de compás.
3. Investigar la relación ontogenética, si la hubiese, entre la quironimia gregoriana y la dirección musical moderna.
4. Fundamentar desde el área de las ciencias de la visión el concepto de la línea de las inflexiones como un parámetro explícito de ciertas figuras de compás.
5. Defender una clase de figura de compás como más coherente, clara y fundamentada.
6. Desarrollar una postura ontológica propia, denominada *ejecucionismo*, que abarque aspectos de la ejecución musical tales como los gestos directoriales como elementos que pueden intervenir en la identidad de la obra musical.
7. Explorar las reglas que se siguen en el quehacer de la dirección de conjuntos musicales.
8. Identificar de qué depende el conocimiento directorial, es decir, cuáles son las condiciones que promueven el saber a propósito de las procedimientos reales que definen la actividad del director.
9. Generar conocimiento válido y cimentado, siguiendo los métodos académicos. Con ello, publicar los resultados más relevantes de la investigación según la revisión por pares anónimos en revistas indizadas, estableciendo así unos elementos sólidos en la tradición de la teoría de la dirección de conjuntos musicales.

3. METODOLOGÍA

3.1. Etnográfica

Se ha seguido la metodología etnográfica de dos modos diferentes. De una mano, con el ejercicio del rol del director⁵, comprobando los diferentes conocimientos adquiridos en el proceso de elaboración de la tesis, y con el ejercicio de la docencia de la dirección. De otra mano, cumpliendo con una etnografía enfocada a personalidades relevantes de la dirección musical. Para ello, se ha diseñado un cuestionario y se ha procedido a la elección y contacto con tales personalidades. Es preciso mencionar que se ha buscado una mayor paridad, pero que no se obtuvo respuesta.

Dadas las siguientes dos afirmaciones se emplea la metodología etnográfica en su formato de entrevista:

- a) Los directores (en su amplia mayoría) se dedican a dirigir música; no muestran un interés especial en redactar tratados de dirección, ni en realizar estudios comparativos entre diferentes técnicas, ni tampoco en investigar el significado de sus gestos de una manera científica.
- b) Una investigación en dirección musical debe considerar la opinión de los profesionales de la dirección musical porque ello constituye un material intelectual relevante de la realidad musical que pretende abarcar.

El objetivo principal de la serie de entrevistas, disponibles en el anexo 1, ha sido obtener información acerca del valor de la técnica en la dirección musical, y en concreto, de la figura de compás como herramienta comunicativa. Esta información es un importante aval justificativo para la realización de un estudio sobre la figura de compás e invita a reflexionar sobre el concepto de claridad en el gesto del director, y de cómo este interviene en la identidad de la obra de arte musical.

En su conjunto, los directores entrevistados comprenden la práctica totalidad de actividades profesionales de la dirección de conjuntos musicales: dirección de orquesta, dirección de banda municipal, dirección de banda militar, dirección de coro, dirección de big band, enseñanza de la dirección musical y enseñanza de música de conjunto.

Han sido ocho los directores entrevistados. Tres de ellos residentes en Norteamérica, entrevistados mediante correo electrónico, y los cinco restantes residentes en España, entrevistados mediante el método de grabación y transcripción de entrevista. Las preguntas han sido las mismas para todos de manera fundamental, aunque se han realizado preguntas adicionales en algunas de ellas con el objetivo de enriquecer el texto y/o de esclarecer alguna cuestión. El idioma en el que se exponen las entrevistas es en español, pese a que dos de ellas están originalmente en inglés, y han sido traducidas por el autor de la tesis.

⁵ Se puede consultar audiovisualmente parte de la actividad del autor como director musical en el canal *RojasVentus* de YouTube, disponible en la URL: <https://www.youtube.com/channel/UCUIYT-DePf0xpFXgmxft0A>. Como docente de la dirección, se aporta una constancia en el anexo 4 del presente documento.

Se exponen a continuación las coincidencias entre los directores entrevistados:

- Las figuras de compás son un elemento muy importante en la dirección musical.
- Existe una gran dificultad para expresar cuándo un gesto es más claro o más preciso que otro. Aun así, la claridad y el control están mutuamente relacionados.
- Los parámetros para evaluar la gestualidad de un director musical son: a) precisión gestual, b) claridad gestual, c) sincronización entre música y movimiento del director, d) expresividad, e) peculiaridad o personalidad, y en una menor medida respecto a todos los demás, aunque hay que poseer dicha capacidad, f) marcar todas las entradas a los diferentes instrumentos.
- La idea de que entre música y gesto debe existir sincronización, conexión, predictibilidad, ó causalidad. De que exista una concordancia entre gesto como elemento visual y música como elemento sonoro. En definitiva, de que gesto y música forman parte de una misma realidad: la ejecución musical.

Tomando como aval dichas coincidencias se ratifica la pertinencia de elaborar los dos artículos que componen la tesis⁶. Por un lado, la necesidad de estudiar las figuras de compás como concepto, así como indagar en las diferencias entre unas y otras para encontrar respuesta a cuál es más clara, o más precisa, o más coherente y por qué. Este artículo es el denominado “Figuras de compás. Estudio del primer elemento técnico de cualquier técnica de dirección musical”, aceptado para su publicación en *Música oral del sur*, la revista internacional del Centro de Documentación Musical de Andalucía, nº 14, con ISSN 1138-8579 y DL 487/95, en el que se realiza una exposición y análisis de diferentes tipos de figuras de compás para defender un tipo de figura, y se propone un modelo científico de comprensión de uno de los elementos considerados en la reflexión sobre la claridad del gesto: la línea de las inflexiones.

Por otro lado, la preocupación por entender el gesto dentro de una ontología musical, es decir, como parte de una obra musical. Este artículo es el denominado “Ejecucionismo: un nuevo posicionamiento en ontología de la música”. También después de una evaluación por pares anónimos, ha sido publicado por la *Editorial Comares*, como parte del monográfico *Un paseo por las jaulas: lecturas sobre arte y naturaleza* en la colección *Aisthesis. Estética y Teoría de las Artes*.

⁶ Se aportan los certificados de aceptación para su publicación de tales artículos en el anexo 2 del presente documento.

3.2. Revisión bibliográfica

Tras el trabajo etnográfico, se han combinado dos modelos principales en la elaboración de la presente tesis doctoral. En primer lugar, un modelo de revisión bibliográfica en el cual se ha realizado un planteamiento organizado en cada uno de los artículos aceptados para su publicación, dirigidos ambos a la aclaración de una cuestión relevante para la teoría de la dirección musical. Dicho modelo ha consistido en:

- a. Exponer las principales figuras de compás directoriales y realizar un análisis comparativo de las mismas.
- b. Presentar el estado de la cuestión las principales posturas de ontología musical que abarcan la ejecución musical según la tradición clásica occidental.

3.3. Defensa de un planteamiento

En segundo lugar, en cada uno de los artículos, se ha amalgama este primer modelo con un modelo de innovación en el que el autor se ha postulado a propósito de una idea original que define el objetivo de esta tesis doctoral. En el primer artículo (a), tras la evaluación de la consistencia interna de los dibujos para la marcación de compases, de la coherencia argumental de cada escuela directorial expuesta, y siguiendo la hipótesis original a propósito de la línea recta imaginaria de las inflexiones como referencia óptica, se arguye en defensa de un tipo concreto de figura de compás. Siendo los mecanismos metodológicos de estos tres subapartados propios de la metodología cualitativa, para la defensa de susodicha hipótesis se ha empleado, además, la metodología cuantitativa, puesto que en primer lugar se ha procedido al registro detallado de los datos pertinentes obtenidos por investigadores del área de ciencias de la visión.

En el segundo artículo (b), al no encontrar respuestas satisfactorias para las motivaciones de esta investigación, se ha diseñado una alternativa teórica que satisficiera la hipótesis principal de la existencia de condiciones de individuación de la obra musical que no sean exclusivamente propiedades acústicas, y con ello, que engloben la gestualidad directorial como subconjunto de las mismas. El conjunto de argumentos que conforman las tesis centrales de este trabajo responde a la denominación de *ejecucionismo* en el ámbito de la ontología de la obra musical (esto es, la vertiente de la filosofía de la música que trata el interrogante de qué es una obra de arte musical).

Ello se complementa y ratifica con un artículo publicado con anterioridad a la matriculación en el presente programa de doctorado. Se trata de un texto (c) que contiene dos ideas principales, resumidas aquí escuetamente: la idea de que el director puede ser, esencialmente, un jefe o un líder, y que ello está intrínsecamente vinculado con la relación que tiene el director respecto a la formación a dirigir, con el conocimiento directorial que adquiere y, consecuentemente, con la clase de gestos que utiliza; la idea de que la dirección de conjuntos musicales es un ámbito normativo en el que se

siguen reglas, especificando las investigaciones que inauguró Ludwig Wittgenstein hacia la primera mitad del pasado siglo XX. Estas ideas fueron el elemento germinal de lo que ahora es una tesis, y establecen un marco de referencia en el que adquieren sentido las figuras de compás, en el que supone un límite humano la línea de las inflexiones, y en el que adquiere estatus ontológico el gesto como parámetro musical.

3.4. Tipos de investigación

Si bien la metodología se interroga la descripción, el análisis y la valoración crítica de los métodos de la investigación, siendo así que los distintos tipos de metodología definen el conjunto de procedimientos lógicos por los que se plantean, desarrollan y resuelven ciertos problemas de índole académica, los tipos de investigación son propiamente las aplicaciones de tales métodos. En esta tesis se han empleado tres tipos de técnicas de investigación para todo lo que no ha concernido a la metodología etnográfica:

- a. Exploratoria: Siempre que surge un nuevo fenómeno dentro de la investigación, que precisamente por su propia novedad no dispone de un método consagrado a aplicar, se trabaja una aproximación respecto de una determinada realidad poco explorada. En este caso, la defensa de la línea de las inflexiones como parámetro objetivo en la técnica directorial es un caso de investigación exploratoria, pues son pocos los recursos disponibles para su profundización, y al mismo tiempo se pretende aportar material para su futuro emprendimiento.
- b. Descriptiva: Al proceder a la exposición de características fundamentales de conjuntos homogéneos de fenómenos como son las figuras de compás de distintas escuelas directoriales (apartado 5.2), se utilizan criterios de sistematización, que muy bien sirven de estado de la cuestión, para poner de manifiesto una realidad específica. Asimismo, también ha sido descriptiva la técnica de investigación utilizada en la preparación de la propuesta ontológica que es el ejecucionismo (apartado 6.2).
- c. Explicativa: Se define por determinar los orígenes o las causas de un fenómeno o conjunto de fenómenos, llegando a la razón de los mismos. Es el tipo más importante en el sentido de generar conocimiento científico porque aporta novedad además de ordenación del material previamente disponible. La conclusión de la tesis, que ha sido diseñada para vislumbrar desde múltiples perspectivas el gesto directorial, es un caso de aplicación de técnica explicativa dentro de las metodologías empleadas porque propone un planteamiento novedoso en la fundamentación de la dirección de conjuntos musicales.

4. RESUMEN DE LOS RESULTADOS

1. Se ha elaborado un concepto unificado de figura de compás.

El término "figura de compás" es una traducción del autor para la expresión *beat pattern*, de uso común en la bibliografía especializada. Dicha expresión refiere al gesto abstracto, plasmado en un dibujo, que estructura la marcación de los pulsos del compás en el espacio donde el director desarrolla su actividad gestual -denominado "campo eufónico" o *field of beating-*, a lo largo del tiempo en que sucede la música. La figura de compás es el contorno del gesto del director entendido como objeto y aplicado a una información muy concreta, la del compás. Las figuras son modelos que muestran la configuración del gesto en un compás: representan cierta clase de comportamiento directorial, y su uso didáctico consiste en seguirlos imitando el recorrido. Son resultado de una práctica común, pero se vuelven a enlazar con la realidad al tomarse como ejemplo.

2. Se han expuesto diferentes tipos de figuras de compás.

Se exponen figuras de compás para compases de 2, 3, y 4 partes siguiendo modelos de:

- Joaquín Zamacois.
- Salvador Seguí.
- Hans Swarowsky.
- Sergiu Celibidache según Elisa Gómez.
- Sergiu Celibidache según Bartolomé Pérez Botello.
- Sergiu Celibidache según Ignacio García Vidal.
- Brock McElheran.
- Margarita Lorenzo de Reizábal.
- Harold Farberman.
- Francisco Navarro Lara.
- Manuel Duchesne Cuzán.
- Hideo Saitō.

3. Se ha propuesto una relación ontogenética entre la quironimia gregoriana como primera dirección musical y la dirección musical desarrollada desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

Siguiendo los razonamientos según la tradición adquirida por el Maestro Francisco Javier Lara, discípulo de Dom Eugène Cardine, dada la similitud entre los gestos exteriores gregorianos y los tiempos fuertes en las figuras de compás modernas, y teniendo como referencia adicional la

vinculación derecha-fuera e izquierda-dentro (y también ictus-fuera y rebote-dentro), podemos decir que existen razones suficientes para defender que aspectos muy básicos y comunes en las técnicas modernas de dirección de conjuntos musicales están presentes en la quironimia gregoriana.

4. Se ha fundamentado desde el área de las ciencias de la visión el parámetro de la línea de las inflexiones.

Se usa el concepto de la Agudeza Visual Vernier para fundamentar la línea de las inflexiones como línea imaginaria de referencia óptica que funciona como barra de apoyo para la marcación de ictus. Si se entiende la punta de la batuta desde el punto de vista optométrico como el comportamiento de una línea, y la línea de las inflexiones como otra línea, la AV Vernier explica poder percibir cuándo hay y cuándo no hay desalineamiento entre ellas. Traducido al ámbito musical, ello explicaría la percepción de la precolisión, colisión y postcolisión de la batuta con la línea, o lo que es lo mismo, la percepción del dibujo que muestra el pulso rítmico cuando la definición de ictus se produce por cambio de dirección en el movimiento.

Dicho artículo ha sido enviado a la Revista electrónica Léeme para su publicación.

5. Se ha realizado un análisis comparativo de las figuras de compás presentadas en función de cumplir o no con siguientes parámetros:
 - Línea recta como única referencia óptica (línea de las inflexiones).
 - Definición de ictus por cambio de dirección del movimiento.
 - Definición de ictus a lo largo de varias alturas.
 - Fuera $\cong \mathcal{F}$; Dentro $\cong \mathcal{P}$.
 - Línea horizontal/ref. óptica como límite del movimiento.
 - Definición de ictus desigual.
 - Movimiento alrededor de la línea horizontal/ref. óptica.
 - Ictus en un mismo punto geográfico.
 - Ausencia de figuras neutrales.
6. Se defiende una clase de figura de compás como más coherente, clara y fundamentada.

La más neutra y ausente de contradicciones de las posturas expuestas es la de McElheran, seguida de cerca por Celibidache. Es la más unificada por estar centrada en un solo libro, lo cual es una ventaja respecto a la técnica de Celibidache. Junto a Celibidache A, es la única que es homogénea respecto a la definición y posicionamiento de los ictus, dando a cada uno un lugar y definiéndolos del mismo modo. Además, ambas adquieren el sustento científico de la hipótesis de la AV Vernier, por lo que tales figuras de compás deben considerarse prototipo de claridad y solidez.

7. Se ha presentado el estado de la cuestión de una problemática de la filosofía de la música que actualmente está en auge.

Se participa en el debate sobre ontología de la obra musical en la tradición clásica occidental conformado por dos clases de posturas. Por un lado, el nominalismo de los autores Nelson Goodman y Stephano Predelli, y por otro lado las teorías del tipo, con el sonicismo tímbrico de Julian Dodd, el sonicismo puro de Roger Scruton o Peter Kivy y el instrumentalismo de Jerrold Levinson. Aunque el mencionado debate tiene su origen a finales de los años ochenta del pasado siglo XX, es comienzos del siglo XXI cuando cobra mayor presencia, principalmente a través de publicaciones de la revista *British Journal of Aesthetics*.

8. Se ha desarrollado una postura ontológica propia, denominada *ejecucionismo*, que abarca aspectos de la ejecución musical tales como los gestos directoriales como elementos que pueden intervenir en la identidad de la obra musical.

Participar en la tarea de fundamentar la dirección musical sin el ejercicio filosófico es, en opinión del autor, un craso error. Por ello se busca un posicionamiento ontológico que satisfaga la actividad directorial como una actividad propiamente musical. Las posturas ontológicas presentadas, que son con diferencia las más relevantes en el panorama intelectual, no contemplan adecuadamente los procesos de la ejecución musical para con la identidad de la obra musical, lo que deja fuera del debate al director. El ejecucionismo desarrollado sí abarca ontológicamente al director, así como a otros intérpretes, y propone a modo de contraejemplo para las posturas a enfrentar el caso del gesto contundente del director para un *finale* tópico, que cuestiona el papel de la causalidad, la sincronicidad y/o la predictibilidad del gesto directorial como elemento interviniente en el proceso de individuación de la obra de arte musical, lo cual a su vez es una de las preocupaciones mostradas por los directores entrevistados, y que también revierte en la idea de buscar la claridad en el gesto como verdad en el proceso de ejecución musical.

9. Se han realizado entrevistas a personalidades relevantes en el área de la dirección musical:
 - Jason K. Fettig. Coronel Director de la Banda de Música de los Marines de los Estados Unidos de América (“The President’s Own” United States Marine Band).
 - Carlos Kalmar. Director de orquesta. Director de la Orquesta Sinfónica de Oregón (EEUU). Ex Director de la Orquesta de Radio Televisión Española.

- Bartolomé Pérez Botello. Director de la Banda Sinfónica y de la Orquesta Sinfónica del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada, y profesor de *Fundamentos técnicos de la dirección instrumental y vocal* especializado en la técnica de S. Celibidache.
- Ignacio Ábalos. Director de orquesta, ópera y violinista. Director asistente de ópera del Maestro Paolo Olmi, y profesor de violín en el Conservatorio Superior de Música de Jaén (España).
- Ángel López Carreño. Director de orquesta, banda, compositor y clarinetista. Director adjunto de la Banda Municipal de Música de Granada. Director titular de la Banda Municipal de Música de Almería.
- Algis Zaboras. Director de orquesta, director de coro y pianista. Ex catedrático de dirección en la Academia de Música y en la Universidad de Klaipeda (Lituania).
- Antonio Sendra. Director y compositor. Ex Coronel Jefe Director de la Unidad de Música de la Guardia Real de España.
- Wayne J. Toews. Director de orquesta y profesor de dirección especializado en el método de H. Saitō. Ex Profesor de orquesta, banda, coro y big band del Aden Bowman Collegiate. Ex Director de la Joven Orquesta de Saskatoon (Canadá).

10. Se extraen las siguientes afirmaciones comunes entre distintos directores entrevistados que condicionan el sentido y rumbo de la investigación:

- El dibujo de un compás (lo que en esta tesis se denomina como *figura de compás*; en inglés: *beat pattern*) es un elemento muy importante en la dirección musical.
- Existe una gran dificultad y controversia en expresar cuándo un gesto es más claro o más preciso que otro. Aun así, la claridad y el control están mutuamente relacionados.
- Los parámetros para evaluar la gestualidad de un director musical son: a) precisión gestual, b) claridad gestual, c) sincronización entre música y movimiento del director, d) expresividad, e) peculiaridad o personalidad, y en una menor medida respecto a todos los demás, aunque hay que poseer dicha capacidad, f) marcar todas las entradas a los diferentes instrumentos.
- La idea de que entre música y gesto debe existir sincronización, conexión, predictibilidad, o causalidad. De que exista una concordancia entre gesto como elemento visual y música como elemento sonoro. En definitiva, de que gesto y música forman parte de una misma realidad: la ejecución musical.

11. Explorar las reglas que se siguen en el quehacer de la dirección de conjuntos musicales.

Mediante el formato de método filosófico habitualmente utilizado en las investigaciones epistemológicas se razona que una técnica directorial de manual, absolutamente cierta para toda

situación, es un sinsentido. Esto es así porque es alógico delimitar las reglas que se siguen en cualquier entorno de música de conjunto, porque es un craso error obviar la autoridad epistémica en un tipo de conocimiento determinado, y, con ello, porque no contribuye a fomentar el conocimiento de un entorno específico, que es lo que realmente ayudará a hacer música en una determinada situación, sino que describe una serie de intentos generalidades no aplicables en cualquier caso.

Este paso no contradice el parámetro de la línea de las inflexiones. La línea de las inflexiones no es una técnica aplicable en cualquier caso y que determina cualquier gesto, sino que es un parámetro de facto que delimita la aplicación real del gesto que el director propondrá como caso de sincronización y quasi-identidad ontológica respecto del sonido deseado. Es un confín real con el que se topa el espacio lógico del gesto. La línea de las inflexiones será a la técnica de la dirección de conjuntos musicales lo que el suelo es al lanzamiento del tiro con arco.

12. Identificar de qué depende el conocimiento directorial, es decir, cuáles son las condiciones que promueven el saber a propósito de los procedimientos reales que definen la actividad del director.

La segunda persona epistémica, es decir, aquello que se sitúa en frente del sujeto de conocimiento, en su presente, el “tú” de la conjugación verbal, con el cual se reacciona y va a intervenir en la definición del discurso de la primera persona, es la orquesta, la banda, o el coro para un director. El conocimiento que tiene el director depende de ese orgánico a dirigir, y de sus experiencias pasadas. Respetar esta segunda persona no solo le hace más sabio, sino que le hace un líder, y no un jefe aislado (tercera persona) que pretende conocer algo sin la presencia de aquello que construye físicamente el objeto de conocimiento, esto es, las personas que producen el sonido musical. Todo este proceso se produce dentro de una situación comunicativa enmarcada en una normatividad lógica que contiene una serie de rasgos como: la práctica, la comunidad, distinguir en una situación qué es correcto y qué no lo es, y la regularidad.

13. Publicación de artículos:

- Primer artículo, denominado: “Figuras de compás. Estudio del primer elemento técnico de cualquier técnica de dirección musical”, aceptado para su publicación en *Música oral del sur*, la revista internacional del Centro de Documentación Musical de Andalucía, nº 14, con ISSN 1138-8579 y DL 487/95, en el que se realiza una exposición y análisis de diferentes tipos de figuras de compás para defender un tipo de figura en concreto. Tal publicación aparece en varios índices de catalogación de publicaciones científicas, siendo los dos más importantes de todos ellos Latindex y Repertorio International de littérature musicale. Está en la categoría B de la Clasificación Integrada de Revistas Científicas.

En la difusión de este trabajo ha colaborado la Asociación Española de Directores de Orquesta.

- Segundo artículo, denominado: “Ejecucionismo: un nuevo posicionamiento en ontología de la música”, aceptado para su publicación por la *Editorial Comares*, en la colección *Aesthesis. Estética y Teoría de las Artes*, como parte del monográfico *Un paseo por las jaulas: lecturas sobre arte y naturaleza*, donde se propone una ontología que aúne el proceso de ejecución musical, y con ello, la actividad directorial. El prestigio de la editorial Comares se codifica como puesto número 12 (de 273) de las editoriales españolas mejor valoradas según el ranking general (2014) del Scholarship Publishers Indicators in Humanities and Social Sciences.
- Tercer artículo, denominado: “Normatividad, conocimiento y agencia en el arte de la dirección de orquesta. Un ensayo wittgensteiniano contra el dogma de una técnica directorial unívoca”, aceptado para su publicación por *Thémata. Revista de Filosofía*, de la Universidad de Sevilla, que revisa el proceso de autoconocimiento del director de conjuntos musicales, situando en el espacio lógico las realidades descritas en el primer artículo, demostrando que una técnica de manual absolutamente cierta no es posible. Se publicó en el número 51, con ISSN: 0212-8365 (e-ISSN: 2253-900X) y DL SE 72-2002. Los contenidos de *Thémata* están indizados en: The philosopher’s index, FRANCIS, Dialnet, ESCI, ISOC-Ciencias sociales y humanidades, Ulrich’s International Periodicals Directory, Directory of Open Access Journal (DOAJ), Latindex, DULCINEA, SHERPA/RoMEO, Gale-Cengage Learning-Informe Académico, EBSCO Information Services. Está en la categoría B de la Clasificación Integrada de Revistas Científicas.
- Cuarto artículo, denominado: “¿Por qué el músico puede ver la batuta?”, enviado para su publicación a la *Revista Electrónica de Léeme* del Departamento de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Valencia, que indaga en la razón por la cual un músico de orquesta puede ver la batuta del director, encontrando razones optométricas y proponiendo la hipótesis de la línea de las inflexiones como explicación de una percepción óptima de la marcación del pulso métrico en términos de la Agudeza Visual Vernier. El ISSN-e de esta publicación es: 1575-9563. Los contenidos de están indizados en CSIC-DICE, CiteFactor, COPAC, DOAJ, DIALNET, EBSCO (Fuente Académica Premier), ERIH PLUS (European Reference Index), GALE CENGAGE Learning, IN-RECS, INTUTE Arts & Humanities, IRESIE, ISOC-CINDOC, LATINDEX, MIAR (Information Matrix for the Analysis of Journals), OCLC WorldCat, REDIB, RESH, RILM (Core Journals), SUDOC, ULRICH'S, Zeitschriftdatenbank. Actualmente, con 15 criterios de calidad en CNEAI, 18 en ANECA y 32 en LATINDEX

5. FIGURAS DE COMPÁS. ESTUDIO DEL PRIMER ELEMENTO DE CUALQUIER TÉCNICA DE DIRECCIÓN MUSICAL ⁷

Resumen:

El presente estudio tiene como propósito principal mostrar al lector qué son las figuras de compás en seis apartados: i) la introducción de la figura de compás como una clase de gesto musical; ii) la conceptualización de la figura de compás y la exposición de una serie de ejemplos-tipo: los clásicos esquemas de solfeo y las figuras de compás de Swarowsky, Celibidache (según tres receptores), McElheran, Reizábal, Farberman, Navarro, Duchesne y Saitō; iii) una reflexión sobre el uso directorial de figuras de compás; iv) la presentación de una equivalencia conceptual entre la quironimia gregoriana y las técnicas directoriales modernas; v) la hipótesis de que la línea de las inflexiones como uno de los posibles parámetros de las figuras de compás tiene un fundamento óptico; y vi) un análisis comparativo de las figuras de compás presentadas.

Palabras clave:

Figura de compás; Dirección musical; Teoría musical; Swarowsky; Celibidache; McElheran; Reizábal; Farberman; Navarro; Duchesne; Saitō; quironimia gregoriana; AV Vernier.

Todos están de acuerdo sin duda en empezar desde la izquierda el dibujo de un movimiento y completarlo a la derecha. Es la dirección usada en la mayor parte de las escrituras y que encuentra quizás su explicación en el movimiento aparente del sol y de los astros.⁸
Dom Cardine

5.1. Introducción: El gesto y la figura de compás

El gesto es una herramienta fundamental en el ámbito musical para dos clases de profesionales: los solfistas y los directores de conjuntos musicales. Para los directores, el gesto es uno de los tres medios básicos de comunicación con el conjunto, sumado a la mirada y a la comunicación verbal. En el presente trabajo se trata el gesto en los directores mediante la exposición de diferentes patrones de movimientos que definen el dibujo de distintos compases. Estos dibujos caracterizan algunas de las más representativas tradiciones, y los llamamos "figuras de compás". Son una de las múltiples manifestaciones gestuales, y también el elemento más básico en cualquier técnica de dirección.

Aunque las funciones generales de la dirección musical parezcan claras⁹, hay múltiples hipótesis a propósito de qué estilos de gestualizar compases son los más apropiados para dirigir

⁷ Los apartados 1, 2, 3, 4, 6 y 7 fueron publicados como artículo en el número 14 de la revista *Música Oral del Sur*; el apartado 5 es una reconstrucción de un artículo enviado para su publicación en la *Revista Electrónica de Léeme*.

⁸ Cardine, Eugène: *Dirección del canto gregoriano*. La Froidfontaine. Solesmes, 2003. Pág. 6.

⁹ Swarowsky, Hans: *Dirección de orquesta. Defensa de la obra*, Madrid, Real Musical, 1989, pp. 80-88.

música¹⁰. Dichas hipótesis llegan a caracterizar escuelas de directores, incluso cesuras y disputas entre una misma tradición. En este trabajo se tratan las figuras de compás características de algunas escuelas representativas en el estudio y práctica de la dirección musical, y se realiza una comparativa invitando a considerarlas como posibles herramientas técnicas; se reflexiona sobre su uso y se plantea su origen. Resulta preciso clarificar que la bibliografía disponible a propósito de ciertas técnicas de dirección resulta a menudo incompleta. En lo que atiene al objetivo de este documento, hay que comprender que son numerosos los casos de tradición oral de la enseñanza de la dirección, tanto en ámbitos formales académicos como extraacadémicos, lo cual justifica la citación de material no publicado.

5.2. Figuras de compás ¹¹

El término "figura de compás" es una traducción del autor para la expresión *beat pattern*, de uso común en la bibliografía especializada. Dicha expresión refiere al gesto abstracto, plasmado en un dibujo, que estructura la marcación de los pulsos del compás en el espacio donde el director desarrolla su actividad gestual -denominado "campo eufónico" o *field of beating-*, a lo largo del tiempo en que sucede la música. La figura de compás es el contorno del gesto del director entendido como objeto y aplicado a una información muy concreta, la del compás. Las figuras son modelos que muestran la configuración del gesto en un compás: representan cierta clase de comportamiento directorial, y su uso didáctico consiste en seguirlos imitando el recorrido. Son resultado de una práctica común, pero se vuelven a enlazar con la realidad al tomarse como ejemplo.

Con el objetivo de mostrar el pulso, la ejecución de las figuras de compás se realiza con la articulación de los brazos (brazos, antebrazos, manos y dedos), y a menudo se amplía con el uso de una batuta. No es el objetivo de este apartado hablar del procedimiento de ejecución de dichas figuras, es decir, de aspectos relativos a la elección de extremidades para batir pulsos, a la cantidad de espacio eufónico, al uso o desuso de la batuta, a la elección de la batuta, etc. El objetivo concreto ahora es realizar un análisis de distintas figuras de compás que son una abstracción de gestos o movimientos directoriales, lo cual es nada más que uno de los muchos aspectos que configuran una técnica de dirección. Trátense, pues, las figuras de compás como ideogramas que ayudan a representar distintas visualizaciones de medidas de organización rítmica. Este trabajo trata específicamente sobre las figuras de compás, no pretende explicar cada una de las técnicas directoriales.

Se muestran distintos modos de figuras para compases de 2, 3, y 4 partes. Existen Maestros que usan figuras de compás en su versión más simple, es decir, *non-espressivo*, sin atender a cuestiones de dinámicas, articulaciones, etc., y otros Maestros cuya figura más simple ya está condicionada por el carácter de la música. A excepción de las figuras de Farberman y de Saitō, las demás figuras son del primer tipo. En cada figura se señala con un número el lugar donde se define el inicio de un pulso.

¹⁰ Bowen, José Antonio: *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 92-104; Diane Wittry, *Baton basics*, Oxford, Oxford University Press, 2014. Pág. 2.

¹¹ Los dibujos de figuras de compás presentados han sido realizados gracias a la ayuda en diseño y maquetación de Cuca Vidal Márquez. Software utilizado: Tayasui Sketches para iPad 3.

Esta definición de ictus (*beat-point*) puede ser exacta, y con ello localizada en un punto del recorrido del gesto, o, por el contrario, el recorrido en sí mismo no define un punto concreto, con lo que se muestra la zona donde se define el ictus. Incluso se dan casos de figuras de compás que contienen definiciones de ictus de punto y de zona en un mismo dibujo.

Los dibujos de figuras de compás que se presentan aquí están elaborados por el autor del trabajo. Aunque en la mayoría de los casos es posible acudir a la fuente original, en el caso de tres de ellos (Duchesne, Celibidache A, y B), no es posible una citación formal. Y en un tercer caso (Saitō), se ha acudido también a fuentes secundarias. Para evitar dificultades en la comparación objetiva de distintas figuras con respecto a otros por motivos de edición, se ha optado por la opción de dibujar en su totalidad las diferentes figuras de compases a exponer, para obtener una unidad tipográfica, una resolución equitativa, y dibujos en un mismo trazado que asemejen la naturalidad del movimiento.

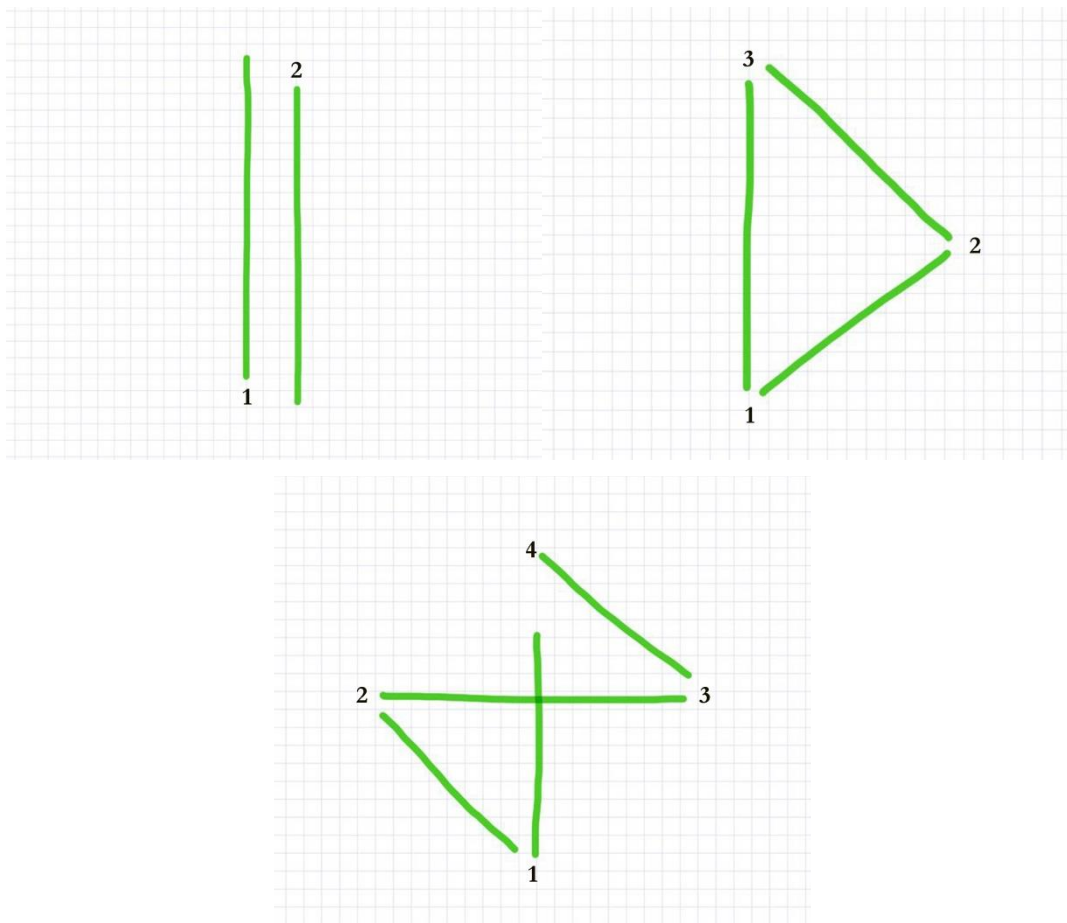
De manera general, podemos clasificar las figuras de compás en función de los siguientes parámetros:

- Uso, y en su caso, tipo, de línea de las inflexiones como referencia óptica para la marcación de ictus.
- Situación y definición de ictus: presencia o ausencia de puntos geográficos que se corresponden con comienzos de partes que componen un compás.
- Modo de definir ictus: mediante cambio de dirección, en el mismo trayecto o sin definición exacta.
- Dimensión: desarrollo del movimiento en ejes de coordenadas X (horizontal), Y (vertical) o Z (profundidad).
- Tipo de trayecto entre partes de compás: recto, curvo, circular; de trazado regular o irregular.

En cada uno de los subapartados siguientes se realiza una muestra de figuras de compás en ejes de coordenadas cartesianas X é Y. El primer dibujo no es propiamente una figura, sino más bien el esquema de movimiento que se atribuye a la amplia mayoría de estudios iniciales de solfeo, lenguaje musical y teoría de la música. Las siguientes son figuras que caracterizan escuelas directoriales concretas. Se han elegido estos Maestros no porque se consideren mejores o peores que otros en términos valorativos, sino por dos razones: a) por su preocupación a propósito del tratamiento teórico de la disciplina, que posibilita construir herramientas de aprendizaje; b) por las diferencias entre los mismos, que en algunos casos son sutiles, y en otros casos son muy representativas. Que las figuras explicadas representen determinadas tradiciones y se ejemplifiquen en personalidades clave no implica que hayan sido inventados por Maestros que podamos señalar definitivamente, sino más bien que dichos directores han sabido recoger, reelaborar, teorizar y hacer propias tales técnicas directoriales para justificación de su trabajo artístico y docente, y para beneficio de las generaciones posteriores.

5.2.1. Solfeo

Joaquín Zamacois escribe que, a menos que se subdivida, “los compases se marcan, regularmente, con un movimiento de la mano para cada uno de sus tiempos”¹². Sus esquemas coinciden de pleno con multitud de tratados de solfeo y teoría de la música¹³, y también los usaban los primeros directores de orquesta, como Berlioz¹⁴. Esta regla de equidad $1 \text{ movimiento} = 1 \text{ pulso}$ es ampliamente suscrita por los directores de música.



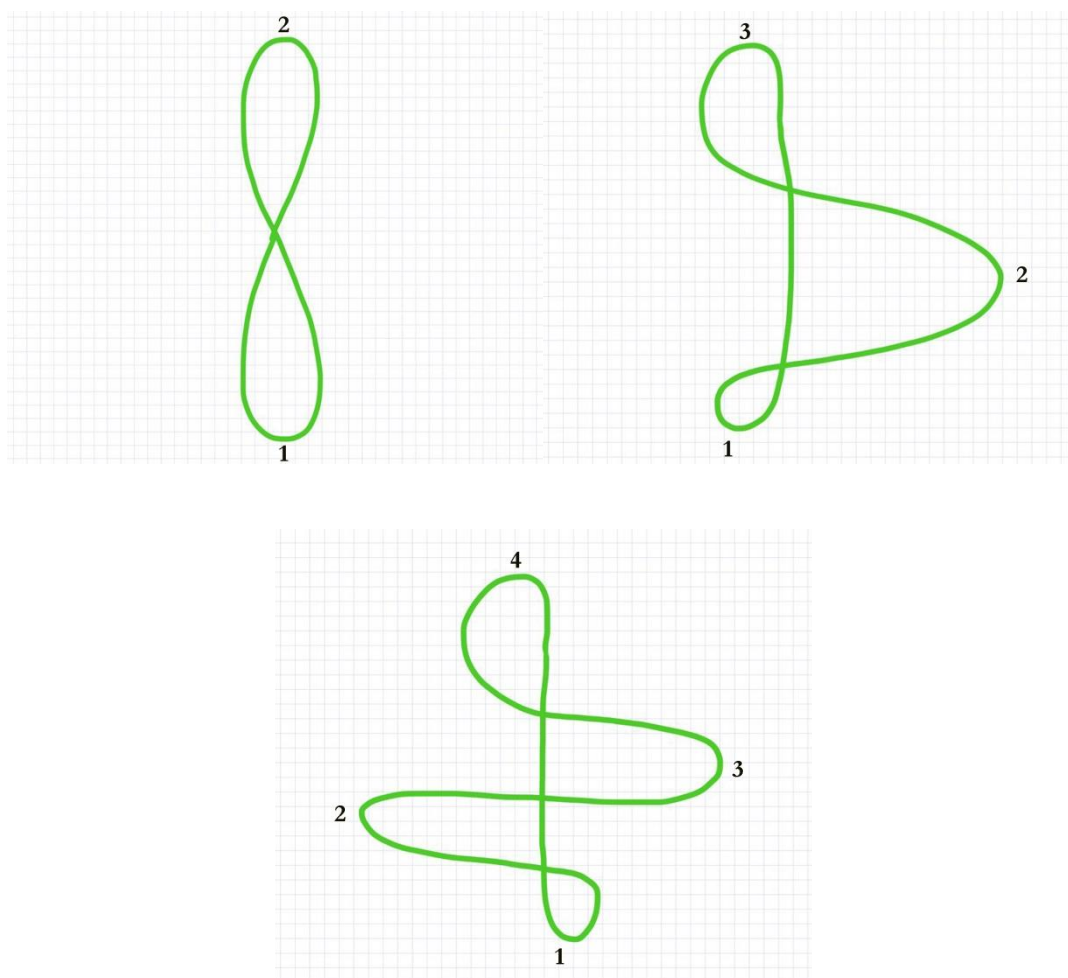
Salvador Seguí¹⁵, además, emplea un dibujo complementario situado al lado de estos clásicos patrones para exponer la marcación del compás; es más realista en cuanto a la naturalidad del gesto.

¹² Zamacois, Joaquín: *Teoría de la música. Libro I*. Labor. Barcelona, 1982. §33 del primer curso y §8 del segundo curso.

¹³ Véase: Candela, M^a Ángeles R.; Montero, Juana: *Música. Teoría de solfeo y canciones*. Delegación Nacional de la Sección Femenina. Almena. Madrid, 1967. Pp. 17-22.; Eslava, Miguel Hilarión: *Método Completo de Solfeo sin acompañamiento*. Librería y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1/2 s. XIX. Pp. 10, 30.; etc.

¹⁴ García Vidal, Ignacio: *Propuesta metodológica de una didáctica para la Dirección Musical*, Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Didácticas Especiales, 2011. Pág. 338.

¹⁵ Seguí, Salvador: *Teoría musical (I)*. Unión Musical Española. Madrid, 1987. Pp. 7-11.



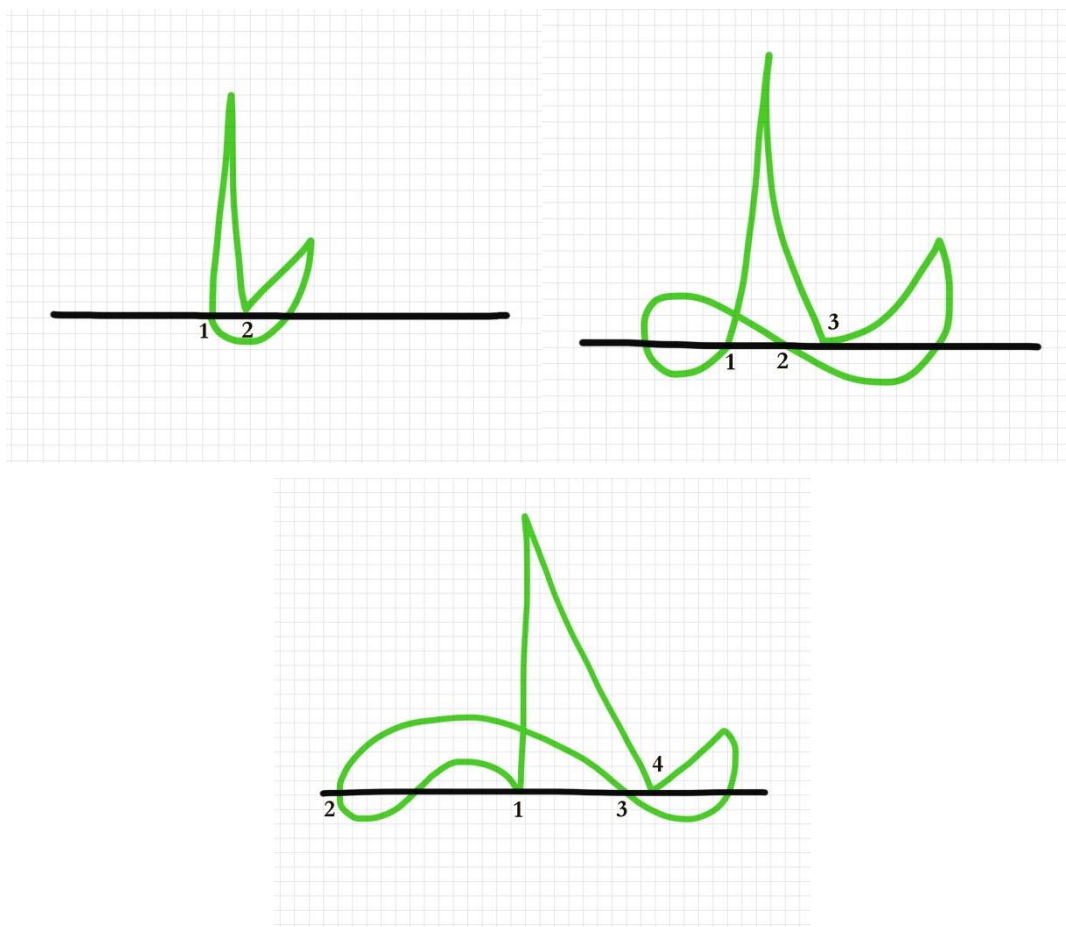
Un problema que presentan estos esquemas y figuras es la definición ambigua de cada tiempo: es habitual en los alumnos principiantes que se confundan con el gesto, y que no sepan con exactitud dónde y cuándo se sincroniza la lectura de la música con la figura de compás. Sea como sea, la definición de ictus es pedagógicamente útil para entrenar la capacidad de previsión rítmica, y por ese motivo son poco apropiados. En un estudio de puro solfeo debe primar la simplicidad, la precisión, y la lectura sin dudas.

5.2.2. Swarowsky

La tradición que representa Hans Swarowsky se conoce como Escuela de Viena, aunque su alcance trasciende las fronteras de Viena y de Alemania. A España llega por Miguel Ángel Gómez Martínez. Las figuras de compás de Swarowsky se consideran una continuación de la técnica de Weingartner, y se construyen teniendo como referencia una línea imaginaria¹⁶, que funciona como barra de apoyo en la ejecución gestual y que es una referencia óptica para los músicos ejecutantes respecto del resto de movimientos del director. A excepción del compás de 5 pulsos, cuyo tercer pulso se sitúa en una altura más baja, todos los ictus de los demás compases los muestra Swarowsky sobre una misma línea horizontal.

¹⁶ Esta misma línea la vamos a encontrar en la gran mayoría de tradiciones de directores, explícitamente o no.

El espacio en el cual se desarrolla el gesto es en torno a la referencia óptica, es decir, en el espacio superior y también en el espacio inferior a ella. Esto implica que el trayecto de un ictus a otro puede ser por encima o por debajo de dicha línea, dependiendo del caso.



Aunque en las figuras que se ejemplifican en su libro¹⁷, y por ende aquí, los ictus están situados en diferentes lugares de la referencia óptica, Swarowsky nos enseña una regla, a saber: que los dos últimos ictus antes del primer pulso del compás deben marcarse en el mismo lugar.

5.2.3. Celibidache

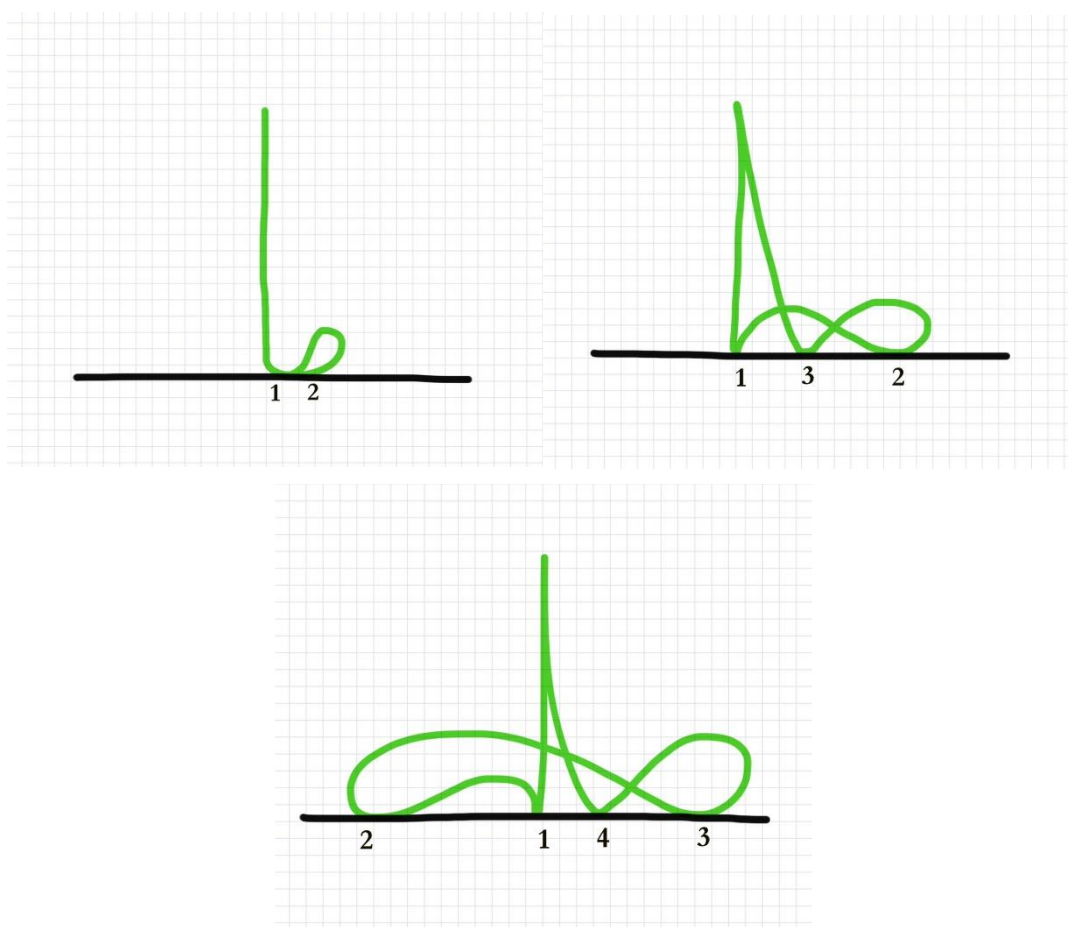
La recepción de las enseñanzas de Sergiu Celibidache tiene una alta complejidad, en oposición a la unión de la escuela de Swarowsky. Solo en España hay al menos tres centros públicos que proclaman su soberanía respecto a la herencia legítima de Celibidache: la línea de Jordi Mora en la Escuela Superior de Música de Cataluña, la línea de Enrique García Asensio construida desde el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y la línea de Octav Calleya Iliescu impartida en el Conservatorio Superior de Música de Málaga.

¹⁷ Swarowsky, Hans, *op. cit.* pp. 86-87.

Debido a la ausencia de material autorizado y disponible públicamente del primero de ellos, tratamos la recepción de las enseñanzas de Celibidache de las dos últimas líneas mencionadas, en este caso a través del contacto directo con Elisa Gómez como una heredera del legado académico de Asensio, y del contacto con Bartolomé Pérez Botello, heredero del legado de Calleya. Como complemento, también exponemos la recepción que muestra Ignacio García Vidal en su tesis doctoral.

5.2.3.1. Celibidache A: Elisa Gómez

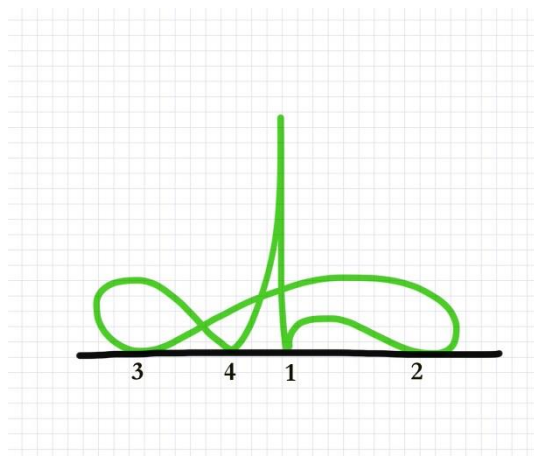
El espacio en el cual se desarrolla el gesto es en torno al espacio superior de la referencia óptica. Esto implica que, en una técnica pulcra, el trayecto de un ictus a otro únicamente puede suceder por encima de dicha línea.



Celibidache ofrece una explicación¹⁸ de la situación de los ictus sobre la línea imaginaria que funciona como referencia óptica: la relación entre la anatomía humana y la fisonomía dinámica de los compases. Axiomáticamente se asume que "forte" equivale a "hacia fuera", por lo que las partes

¹⁸ Veremos más adelante una posible originaria justificación de este razonamiento. Sin embargo, esta explicación de Celibidache cae en contradicción con los compases de tres partes, pues el segundo tiempo (débil) se ejecuta con un gesto externo.

fuertes de los compases (en un 4/4, la 1ª y la 3ª) tienden a alejarse del cuerpo, al contrario que las débiles (en un 4/4, la 2ª y la 4ª). Por ende, las figuras presentadas cobran sentido ejecutadas desde el brazo derecho; de lo contrario, sería necesario voltear todos los dibujos horizontalmente para ejecutarse con el brazo izquierdo (o con la batuta en el brazo izquierdo)¹⁹, como el ejemplo siguiente:



5.2.3.2. Celibidache B: Bartolomé Pérez Botello

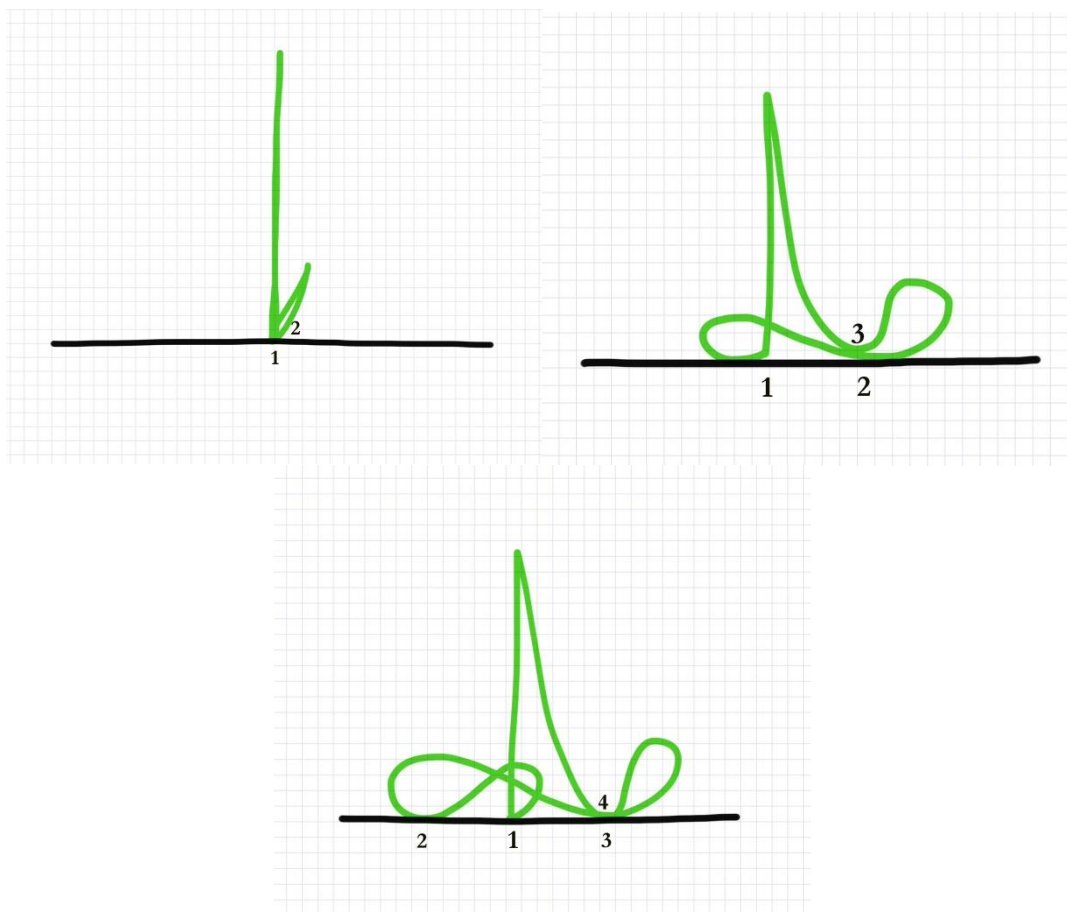
Según el Maestro Bartolomé Pérez Botello, “los ictus ó puntos esenciales de las figuras básicas son los puntos donde marcamos cada tiempo del compás” y la referencia óptica o línea de las inflexiones “es una línea imaginaria [horizontal] donde se proyectan los puntos esenciales de las figuras básicas. El director debe tener la capacidad de marcar en esa línea posibilitando al músico el reconocimiento visual de un espacio predecible. Cuanto más clara y precisa sea la referencia visual trazada por el director, más homogénea y compacta será la respuesta sonora de la agrupación”²⁰.

A través de las enseñanzas de Pérez Botello se entiende que la concepción de Celibidache que tiene Calleya abarca una técnica muy utilizada originalmente en el territorio germano y centro europeo, pues conjuga cualitativamente la regla de Swarowsky a propósito de identificar los ictus de las dos partes que antecedan al primer pulso de un compás con las figuras esenciales básicas de la tradición de la recepción que Asensio transmite sobre Celibidache.

Las tres figuras que se muestran reciben el nombre de bastón (2), triángulo (3) y cruz (4), por su número de partes y por la estética de su dibujo.

¹⁹ Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el director y compositor Johan de Meij.

²⁰ Alocución de clase magistral impartida en el V Curso-Concurso de Dirección de Banda “Amigos de la Música” de Dúrcal entre el 17 y el 22 de julio de 2016.



5.2.3.3. Celibidache C: Ignacio García Vidal

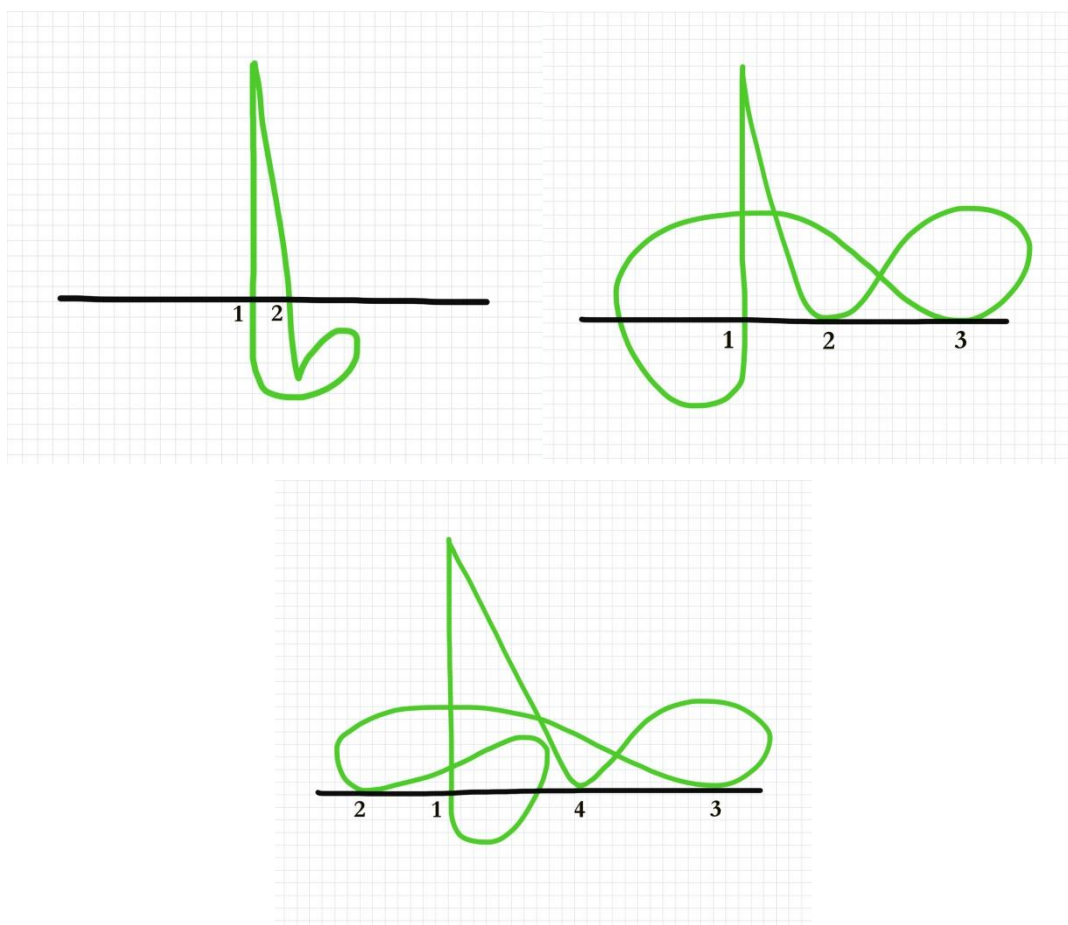
Ignacio García Vidal también enseña una recepción de la técnica de Celibidache, pero sus dibujos²¹ difieren de Celibidache A y B: Permiten el movimiento alrededor de la línea de las inflexiones, asemejándose así, en parte, más a la estética de los dibujos de Swarowsky. Estos dibujos entrañan una contradicción, y es que se hace hincapié en la alta importancia de batir pulsos sobre la línea:

Cada uno de estos puntos esenciales de las figuras básicas se bate en una línea imaginaria, que es la línea imaginaria en la que situamos las manos cuando partimos de la posición inicial²².

Sin embargo, algunos ictus se definen por cambio de dirección en el movimiento, y otros no, lo que rompe la coherencia de la técnica de Celibidache. Además, ello genera la necesidad de interrumpir la continuidad del movimiento para definir el ictus del primer pulso, obviando uno de los principios esenciales de la técnica de Celibidache.

²¹ García Vidal, *op cit.*, pág. 336.

²² García Vidal, *op cit.*, pág. 335.



5.2.4. McElheran

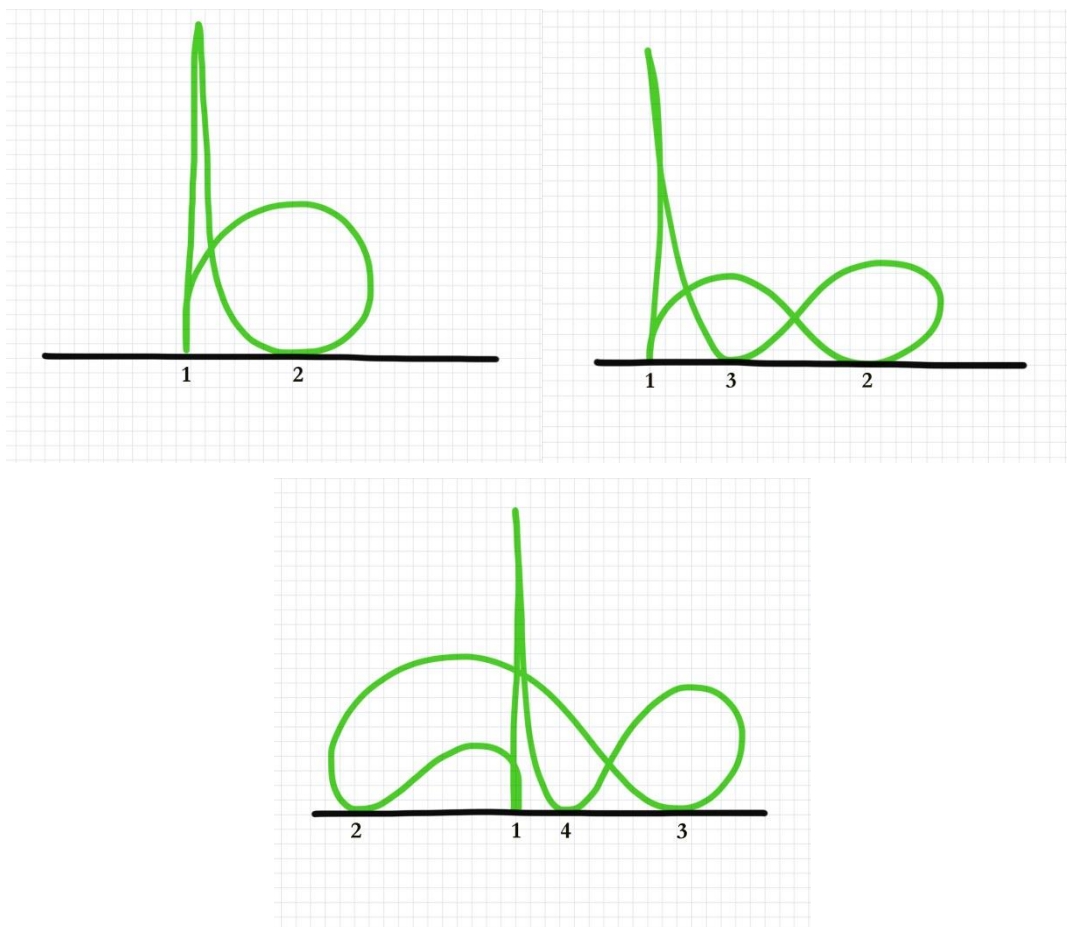
El tratado de dirección de Brock McElheran²³ es un ejemplo de claridad respecto al tipo, pertinencia y empleo de las figuras de compás. En sus recomendaciones para realizar ejercicios de autoaprendizaje, McElheran identifica algunos errores comunes en la ejecución de figuras de compás, en relación con los principios que expone anteriormente. Resulta interesante destacar que algunas figuras presentadas como correctas por otros autores son justamente las que McElheran identifica como errores. Estas son, principalmente, las figuras de compás francesas porque cambian sistemática e injustificadamente la situación de los ictus. Otros errores que presenta McElheran coinciden de pleno con algunas figuras presentes en manuales de técnica de dirección coral, como todas las de Palomares²⁴, y las de dos tiempos de Carnicer y Misol²⁵.

²³ Brock McElheran, *Conducting Technique. For Beginners and Professionals*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1989, pp. 22-36.

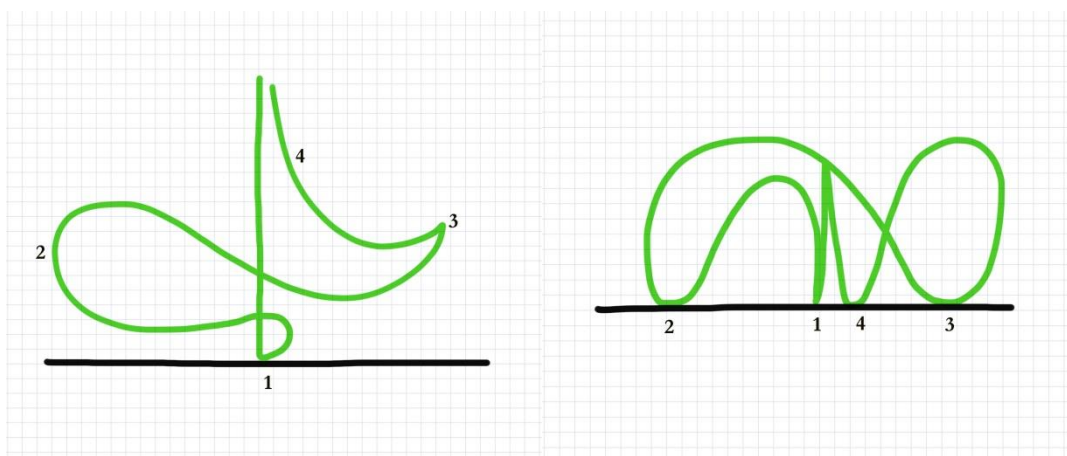
²⁴ Palomares Moral, José: "Apuntes para la impartición de clases redactados por el profesor", Asignatura: "Agrupaciones vocales e instrumentales", Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Granada, 2005, pp. 105-106.

²⁵ Gustems Carnicer, Josep; Elgström Misol, Edmon, *Guía práctica para la dirección de grupos vocales e instrumentales*, Barcelona, GRAÓ (Biblioteca de Eufonía), 2008. pág. 48.

A continuación, las figuras en su corrección:

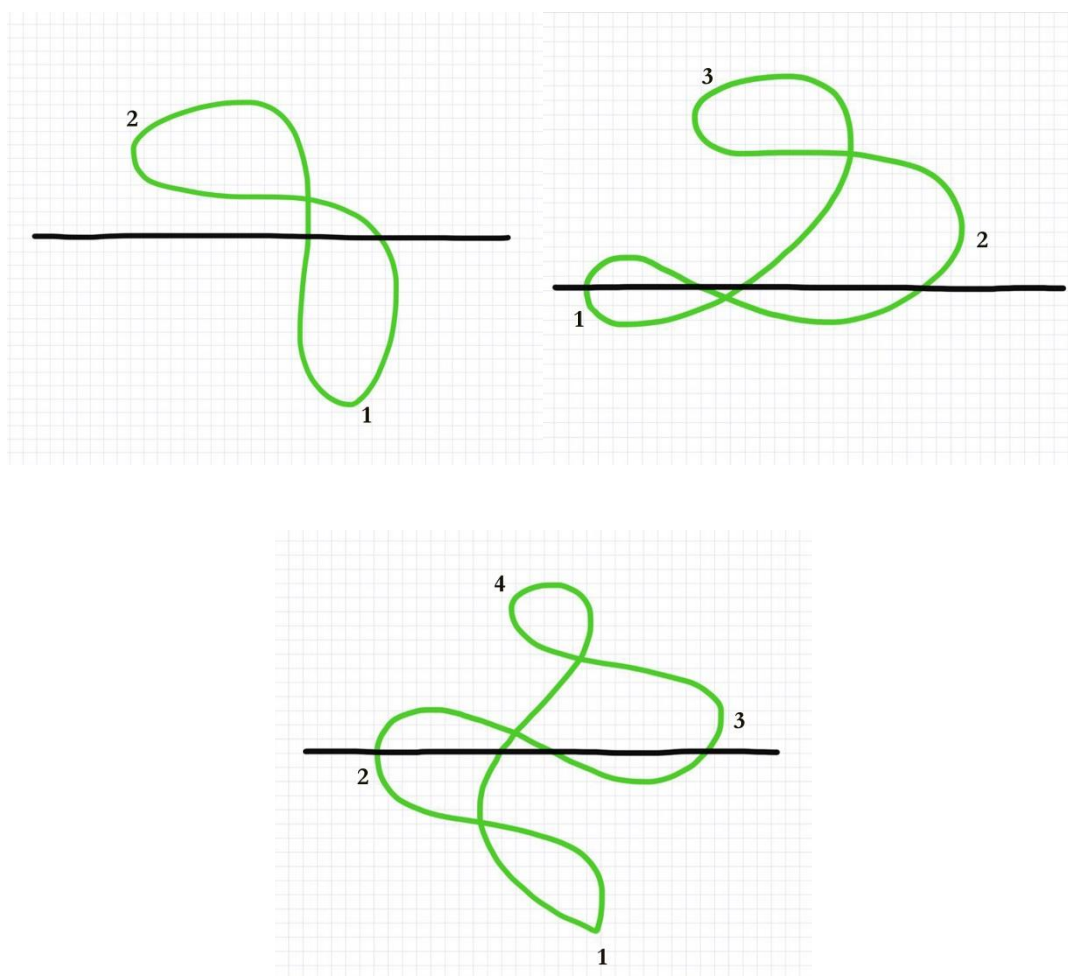


Y seguidamente, dos ejemplos de figuras de compás erróneas. El motivo por el que la primera de ellas se considera errónea es porque entra en contradicción la situación de los ictus con su posterior modificación para mostrar anacrusas y variaciones musicales, y porque los ictus de las partes débiles se quieren situar a mitad de trayecto. La segunda es errónea porque dificulta bastante la previsión de la primera parte del compás debido a la similitud de altura entre los trazados de las distintas partes del compás. Por eso las figuras de compás deben ser simples: para variarlas con la realidad de la música.



5.2.5. Reizábal

La directora Margarita Lorenzo de Reizábal realiza una exposición comparativa de figuras de compás²⁶. Por una parte, muestra figuras de compás con las mismas características que las de Celibidache A -aunque sin mencionar nombres. Según Reizábal, estas figuras son claras únicamente para los músicos situados enfrente del director, no para los situados a los laterales. Por eso propone otras figuras con ictus situados a distintas alturas, que defiende como claras desde cualquier ángulo de colocación de músicos en el escenario. Al desarrollarse fundamentalmente a lo largo del eje Y, sus dibujos son estéticamente muy parecidos a los esquemas de compás de solfeo que presentaba Seguí.



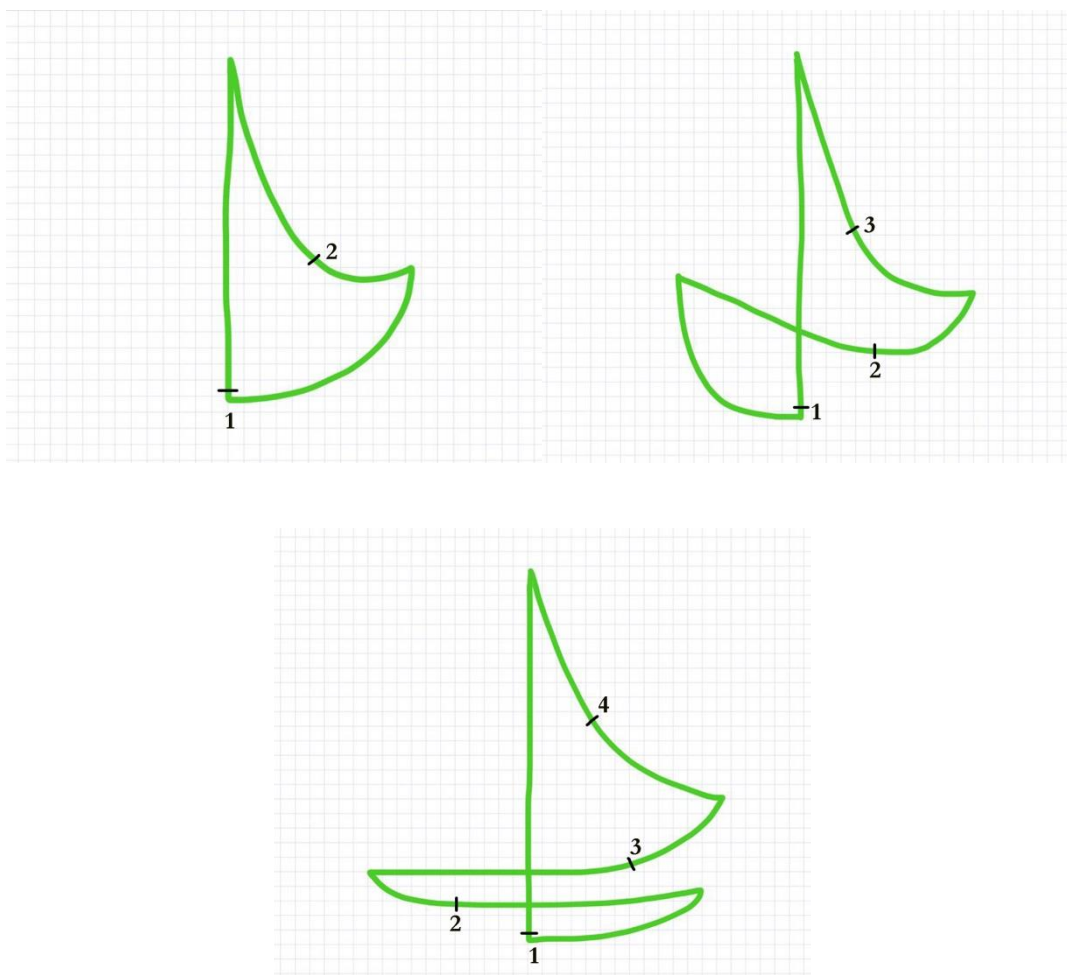
Los puntos donde se sitúan los inicios de las partes del compás en el recorrido del gesto no van y vuelven desde una línea recta imaginaria, por lo que el uso otorgado a esta línea es de muy diferente índole respecto a todas las demás líneas. La línea sirve para centrar el movimiento en el campo eufónico. Los ictus se definen, por ello, con una discontinuidad en el movimiento, no con un cambio de dirección en un movimiento continuo.

²⁶ Lorenzo de Reizábal, Margarita: *En el podio*. Editorial Boileau. Barcelona, 2009. Pp. 27-48.

5.2.6. Farberman

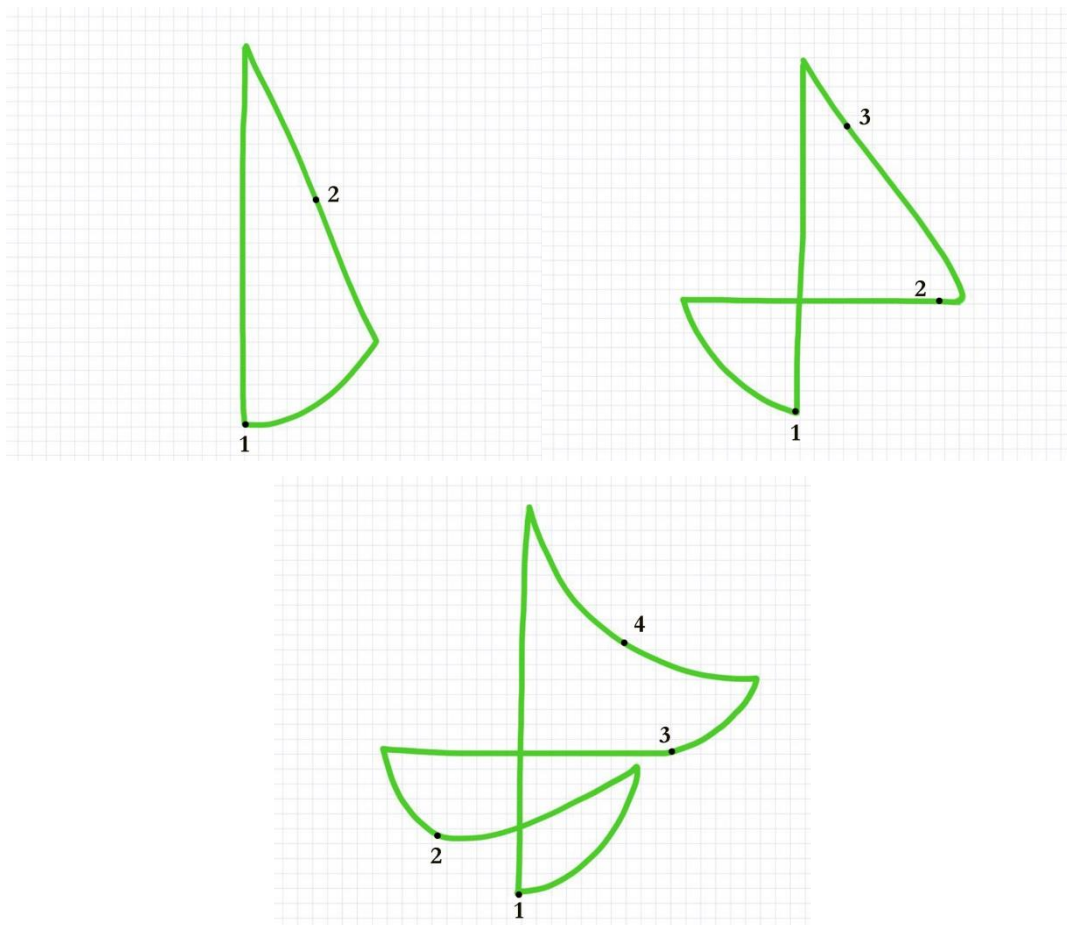
Harold Farberman es un autor que ha promovido una idea tridimensional de la anotación gestual como fin de su trabajo. Esta idea no está elaborada en forma de figura de compás, sino más bien como una tabla con indicaciones (que él denomina “PatternCubes”). Aun así, como iniciación al estudio de la dirección, comienza su tratado de dirección con figuras en dos dimensiones. Farberman expone en un primer lugar una serie de patrones en el estilo de los esquemas de solfeo de Zamacois, sin todo el trayecto definido. Las figuras básicas de compás, tal y como se entienden en el presente escrito, están ya diferenciadas en cuanto a carácter o articulación²⁷. Por eso las propias figuras ya contienen elementos extra que las diferencia entre sí: punto y raya. Ambos indican los ictus, y con ello ligeros “clicks” pero la raya no involucra parada en el movimiento, mientras que el punto sí señala una breve interrupción.

En legato:



²⁷ Farberman, Harold: *The Art of Conducting Technique. A New Perspective*. Alfred Publishing Company. United States, 1997. Pp. 49-54.

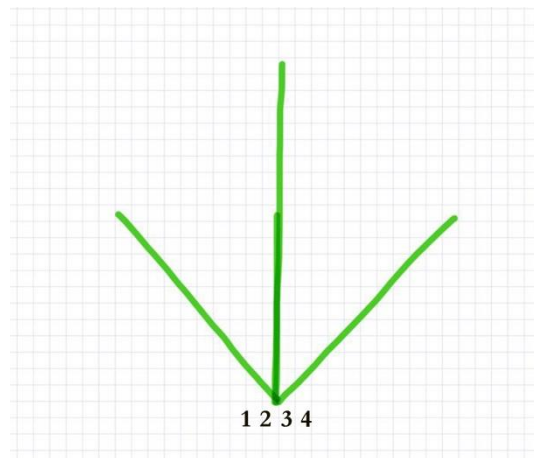
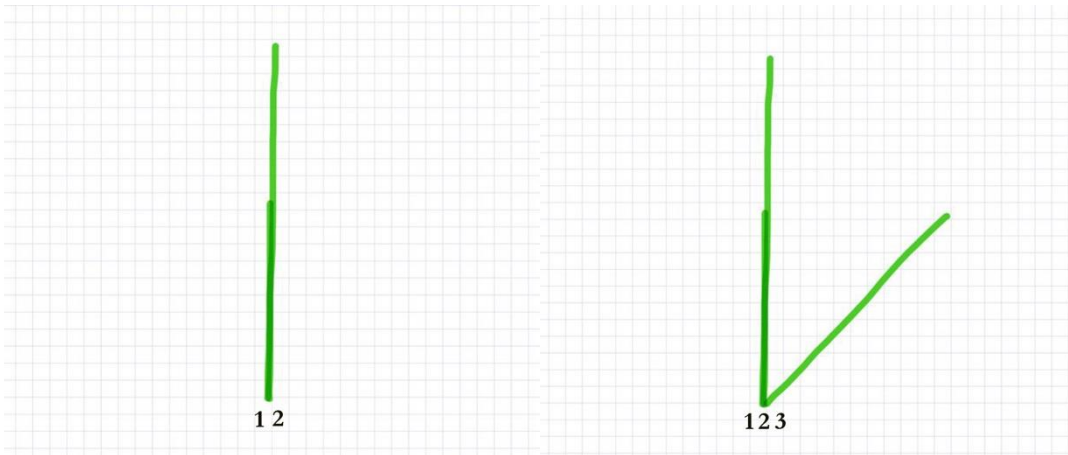
Y en staccato:



5.2.7. Navarro

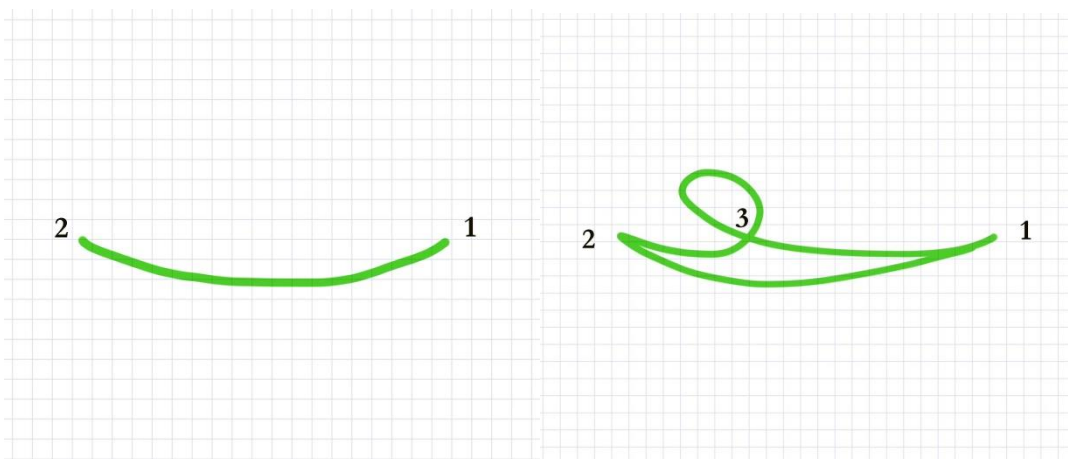
Francisco Navarro Lara²⁸ ha presentado en varias ediciones digitales ciertos tipos de técnica de dirección. La que se entiende aquí como suficientemente diferenciada de las demás técnicas como para su exposición en este trabajo es la denominada "Técnica Central Focal". Esta técnica carece de línea recta imaginaria como referencia óptica porque todos los ictus se concentran en el mismo lugar, y es el rebote del movimiento lo que define qué parte del compás se está mostrando.

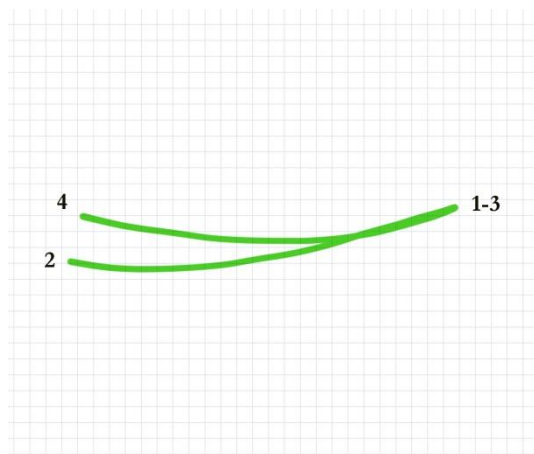
²⁸ Navarro Lara, Francisco: *Los secretos del Maestro* (Versión 1.4), www.musicum.net [Descargado: 17/12/2015]. Pp. 34 ss.; Pág. 223.



5.2.8. Duchesne

Manuel Duchesne Cuzán presenta unas figuras completamente opuestas a las anteriores. Las conocemos como documentos legados desde el Instituto Superior de Arte de La Habana, cedidos como apuntes de clase por Francisco Navarro Lara, el cual los explica denominándolos "Técnica Factum Firmus" refiriéndose a una técnica fundamentalmente horizontal. Carecen de línea imaginaria como referencia óptica, así como de puntos exactos que determinen los ictus.

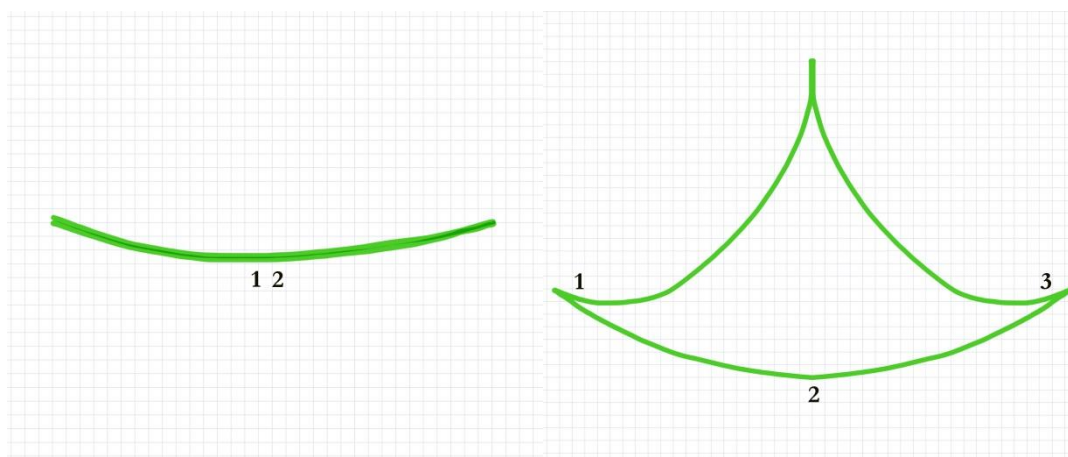




5.2.9. Saitō

Hideo Saitō enseña una perspectiva muy especial de la dirección musical²⁹. Como dice el Maestro Ki Sun Lee, “Saitō divide sus figuras de compás en dos categorías: gesto “hacia el ictus” y gesto “desde el ictus”. El gesto hacia el ictus describe el movimiento anterior al ictus; los gestos *Tataki*³⁰, *Shakui* y *Heikin* están incluidos en tal categoría. El gesto desde el ictus describe el movimiento posterior al ictus; los gestos *Shunkan*, *Sen-nyu*³¹, *Haneage* y *Hikkake* están incluidos en esta categoría”³².

Por razones de extensión, entre otras, no expondremos todos los modelos del Maestro Saitō, sino únicamente los denominados *Heikin*³³. Estas figuras poseen una característica que no muestra ninguno de los demás dibujos, a saber, que la línea de inflexiones o de referencia óptica del eje X es curva. Se usan para música de carácter *legato*.



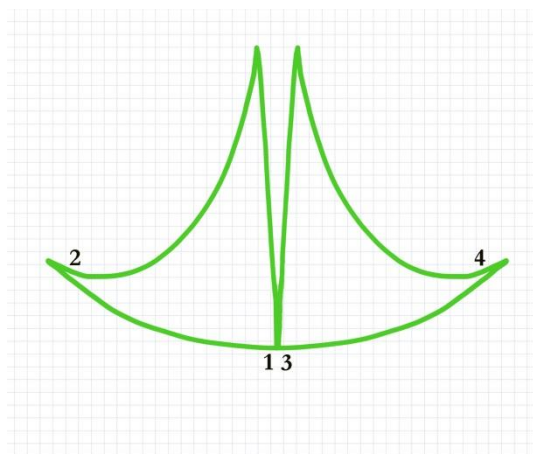
²⁹ Se puede ver en su discípulo Seiji Ozawa una extensión de sus enseñanzas.

³⁰ El Maestro Wayne Toews ha dispuesto como gifs las figuras de compás *Tataki* en la siguiente URL: <http://www.conductorschool.com/animations.html>

³¹ Las figuras de Duchesne parecen ser un caso de *Sen-nyu* dentro de la estética de Saitō.

³² Lee, Ki Sun: *Towards an improved baton technique: the application and modification of conducting gestures drawn from the methods of Rudolf, Green and Saitō for enhanced performance of orchestral interpretations*. Faculty of the School of Music. University of Arizona, 2008. Pág. 32. Traducción realizada por el autor del presente trabajo.

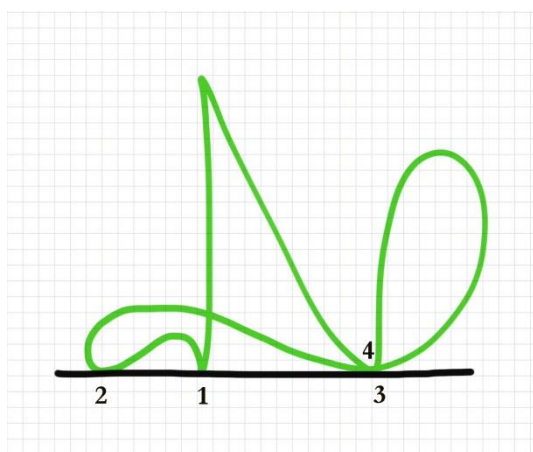
³³ Saitō, Hideo: *The Saito Conducting Method*: (1956) Min-On Concert Association & Ongaku –No-Tomo-Sha Corporation. Japón 2012. Pp. 34-36.



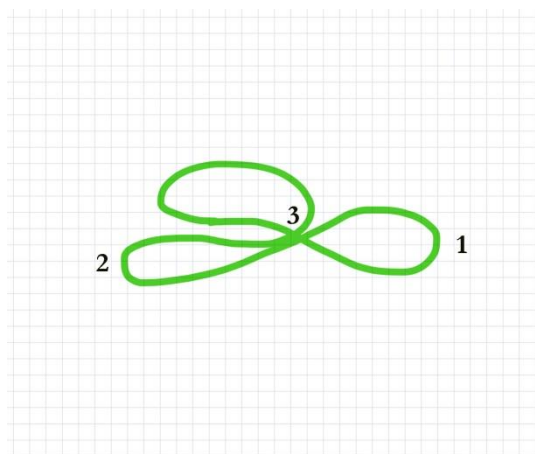
5.3. Uso de las figuras de compás

Las figuras de compás presentadas son una abstracción del uso real de las mismas. En la práctica de un director experimentado no es habitual poder identificar dibujos homogéneos porque a ellos se añaden las anacrusas a los diferentes instrumentos del conjunto a dirigir, que modifican la disposición espacial considerablemente, entre otros factores, y que en la mayoría de las técnicas consisten en anticipar un pulso la música de un instrumento o sección instrumental. En casos de estudio de estudiante principiante, como por ejemplo dirigiendo un piano situado enfrente del alumno, y una música sin variedad de matices dinámicos ni agógicos, los gestos de marcación serían muy parecidos a las figuras presentadas.

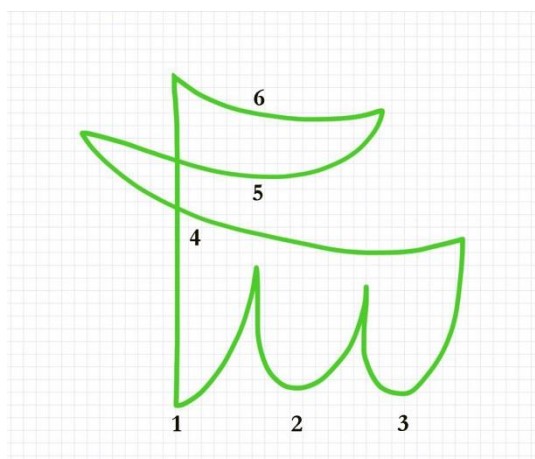
Empero, en la técnica de Celibidache (pensando en la recepción a través de Pérez Botello), la siguiente figura de compás se puede considerar una aplicación de la técnica, con la inclusión de una anacrusa. Si imaginamos un fragmento de una música en 4/4, *Andante moderato*, instrumentado para una orquesta de cuerdas, de la cual las tres primeras partes del compás están en dinámica *piano* y están sonando violines y violas, y en la cuarta parte del compás entran violonchelos y contrabajos en dinámica *forte*, esta sería una figura de compás apropiada para marcar con las dos manos:



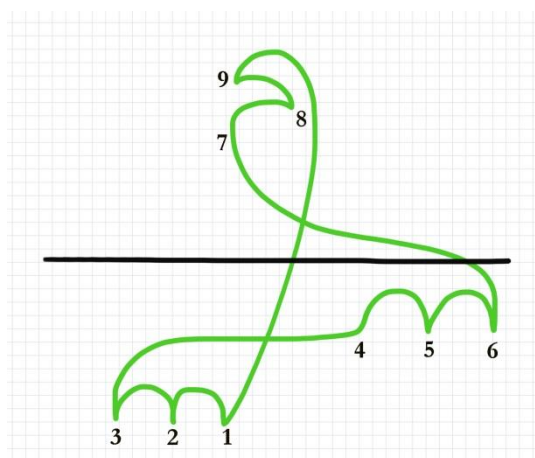
También el tipo de articulación modifica los dibujos. Por ejemplo, en el caso de Duchesne, aunque ya las figuras básicas invitan a la suavidad, el uso de círculos amplios acentúa dicho carácter. El siguiente sería un ejemplo de una música muy *legato* y en 3/4 según el modelo de Duchesne:



Y en un caso de música escrita en 6/8 subdividido, o en 6/4, en el que los tres primeros pulsos correspondan con una instrumentación grave y los tres últimos con una instrumentación cada vez más aguda y ataques suaves, puede ser interesante utilizar un patrón como el que Harold Farberman califica de “italiano”- y que estaría enlistado como error por McElheran:



O en un caso similar, para un compás de música en nueve pulsos, o subdivisión ternaria de 9/8, donde la música cambie de carácter, articulación y registro en diferentes planos, cabe emplear una de las figuras de Reizábal, pese a que ella las presente como neutras:



Ahora, es habitual encontrarse combinaciones de los mismos. Directores que usan la técnica de Celibidache con la batuta, y en un pasaje lento y *legato* dejan de usar la batuta para emplear un patrón parecido al de Duchesne, y luego dan una entrada en un movimiento ascendente desde el

espacio inferior de la referencia óptica, como puede suceder en Swarowsky, al tiempo que suben la altura de la línea horizontal de las inflexiones para un pasaje agudo. O directores que usan un procedimiento similar al de la Técnica Central Focal para agrupar con el rebote distintos compases escritos a uno, como pueda suceder en *El Aprendiz de Brujo*, de P. Dukas. Ello suele ser así porque el perfil de un director en su período de madurez consiste en desarrollar un estilo personal a partir de herramientas adquiridas a lo largo de una formación muy amplia³⁴.

5.4. Quironimia gregoriana y gesto directorial moderno ³⁵

El canto gregoriano consiste en música intrínsecamente vinculada con un texto con lenguaje proposicional de naturaleza religiosa que rítmicamente se caracteriza por la ausencia de compás. Se trata de un género con ritmo libre cuyo propósito fundamental es la alabanza desinteresada dirigida al Dios de la tradición católica. Sumamente importante es el texto, no únicamente por su significado literal o metafórico, sino porque la acentuación y la fonética determinarán cuestiones formales y rítmicas. La textura del canto gregoriano es monodía, que es el tratamiento composicional más adecuado para que un conjunto interprete música sincronizadamente prescindiendo de barra de compás, tanto en su aspecto de convencionalismo grafológico como en su aspecto gestual para dividir el pulso de una obra musical.

Ahora, en un trabajo cuyo objeto es arrojar luz sobre las distintas figuras de compás y sobre el concepto en sí de figura de compás, ¿por qué hablar de música en la que no se emplea la figura de compás? He aquí la razón: porque la raíz ontogenética de la dirección musical está en el primer director de conjuntos musicales de nuestra historia, es decir, en el Maestro de canto gregoriano. No se trata de evolución de un director a otro, porque este trabajo no investiga el proceso histórico. El objetivo de este apartado es establecer una relación entre técnicas directoriales modernas y la técnica directorial primigenia gregoriana en el elemento más básico de la técnica gestual: la situación quironímica de lo fuerte y lo débil, o respectivamente, del gesto exterior y el interior. Así las cosas, aspectos aparentemente arbitrarios habituales en los dibujos expuestos (trayectos gestuales hacia la izquierda o hacia la derecha, por ejemplo) podrían encontrar aquí su justificación o posible origen. Se trata, pues, de presentar una equivalencia conceptual.

Existe una escuela de interpretación de canto gregoriano denominada Escuela de Solesmes, datada de comienzos del siglo XX, que divide los elementos musicales gregorianos en términos de *arsis* y *thesis*, entendiendo *arsis* como gesto ascendente y *thesis* como gesto descendente. El significado

³⁴ Un buen ejemplo de ello es el trabajo del Maestro Ki Sun Lee Lee, *Towards an improved baton technique: the application and modification of conducting gestures drawn from the methods of Rudolf, Green and Saito for enhanced performance of orchestral interpretations*, citado anteriormente, en el que combina tres técnicas directoriales distintas y crea unas nuevas figuras de compás según su propio criterio.

³⁵ Los términos e ideas empleadas aquí son fruto de lecciones ofrecidas al autor de este trabajo entre los meses de febrero y abril de 2017 por el Maestro Francisco Javier Lara, discípulo de Dom Eugène Cardine.

original de *arsis* y *thesis*³⁶, de la Grecia antigua, proviene de movimientos corporales tales como la elevación (*arsis*) y el descenso (*thesis*) del pie en la danza. Ello conlleva la falta de acento, o un acento débil, como analogía del ascenso, y un acento claro, de comienzo, como analogía del descenso. Plantear este concepto en el ámbito del movimiento del brazo resulta sencillo, con lo que, a priori, no debería dar problemas serios para hablar de *arsis* y *thesis* en la dirección musical. La cuestión viene de *arsis* y *thesis* en el canto, pues muchas veces se ha visto cambiado el sentido de dichos términos, lo que modifica a su vez la dirección musical. Y este cambio en el canto se ha visto reflejado en concepciones de métrica musical en autores franceses. Ello supone una contradicción en el gesto, pues genera tipos de acento, desvirtúa el significado original de *arsis* y *thesis*, y supone ideas distintas dependiendo de la tradición musical.

La Escuela de Solesmes se inicia con el método ideado por Dom Mocquereau, sistematizado por su discípulo Dom Joseph Gajard³⁷. Este procedimiento consiste en reducir injustificadamente a estos dos elementos una multitud de aspectos musicales con tal de cuadrarlos o acompañarlos y facilitar su lectura. A su vez, divide las notas musicales en grupos binarios o ternarios, a los cuales les corresponde ser *arsis* o *thesis*. Ello puede caer en contradicciones tales como que en un momento determinado del discurso musical, en un gesto ascendente esté lo fuerte, lo que no se corresponde con la definición de *arsis*, ni con la auténtica naturaleza del canto gregoriano, ni tiene una traducción clara en el gesto, lo que desencadena de suyo una interpretación artificial. Por ende, no se emplearán más aquí los términos *arsis* ni *thesis*, sino que atenderemos a neumas específicos que simbolizen las *notas eje* de la música.

La tradición de interpretación de canto gregoriano en la cual se apoya la presente reflexión es la tradición semiológica, teniendo como figura clave a Dom Eugène Cardine. Esta tradición se basa en el siguiente razonamiento lógico: 1) la quironimia original fue transcrita en los neumas; 2) no poseemos más información sobre la comunicación gestual original gregoriana que la que podemos obtener a través del concienzudo estudio de los neumas; 3) la quironimia que se realice en la actualidad deberá fundamentarse en el neuma, pues es el único vehículo informativo disponible. Esta tradición no busca la división en la interpretación, sino la síntesis en las cadencias de las palabras, un discurso musical libre a la par que fiel.

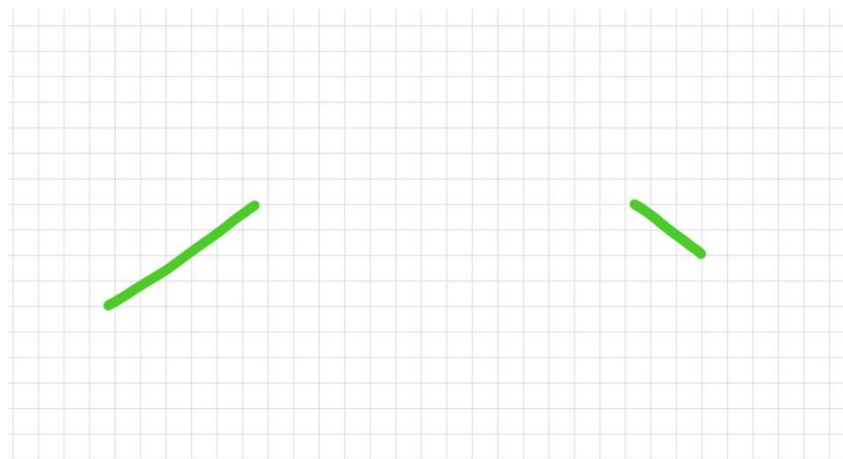
Tras esta justificación, procedemos a exponer los neumas más básicos³⁸. El desarrollo del canto gregoriano se da en función de dos tipos de acentos: acento agudo y acento grave:

³⁶ Reflexión realizada a partir del resumen de la problemática expuesto en el diccionario Harvard de Música.

³⁷ Gajard, Joseph: *Canto gregoriano. Nociones sobre el ritmo y el método de Solesmes*. Ediciones "Liturgia". Abadía de Silos (Burgos). 1963.

³⁸ Cardine, Eugène: *Semiología gregoriana*. Abadía de Silos. 2005.

Nota aclaratoria: el valor de la nota no tiene relación proporcional con el tamaño del neuma.



Musicalmente, los acentos agudo y grave concuerdan en otorgar un mayor valor a las notas, tanto en significado como en términos de duración temporal, y también en términos de volumen dinámico. En el plano de profundidad gestual o eje de coordenadas Z en el espacio eufónico, ambos acentos también tienen en común el realizarse con gestos hacia fuera. Empero, es en el plano vertical o eje de coordenadas Y donde se diferencian, pues el acento agudo se realiza con un gesto ascendente, mientras que el acento grave procede con un gesto descendente. La música que no se identifica con ninguno de estos dos acentos es porque su texto posee poca relevancia semántica, consecuentemente porque los valores de tales notas son más breves, y con ello, porque su volumen dinámico es más suave. Ello se muestra con gestos hacia dentro en el eje de coordenadas Z. Por ende, es el texto sagrado el origen de la relación entre gesto exterior y el valor otorgado a las notas musicales.

Considerando que la amplia mayoría de los gestos, y principalmente los más básicos, están pensados para transmitirse con la articulación del brazo derecho, existe también una obvia relación entre gesto exterior y movimiento hacia la derecha del cuerpo del director, y gesto interior y movimiento hacia la izquierda. Esta relación es sumamente importante en este trabajo, pues las figuras de compás presentadas representativas de las más relevantes escuelas de dirección se presentan en los ejes de coordenadas X e Y, y con ello, en conceptos de izquierda y derecha. También existe una relación entre gesto exterior y definición de ictus, y entre gesto interior y rebote, esta vez en el eje de coordenadas Z, puesto que, en la gran mayoría de los casos, el rebote está situado más cerca del tronco del director que el ictus definido.

Una vez establecida esta relación primigenia entre texto y gesto, procedemos a mostrar una propuesta de dibujo. Como no podemos, o no debemos, mostrar una figura de compás con un caso de música gregoriana, optamos por unir en un mismo trazado varios neumas para una misma palabra, tomando así la palabra, y no el compás, como símil de unidad métrica completa.

La palabra que tomamos es “Dóminum”³⁹:

HEBDOMADA QUARTA

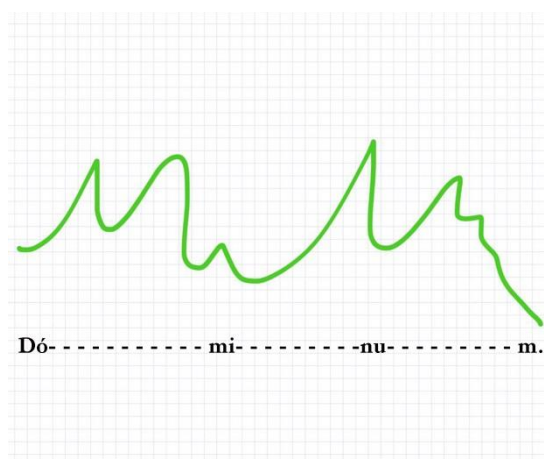
Ps. 104, 3, 4 et 1

L 73
E 157

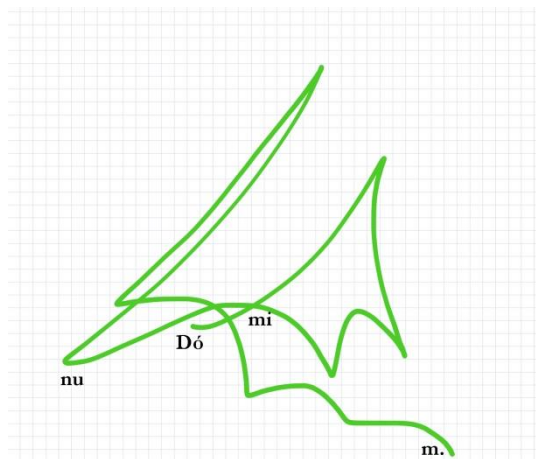
IN. II
BCRS

L *Acé-tur cor quaerén-ti-um Dómi-num :*
quaéri-te Dó-mi-num, et con-fir-má-mi-ni :

En una sola dimensión, como unión de neumas, “Dóminum” resultaría de este modo:



Y a continuación en el estilo de las figuras de compás:



Dada la similitud entre los gestos exteriores gregorianos y los tiempos fuertes en las figuras de compás, y teniendo como referencia adicional la vinculación derecha-fuera e izquierda-dentro (y también ictus-fuera y rebote-dentro), podemos decir que existen razones suficientes para defender que aspectos muy básicos y comunes en las técnicas modernas de dirección de conjuntos musicales están presentes en la quironimia gregoriana.

³⁹ Graduale triplex. Abadía de Solesmes. Desclée & Socii. Sablé sur Sarthe, France. 1973. Pág. 268.

5.5. Defensa científica de la línea de las inflexiones⁴⁰

5.5.1. El problema

En la ejecución musical grupal el sentido de la vista es una herramienta de comunicación fundamental entre director y músico. Por ello, se deben unir dos campos aparentemente alejados e incommunicados: la teoría de la dirección musical y la percepción visual. Esta comunicación ha sido ampliamente estudiada. Por ejemplo, Bradley et al. mostraron que para una percepción más completa de una obra era necesaria cierta interacción visual⁴¹. Por otro lado, Wöllner demuestra que la cara es el elemento que más expresividad transmite⁴², así como que un músico es incapaz de identificar el género del director percibiendo sólo sus movimientos⁴³. Tomando dichos descubrimientos (entre otros) para buscar otros factores que describan el movimiento de un director, el objetivo de este apartado es encontrar algún tipo de referencia óptica en el movimiento del director. Tal referencia es la línea de las inflexiones.

En la enseñanza de la técnica de dirección musical es habitual decir que el director dispone de tres herramientas de comunicación⁴⁴: a) El lenguaje verbal (sólo para ensayos); b) La mímica y expresión facial; y c) El gesto. Se considera en este contexto que hacer un estudio del uso del lenguaje verbal es una competencia de tipo psicológico o tal vez de técnicas de coaching. Dado que el cerebro humano está muy adaptado a la percepción de gestos faciales⁴⁵, se trabaja el aspecto directamente relacionado con mostrar el compás: la herramienta gestual. En concreto, la percepción de movimiento del gesto producido con brazo, antebrazo, mano y batuta como herramienta unitaria de comunicación, y se toma como hipótesis básica que la atención del músico se centra en la punta de la batuta, principalmente para cuestiones rítmicas. La pregunta a la cual se reduce esta investigación es la siguiente: ¿cómo puede ver un músico una batuta golpear una línea imaginaria?

5.5.2. La línea de las inflexiones: definición y comprobación experimental

En varias técnicas de dirección musical (Celibidache, Swarowsky, Saitō, McElheran, etc.) se acude a la hipótesis de la referencia óptica o línea de las inflexiones. Según el Maestro Bartolomé

⁴⁰ Este apartado ha sido elaborado gracias al asesoramiento y revisión de Luis Gómez Robledo.

⁴¹ Vines, B. W.; Krumhansl, C. L.; Wanderley, M. M.; Levitin, D. J.: "Cross-modal interactions in the perception of musical performance." *Cognition*. Vol. 101, nº 1, pp. 80-113. 2006.

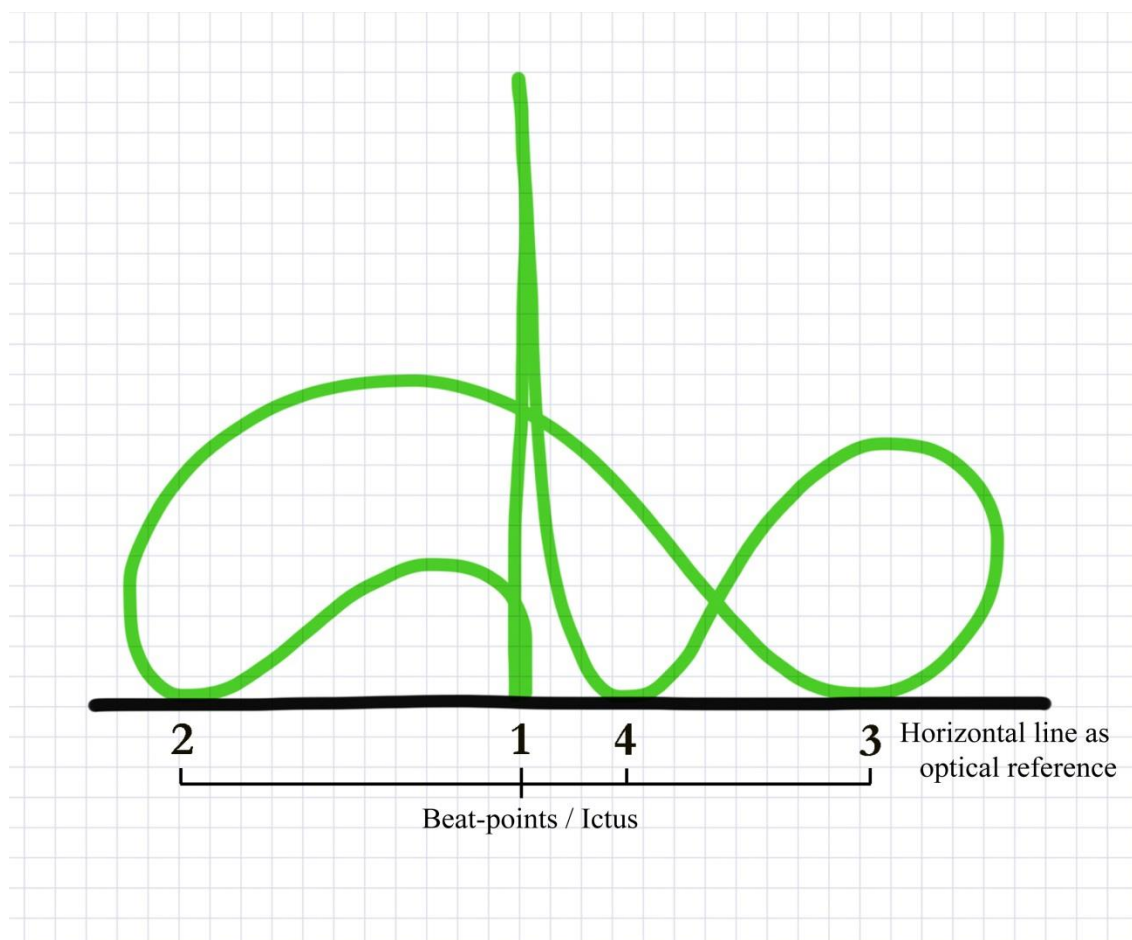
⁴² Wöllner, Clemens: "Which part of the conductor's body conveys most expressive information? A spatial occlusion approach." *Musicae Scientiae*. Vol. 12, nº 2, pp. 249-272. 2008.

⁴³ Wöllner, Clemens; Frederik J. Deconinck: "Gender recognition depends on type of movement and motor skill. Analyzing and perceiving biological motion in musical and nonmusical tasks." *Acta psychologica*. Vol. 143, nº 1, pp. 79-87. 2013.

⁴⁴ Scherchen, H.: *El arte de dirigir la orquesta*. Idea Books. Cornellà de Llobregat, 2005. Pág. 18.

⁴⁵ Kanwisher, Nancy; McDermott, Josh; Chun, Marvin M.: "The fusiform face area: a module in human extrastriate cortex specialized for face perception." *Journal of neuroscience*. Vol. 17, nº 11, pp. 4302-4311. 1997.

Pérez Botello, esta línea “Es una línea imaginaria [horizontal] donde se proyectan las partes del compás. El director debe tener la capacidad de marcar en esa línea posibilitando al músico el reconocimiento visual de un espacio predecible. Cuanto más clara y precisa sea la referencia visual trazada por el director, más homogénea y compacta será la respuesta sonora de la agrupación”⁴⁶. Se muestra a continuación una figura de compás estándar:



Dibujo basado en la figura de compás de 4 partes de Brock McElberan. Realizado con el Software Tayasui Sketches for iPad3 y Adobe Illustrator CS3 for PC

Para confirmar experimentalmente la existencia de esta línea de referencia, en octubre de 2017 se les pidió a 190 observadores musicalmente entrenados, componentes de la Banda Sinfónica del II Festival de Vientos y Percusión de General Pico que emitieran una nota musical cualquiera en el momento en que consideraran más oportuno, es decir, sincronizando su sonido con el movimiento del director (autor de la presente tesis doctoral). Esta tarea se realizó dos veces: en la primera, siguiendo la figura de compás expuesta, el director realizó un movimiento que empezaba en ictus 4 y acababa en ictus 1. En la segunda, el director también empezaba el movimiento en el ictus 4, pero el final de la trayectoria no coincidía con la horizontal, rompiéndose así la línea de inflexión (i.e.

⁴⁶ Alocución de clase magistral impartida en el V Curso-Concurso de Dirección de Banda “Amigos de la Música” de Dúrcal entre el 17 y el 22 de julio de 2016.

<https://youtu.be/Pcwe7M40MWk>). La primera vez, en el 100% de los casos, se emitió una nota musical sincronizada con el director; y en la segunda vez, también el 100% de los casos, no se emitió ningún sonido.

5.5.3. La predicción de varios ictus constituye la línea de las inflexiones

Una explicación de este fenómeno es que la predicción de movimientos de tipo recto es más exacta que la de movimientos curvos⁴⁷. Extrapolando el clásico concepto de Euclides de que dos puntos conforman una línea recta, podemos pensar que la línea de las inflexiones es posible porque podemos predecir los finales de movimientos de tipo recto, es decir, porque podemos predecir los distintos ictus de un compás marcado según figuras como las de McElheran o Celibidache, entre otros. Para que el movimiento sea efectivamente de tipo recto, no solo intervendrá el trazado de la figura de compás, sino también la propia ejecución del gesto, que debe darse en un movimiento uniforme, como se muestra en el vídeo enlazado.

Por otro lado, también hay que tener en cuenta que el intervalo temporal entre dos ictus debe ser musicalmente aceptable. Para ello, seguimos la argumentación de Wearden, aceptando como tal un intervalo en torno a los 400ms (con un intervalo de error de unos 100ms)⁴⁸. Así pues, la línea de inflexiones no sólo viene definida por la trayectoria del movimiento que genera la visualización de los ictus, sino también por su velocidad.

5.5.4. Medidas optométricas estándar relevantes para la teoría de la dirección musical

Hay mucha variabilidad de batutas: para este trabajo se han medido 7 batutas distintas de un mismo director y se ha comprobado que el diámetro de la punta oscila entre 0.86mm y 1.49mm. Todas ellas tienen forma cónica, siendo más anchas en la base para que el centro de gravedad se encuentre más cerca de la mano del director.

Los dos parámetros básicos de la percepción visual son la Agudeza Visual (AV) y la Función de Sensibilidad al Contraste (CSF). La AV se define como la capacidad de discernir objetos de alto contraste y su medida se realiza buscando cuándo un sujeto es capaz de distinguir los detalles de un test (Anillos de Landot, letras de Snellen, etc); la CSF está relacionada con la capacidad de detectar objetos variando frecuencia espacial y contraste. Su medida no es un valor mínimo, sino una función cuyos umbrales dependen tanto de la frecuencia del test como de su contraste.

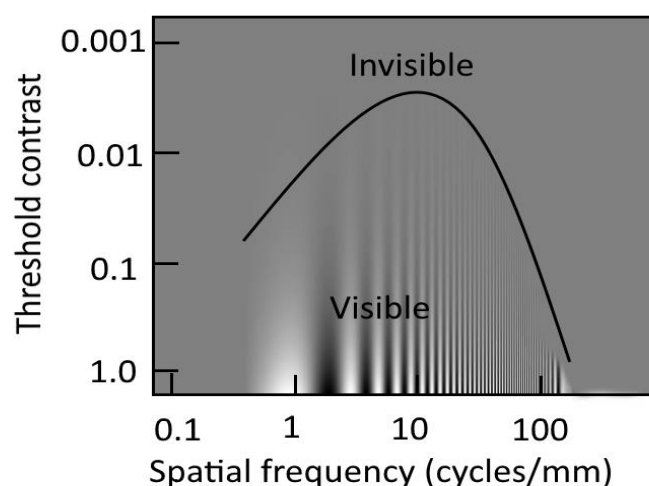
La medida de AV más extendida es la de Snellen, que cuantifica la capacidad de reconocer los detalles de una letra. Los resultados se expresan en función del ángulo que sustienen los detalles de la letra más pequeña que es capaz de identificar el observador. Pongamos como ejemplo el

⁴⁷ Macknik, Stephen L.; King, M.; Randi, J.; Robbins, A.; Thompson, J.; Martinez-Conde, S: "Attention and awareness in stage magic: turning tricks into research." *Nature Reviews Neuroscience*. Vol. 9, nº 11, pp. 871-879. 2008.

⁴⁸ Wearden, John: *The psychology of time perception*. Springer, 2016. Pág. 232.

escenario del Auditorio de la Casa de la Cultura de Maracena, en el que los músicos de una formación musical se distribuyen en torno a 39m², con unos 6m de fondo y unos 6.5m de ancho. En unas condiciones óptimas de observación, la AV de Snellen puede llegar hasta una resolución de 0.5 minutos de arco, es decir, que puede usarse para explicar cómo percibir una letra cuyo detalle tenga un tamaño de 0.9mm a 6m. Una persona emélope normal puede llegar a una AV de 1 minuto de arco (puede ver detalles de 1.7mm a 6m) y una persona con cierta ametropía tiene agudezas visuales bastante menores. Sin embargo, con estos valores no se puede llegar a explicar por qué una persona miope sin compensar es capaz de identificar la batuta de un director a una distancia mayor de 6m, es decir, en un escenario mayor -como por ejemplo, el del Auditorio Manuel de Falla, con 180m², ya que los ángulos sustentados son bastante menores.

Por otro lado, la CSF da una información más completa. No basta con que el detalle de un objeto negro sobre fondo blanco sustienda un ángulo de 1 minuto de arco. Esta medida, además de considerar el tamaño del objeto, tiene en cuenta su contraste con el fondo: por ejemplo, en la siguiente imagen podemos ver que se tienen umbrales comprendidos entre 1 ciclo por milímetro para un contraste del 1% aprox. hasta un umbral de 100 ciclos por milímetro para contrastes mayores. Para un contraste del 100% tenemos valores similares a los de la AV de Snellen.



Esta imagen es una adaptación de: Romero Mora, Javier; García García, José Antonio; García y Beltrán, Antonio: Curso introductorio a la óptica Fisiológica. Editorial Comares. Granada, 1996. Pág. 264.

Considerando que el tipo de visión más común desde el instrumentista hacia el director es la visión periférica, reduciendo mucho la percepción de detalles respecto a la visión frontal, y con las medidas de umbrales expuestas, no se puede explicar por qué se ve la batuta. Por ello, se procede a recurrir a una AV diferente: la medida del mínimo visible⁴⁹. Ésta se define como la mínima anchura necesaria para percibir una línea negra de longitud constante. Mediante este test, bajo buenas condiciones de observación, la anchura umbral es de 1". Si aplicamos estos resultados a las

⁴⁹ Romero Mora, Javier; García García, José Antonio; García y Beltrán, Antonio: *Curso introductorio a la óptica Fisiológica*. Editorial Comares. Granada, 1996. Pág. 254.

características de la batuta, la medida del mínimo visible subraya que visualmente sí tiene sentido utilizarla.

5.5.5. AV Vernier como hipotético fundamento para la línea de las inflexiones

El concepto de AV de Snellen que los optometristas usan para lo mínimo visible no explica por qué un sujeto miope es capaz de identificar la batuta moviéndose. El tamaño de la batuta es demasiado pequeño, ya que es un tamaño que sustiene un ángulo de AV mayor que la unidad. Sin embargo, la hiper agudeza visual Vernier sí lo explica: esta medida consiste en establecer cuándo dos líneas están desalineadas, y con ella se obtienen valores de 1" y 2", es decir, 60 y 30 de agudeza. Si, desde el punto de vista optométrico, se entiende la punta de la batuta en movimiento recto como el comportamiento de una línea, y la línea de las inflexiones como otra línea, la AV Vernier otorga un fundamento a la hipótesis de la línea de las inflexiones, puesto que explica el hecho de poder percibir cuándo hay y cuándo no hay desalineamiento entre ellas. Se podría añadir que hay influencia de la AV cuando se encuentra en movimiento, pero Westheimer y McKee⁵⁰ demostraron que no hay una variación considerable cuando había movimiento del estímulo en retina.

Se concluye así que ello explicaría la percepción de la precolisión, colisión y postcolisión de la batuta con la línea, o lo que es lo mismo, la percepción del comienzo de las diferentes partes del compás sincronizadas con su marcación visual en la línea de las inflexiones.

⁵⁰ Westheimer, Gerald; McKee, Suzane P.: "Visual acuity in the presence of retinal-image motion". *J. Opt. Soc. Am.* Vol. 65, n° 7, pp. 847-850. 1975.

5.6. Conclusiones: análisis comparativo

Las figuras de compás son una herramienta pedagógica primaria usada en la enseñanza de la dirección musical en cualquier técnica moderna. Cada tradición, y a veces cada recepción, proclama las suyas propias, y por su uso y mantención puede descubrirse el purismo de un director respecto a una técnica en concreto.

A continuación, se expone un listado de las coincidencias principales entre los diferentes tipos de figuras de compás mostradas, y seguidamente se resume todo ello con una tabla.

- a. - La tradición de Swarowsky y Celibidache B coinciden en la regla a propósito de situar en una misma localización los dos ictus previos al primer pulso del compás.
- b. - A su vez, las figuras de Navarro (todas), las de Swarowsky y las de Celibidache B (por aplicación de la regla de Swarowsky), y las de Saitō (compás de dos tiempos de Heikin) coinciden en contener puntos en los que se define más de un ictus.
- c. - Prácticamente todas las figuras de compás se diferencian de los esquemas en que un trazado curvo puede ir de ictus a ictus tanto por encima como por debajo del trayecto más corto que haya entre los mismos.
- d. - La tradición Celibidache A y Celibidache B coinciden en todos los aspectos menos en la aplicación de la regla de Swarowsky.
- e. - A primera vista, las figuras de McElheran son casi idénticas a las figuras de Celibidache A, y coinciden en los principios esenciales. La diferencia fundamental (que no pertenece a los objetivos de este trabajo, pero ayuda al entendimiento de las diferencias) modifica la ejecución del dibujo, puesto que en McElheran se permite el uso de la muñeca, en particular su giro, como también se permite en Swarowsky. Este elemento técnico queda terminantemente descartado en toda recepción de Celibidache, donde se defiende que el movimiento nazca del brazo y la palma de la mano esté siempre paralela al suelo. Como adición al argumento, en el caso de los compases de dos tiempos, McElheran explica la posibilidad de situar los dos ictus en el mismo lugar y que se varíe la altura del rebote, lo que coincide con los compases de dos tiempos de Celibidache B, y de Navarro.
- f. - Las figuras de Navarro y la tradición de Duchesne, los esquemas de solfeo y los dibujos de Farberman, carecen todos de línea como referencia óptica.
- g. - La figura de dos tiempos de Duchesne es casi idéntica en trazado a la de dos tiempos de Saitō, diferenciándose en que en Saitō los ictus están en el centro del movimiento, mientras que en Duchesne están en los extremos, lo que se traduce en una aceleración diferente.
- h. - Las figuras de Navarro coinciden con Swarowsky, Celibidache y McElheran en definir el ictus mediante cambio de dirección en el movimiento, aunque solo haya un punto para todo ictus, y en que el rebote interviene en la definición de la parte del compás.
- i. - Las figuras de Reizábal coinciden con Swarowsky, Celibidache y McElheran en usar línea recta como referencia óptica, aunque ésta no tenga una función similar ni como barra de apoyo ni como espacio para situar los ictus, es decir, aunque no sea una línea de las inflexiones.

- j. - Farberman da un paso más que Reizábal al anotar y explicar las discontinuidades del movimiento mediante los elementos de punto y raya. Ambos siempre tienen que usar discontinuidades para mostrar el pulso
- k. - Las figuras de Swarowsky, las de Reizábal, y las de Celibidache C coinciden en desarrollar movimientos alrededor de una línea recta horizontal como referencia óptica, no solo como límite.
- l. - Las figuras de Saitō coinciden con Swarowsky, Celibidache, McElheran y Reizábal en emplear la línea de referencia óptica, pero en su caso especial, la línea es curva y no recta.
- m. - La figura de compás de 4 partes de Saitō incurre en un error según McElheran al alcanzar el rebote del primer y del cuarto tiempo la misma altura.
- n. - Todos los compases de cuatro partes coinciden en situar el segundo tiempo a la izquierda del primero, así como que los rebotes están más cerca del tronco del director que los ictus. Características similares o extrapolables relacionadas con gestos exteriores e interiores están presentes en la quironimia gregoriana varios siglos antes.
- ñ. - La más neutra y ausente de contradicciones de las posturas expuestas es la de McElheran, seguida de cerca por Celibidache. Es la más unificada por estar centrada en un solo tratado autorizado, lo cual es una ventaja respecto a la técnica de Celibidache. Junto a Celibidache A, es la única que es homogénea respecto a la definición y posicionamiento de los ictus, dando a cada uno un lugar y definiéndolos del mismo modo.
- o. - Para la correcta percepción de una figura de compás intervienen varios factores: el tipo de movimiento, el timing entre ictus, el tamaño de la batuta, y el alineamiento y desalineamiento entre la línea del gesto motor del director (brazo/antebrazo/mano/batuta) y la denominada línea de inflexiones. Se ha encontrado un fundamento científico para el uso de la línea recta horizontal imaginaria de las inflexiones como referencia óptica. Ergo, las figuras de compás basadas la línea de las inflexiones han adquirido ahora un estatus de fundamentación que no han tenido hasta ahora: un sustento ópticométrico/psicofísico que las posiciona en una categoría diferente a las demás.
- p. - Por una combinación de las conclusiones o y p, las figuras de compás de McElheran deben considerarse prototipo de claridad y solidez.

TABLA COMPARATIVA DE DISTINTOS TIPOS DE FIGURAS DE COMPÁS

Elemento técnico Figura	Línea recta como única referencia óptica (línea de las inflexiones)	Definición de ictus por cambio de dirección del movimiento	Definición de ictus a lo largo de varias alturas	Fuera $\cong f$ Dentro $\cong p$	Línea horizontal/ref. óptica como límite	Definición de ictus desigual	Movimiento alrededor de la línea/ref. óptica	Ictus en un mismo punto geográfico.	Ausencia de figuras neutrales.
Solfeo			X	X					
Swarowsky	X		(X)	X		X	X	X	
Celibidache A	X	X		X	X				
Celibidache B	X	X		X	X			X	
Celibidache C	X			X			X		
McElheran	X	X		X	X				
Reizábal			X	X		X	X		
Farberman			X	X					X
Navarro		X		X				X	
Duchesne				X		X			
Saitō [Heikin]				X	X	X			X
Gregoriano				X					X

5.7. Referencias

5.7.1. Referencias bibliográficas citadas

Bowen, José Antonio: *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Candela, M^a Ángeles R.; Montero, Juana: *Música. Teoría de solfeo y canciones*. Delegación Nacional de la Sección Femenina. Almena. Madrid, 1967.

Cardine, Eugène: *Dirección del canto gregoriano*. La Froidfontaine. Solesmes, 2003. Pág. 6.

Cardine, Eugène: *Semiología gregoriana*. Abadía de Silos. 2005.

Eslava, Miguel Hilarión: *Método Completo de Solfeo sin acompañamiento*. Librería y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1/2 s. XIX.

Farberman, Harold: *The Art of Conducting Technique. A New Perspective*. Alfred Publishing Company. United States, 1997.

Gajard, Joseph: *Canto gregoriano. Nociones sobre el ritmo y el método de Solesmes*. Ediciones "Liturgia". Abadía de Silos (Burgos). 1963.

García Vidal, Ignacio: *Propuesta metodológica de una didáctica para la Dirección Musical*. Tesis doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Didácticas Especiales, 2011.

Graduale triplex. Abadía de Solesmes. Desclée & Socii. Sablé sur Sarthe, France. 1973

Gustems Carnicer, Josep; Elgström Misol, Edmon: *Guía práctica para la dirección de grupos vocales e instrumentales*, Barcelona, GRAÓ (Biblioteca de Eufonía), 2008.

Kanwisher, Nancy; McDermott, Josh; Chun, Marvin M: "The fusiform face area: a module in human extrastriate cortex specialized for face perception." *Journal of neuroscience*. Vol. 17, n° 11, pp. 4302-4311. 1997.

Lee, Ki Sun: *Towards an improved baton technique: the application and modification of conducting gestures drawn from the methods of Rudolf, Green and Saitō for enhanced performance of orchestral interpretations*. Faculty of the School of Music. University of Arizona, 2008.

Lorenzo de Reizábal, Margarita: *En el podio*. Editorial Boileau. Barcelona, 2009.

Macknik, Stephen L.; King, M.; Randi, J.; Robbins, A.; Thompson, J.; Martinez-Conde, S: "Attention and awareness in stage magic: turning tricks into research." *Nature Reviews Neuroscience*. Vol. 9, n° 11, pp. 871-879. 2008.

Navarro Lara, Francisco: *Los secretos del Maestro* (Versión 1.4), www.musicum.net [Descargado: 17/12/2015].

Palomares Moral, José: "Apuntes para la impartición de clases redactados por el profesor", Asignatura: "Agrupaciones vocales e instrumentales". Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Granada, 2005.

Romero Mora, Javier; García García, José Antonio; García y Beltrán, Antonio: *Curso introductorio a la óptica Fisiológica*. Editorial Comares. Granada, 1996.

Saitō, Hideo: *The Saito Conducting Method*: (1956) Min-On Concert Association & Ongaku –No-Tomo-Sha Corporation. Tokyo 2012.

Seguí, Salvador: *Teoría musical (I)*. Unión Musical Española. Madrid, 1987.

Scherchen, Hermann: *El arte de dirigir la orquesta*. Idea Books. Cornellà de Llobregat, 2005.

Swarowsky, Hans: *Dirección de orquesta. Defensa de la obra*, Madrid, Real Musical, 1989.

Vines, B. W.; Krumhansl, C. L.; Wanderley, M. M.; Levitin, D. J.: "Cross-modal interactions in the perception of musical performance." *Cognition*. Vol. 101, n° 1, pp. 80-113. 2006.

Wearden, John: *The psychology of time perception*. Springer, 2016.

Westheimer, Gerald; McKee, Suzane P.: "Visual acuity in the presence of retinal-image motion". *J. Opt. Soc. Am.* Vol. 65, n° 7, pp. 847-850. 1975.

Wittry, Diane: *Baton basics*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

Wöllner, Clemens: "Which part of the conductor's body conveys most expressive information? A spatial occlusion approach." *Musicae Scientiae*. Vol. 12, n° 2, pp. 249-272. 2008.

Wöllner, Clemens; Frederik J. Deconinck: "Gender recognition depends on type of movement and motor skill. Analyzing and perceiving biological motion in musical and nonmusical tasks." *Acta psychologica*. Vol. 143, n° 1, pp. 79-87. 2013.

Zamacois, Joaquín: *Teoría de la música. Libro I*. Labor. Barcelona, 1982.

5.7.2. Referencias transmitidas oralmente

Antonio Sendra Cebolla, lecciones de dirección recibidas desde abril de 2016 hasta la actualidad.

ARS II *Curso de Dirección de Coro y Técnica Vocal basado en la técnica del Maestro Celibidache*, organizado por Grupo Vocal Kromátika, impartido por Elisa Gómez los días 14 al 18 de julio de 2015 con un total de 37 horas.

Francisco Javier Lara Lara, lecciones de comprensión de dirección de canto gregoriano recibidas por el autor entre los meses de febrero y mayo de 2017.

V *Curso-concurso de Dirección de Banda "Amigos de la Música"* de Dúrcal impartido por Bartolomé Pérez Botello los días 17 al 22 de junio de 2016, con una duración total de 32 horas.

RCSMVE Asignatura de 4 ECTS *Fundamentos de dirección instrumental y vocal I* y asignatura de 4 ECTS *Fundamentos de dirección instrumental y vocal II* impartidas por Bartolomé Pérez Botello, respectivamente, en el curso académico 2015-2016 y 2016-2017.

6. EL EJECUCIONISMO: UN NUEVO POSICIONAMIENTO EN ONTOLOGÍA DE LA MÚSICA ^{51 52}

[El] sonido, en tanto no [se toma] como un signo de representaciones, es el elemento general, principio del arte del sonido.

Georg Wilhem Friedrich Hegel

6.1. Introducción

El objetivo de este texto es doble: i) presentar el estado de la cuestión de uno de una problemática de la filosofía de la música que actualmente está en auge; y ii) defender que hay propiedades en el proceso de individuación de la obra musical que no son propiedades puramente acústicas, sino que hay rasgos en el proceso de ejecución musical que pueden intervenir en la identidad de la obra musical. Este posicionamiento, que recibe el nombre de ejecucionismo, se ha desarrollado frente a las insuficiencias de algunas de las posturas de ontología de la música que protagonizan el debate contemporáneo a propósito de la relación entre la obra musical y sus interpretaciones. Se presentan dos de los casos contruidos que favorecen a la tesis del ejecucionismo que cuestionan ciertos aspectos de las posturas de ontología musical de la bibliografía especializada disponible más reciente. La primera propuesta es el caso del pianista farsante haciendo *playback* en una pianola perfecta, que cuestiona si estamos dispuestos a aceptar una ejecución apropiada de una obra en la que no hay relación causal entre lo que hace el supuesto intérprete y el conjunto de sonidos resultante. La segunda es el caso del gesto contundente del director para un *finale* tópico, que pone de relieve la satisfacción de la audiencia ante la concordancia de eventos en la experiencia musical.

6.2. Ejecucionismo: una respuesta al sonicismo puro, al sonicismo tímbrico, al instrumentalismo, y al nominalismo

En este apartado se explican las posturas de ontología musical llamadas nominalismo, sonicismo puro, sonicismo tímbrico e instrumentalismo y se propone el ejecucionismo. Para ello, se procede a exponer cada una de estas posturas dejando claros los compromisos a los que se enfrentan para describir un contraejemplo que satisfaga las necesidades de estas posturas. No obstante, se hace patente la demanda de incluir el proceso causal por el que existen conjuntos de eventos sonoros, identificados como interpretaciones de obras musicales, en el

⁵¹ Artículo publicado por la editorial *Comares* en el monográfico *Un paseo por las jaulas: lecturas sobre arte y naturaleza* en la colección *Aiethesis. Estética y Teoría de las Artes*.

⁵² En su primera versión, este ensayo está desarrollado bajo la dirección académica del Dr. Neftalí Villanueva y del Dr. Juan José Acero, a quienes el autor está sumamente agradecido.

conjunto de exigencias por las que se evalúa si una supuesta interpretación es o no es interpretación de una obra de arte musical.

6.2.1. Autenticidad y tipo normativo

En las siguientes líneas se explica el debate en el que se encuentran las cuestiones ontológicas “de más alto nivel”⁵³, que es específicamente donde se desenvuelve este ensayo. Con esta expresión, Andrew Kania se refiere a las dos cuestiones ontológicas que siguen sin ser resueltas aun respondiendo a la pregunta por la naturaleza de la música o de la obra musical, de interés tanto para filósofos como para músicos, musicólogos y melómanos varios: la autenticidad de la interpretación y la relación entre la interpretación y la obra. Aquí se discutirá la segunda de estas cuestiones.

Por ejemplo, en relación con las interpretaciones de tipo historicista, es pertinente preguntarse por la relación entre la autenticidad de la interpretación y los medios usados -los instrumentos musicales apropiados para ella; y, más aún, si es que el uso de instrumentos musicales es de algún modo necesario para la interpretación musical auténtica⁵⁴. Ahora, ¿qué es la autenticidad? ¿Qué relación tiene con el arte musical? ¿Hay realidades musicales más o menos auténticas? ¿Tiene la autenticidad alguna relación con el valor de la realidad musical? ¿Hay alguna vinculación entre la autenticidad de una interpretación y los elementos musicales que dicha interpretación tiene que tener para considerarse una interpretación de una obra determinada?

La autenticidad no parece ser algo que se posea o no de modo absoluto, sino que es un concepto gradual: Parece que una interpretación de la “Danza del molinero” de *El sombrero de Tres Picos* (1919) de Manuel de Falla, con instrumentación para harmonie, es menos auténtica que si está interpretada por una orquesta sinfónica, e incluso que es aún más auténtica si se toca con los instrumentos de su época. ¿Es esto cierto? ¿Implica que alguna de esas interpretaciones es *mejor*? ¿Cuáles son los aspectos de la música que tenemos que medir o juzgar y cuáles no? ¿Qué valor le debemos dar a tales rasgos? ¿Por qué?

Los contrincantes principales se pueden agrupar en dos conjuntos. Por un lado, los formalistas que defienden que las propiedades esenciales son ordenaciones de alturas -melodía, contrapunto, armonía, etc.-, ritmos y tempi, timbres, dinámicas y agógicas. Por otro, los contextualistas que defienden la importancia de la historia de la obra y un determinado modo de ejecución, esto es, elementos que pudieran ser considerados

⁵³ Kania, Andrew, "The Philosophy of Music", en *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2012 Edition). URL = <http://plato.stanford.edu/entries/music>. (Última consulta: septiembre de 2017).

⁵⁴ A este respecto, y a modo de ejemplo, me parece apropiado citar la posición del Maestro Carlos Kalmar en una charla con internautas con motivo de su nombramiento como director de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, en "Encuentros digitales en RTVE.es. Carlos Kalmar". URL = http://encuentrosdigitales.rtve.es/2010/carlos_kalmar.html. (Última consulta: septiembre de 2016): “Pienso que nosotros, los músicos modernos, debemos aprender muchas cosas que, sin duda alguna, son, estilísticamente hablando, correctas, que nos han enseñado los grandes maestros especializados en lo barroco y lo clásico (Harnoncourt, Kopman). Sin embargo, no soy partidario de sacrificar la afinación de la orquesta moderna, pero sí quiero utilizar ciertas técnicas de ‘las versiones originales’ en el repertorio adecuado”.

externos a la obra por los formalistas, como reproducir en la medida de lo posible las condiciones históricas de la interpretación mediante el uso de los instrumentos originales. Particularmente, una de las discusiones más relevantes es, en este sentido, a propósito de la instrumentación. Como sostiene el contextualista Stephen Davies⁵⁵, no puede haber una solución de manual para este problema, dado que hay conjuntos de obras en las que la instrumentación protagoniza un papel primordial que no juega en otros conjuntos. El concepto crucial, de nuevo, es el de autenticidad: ¿Hay un ideal unívoco de autenticidad hacia el que debe dirigirse el intérprete? ¿Nuestra distancia histórica respecto de la obra hace inalcanzable la autenticidad⁵⁶ (quizás porque los instrumentistas de ahora son mejores y nuestra cultura hace que escuchemos de modo diferente las obras)? ¿La autenticidad es un concepto gradual? ¿Es un valor?

Luego está el estudio de los procesos de instanciación y de individuación de la obra musical: las teorías del tipo⁵⁷. Las posiciones filosóficas en materia de ontología de la obra musical que se consideran a continuación definen las obras musicales como tipos normativos⁵⁸, esto es: la obra musical es definida como una entidad genérica que determina en qué medida sus ejemplares, las interpretaciones musicales, están bien formadas o no respecto a lo que sea dicha obra. Cada una de las siguientes posiciones establece un patrón por el que se mide cuándo un ejemplar está o no correctamente formado. Tal patrón es un conjunto de propiedades que individúan el tipo normativo, rasgos del proceso de individuación de la obra musical. Así como los tipos normativos, las obras, tienen ejemplares, las ejecuciones, las propiedades se instancian en los conjuntos de eventos sonoros que conforman los ejemplares. El tema a debatir en este ámbito es qué propiedades determinan el tipo normativo y por qué.

Debe quedar clara la razón de ser y relevancia de la cuestión. Imaginemos una situación en la que un grupo de bonobos tocando *καζοος* ejecutase –de cualquier manera, mediante algún uso de la partitura o por casualidad– una producción sonora tal que fuese perfectamente concordante con la ordenación de alturas, tempi, ritmos, etc. de la *Marcha fúnebre (Adagio assai)* de la *Tercera Sinfonía* (1806) de Beethoven. ¿Es Beethoven? ¿Es la marcha fúnebre? ¿Por qué sí o por qué no? ¿Faltan propiedades a esa producción sonora para ser un ejemplar apropiadamente formado de la marcha fúnebre? ¿Acaso no se puede orquestrar para *καζοος* pero sí se

⁵⁵ Davies, Stephen, "The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances", *Noûs*, vol. 25 (1991). Pp. 60–77; Davies, Stephen *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration* (Oxford: Oxford University Press, 2001).

⁵⁶ Young, James, "The Concept of Authentic Performance", *British Journal of Aesthetics*, vol. 28 (1998). Pp. 228-238.

⁵⁷ Terminología empleada por David Davies (Davies, David: *Philosophy of the Performing Arts*. Wiley-Blackwell. Oxford, 2011. Pág.32). A propósito de la discusión en materia de teorías del tipo en música, hay que aclarar que el nominalismo, sobre el cual se discutirá, no es propiamente una teoría del tipo porque en él no se conciben las obras musicales como entidades abstractas. No obstante, su mecanismo argumental y su particular objeto de estudio colocan al nominalismo en un fuerte estatus en lo que se refiere al debate concreto de filosofía de la música que se reconstruye en el presente texto, y en el cual participa el ejecucionismo.

⁵⁸ Como dice Ben Caplan (Caplan, Ben, "Review of Julian Dodd, *Works of Music: An Essay in Ontology*", *British Journal of Aesthetics*, vol. 47.4 (2007). Pp. 445-446), la siguiente definición de obra musical como tipo normativo es una aplicación de la *type-token theory* proveniente de la matemática.

puede hacer un arreglo para órgano? ¿Cuál es el límite⁵⁹? ¿Y si un ordenador ejecutase una producción sonora idéntica a una ejecución convencional?

Los dos ejes que articulan la literatura de esta temática son: a) cuándo las producciones sonoras son ejemplares de un tipo normativo y cuándo un ejemplar es más o menos apropiado, o está mejor o peor formado respecto a un tipo normativo, y b) cuándo las producciones sonoras son una interpretación auténtica de un tipo normativo. A menudo, estos ejes se encuentran entremezclados al surgir naturalmente la pregunta de si un ejemplar apropiadamente formado de un tipo es una interpretación auténtica o no. En las siguientes líneas se argumentará específicamente dentro de la primera problemática.

Pero puede preguntarse el lector qué sentido tiene definir la obra musical como tipo normativo: ¿Soluciona algún problema o solo complica las cosas? El tipo normativo es una entidad genérica mediante la cual se puede determinar en qué medida una producción sonora es una interpretación más o menos apropiada de una obra. Por lo tanto, no es un criterio mediante el cual una producción sonora es o no es de modo absoluto un ejemplar del tipo, sino que puede haber ejemplares mejor formados que otros.

Las teorías del tipo podrían entenderse como respuesta a los problemas que lleva consigo el compromiso de la teoría nominalista de que solo hay un modo de cumplir con los requisitos que establece la partitura. Los nominalistas como Nelson Goodman⁶⁰ o Stephano Predelli⁶¹ argumentan que las obras musicales son conjuntos de ejecuciones, de particulares concretos que están determinados por las partituras, en el caso de la tradición clásica occidental. El gran problema de esta corriente es que solo contempla un modelo *perfecto* de ejecución posible, determinado en su totalidad por la partitura. Por ello, una interpretación con una única nota musical equivocada (o incluso podríamos pensar, con un violín menos en plantilla de lo habitual), no es una interpretación de una obra. Esto es un gran problema respecto a la práctica musical real, en la que las mejores interpretaciones suelen contener alguna nota incorrecta al menos (aun estando todos los músicos concentrados, puede suceder que falte alguna nota porque la zapatilla de un clarinete se despegue en una interpretación, o que la humedad del ambiente sea causa de la desafinación de una coma en una nota de trompeta), o, incluso, atenta contra las decisiones de los intérpretes, como es el caso del director de orquesta Carlo Maria Giulini, para quien la primacía de la hermosura era absoluta, superando el afán de la perfecta precisión. En el nominalismo de Goodman y Predelli se defiende, pues, que la obra musical es únicamente el conjunto de sus interpretaciones y se considera que un conjunto de eventos sonoros es una interpretación cuando dichos eventos cumplen con las pautas establecidas por la partitura. Para ello, Goodman pensó cómo debería ser el sistema de notación

⁵⁹ Parece ser común en la práctica musical pensar que hay obras que se pueden arreglar o instrumentar y otras que no. Las que sí, deben hacerse según las técnicas compositivas que el autor haya mostrado a lo largo de su obra, y también según las decisiones de usar determinados elementos para ello (como, por ejemplo, elegir usar trompas wagnerianas). Las que no, pueden ser obras donde la instrumentación sea tan esencial al desarrollo de la obra que sea imposible extrapolarlo a otras formaciones –como es el caso de gran parte de la obra orquestal de Claude Debussy.

⁶⁰ Goodman, Nelson: *Los lenguajes del arte*. Paidós Estética. Madrid, 2010.

⁶¹ Predelli, Stephano, "Goodman and the Score", *British Journal of Aesthetics*, vol. 39.2 (1990). Pp. 138-147.

musical ideal para la construcción de partituras y así poder determinar qué es o qué no es una determinada obra musical. Más tarde, Predelli reformuló el nominalismo de Goodman incluyendo la posibilidad de que las especificaciones de los instrumentos musicales fuesen elementos aceptables en el sistema de notación. El ejecucionismo acepta esta tesis sin necesidad de comprometerse con los problemas derivados de los compromisos nominalistas. Como vemos, el primer compromiso es que dado que hay un único modo de correspondencia mediante la partitura entre la obra y sus interpretaciones, algún error en la ejecución musical imposibilita su inclusión en el conjunto de interpretaciones que es la obra musical. El segundo es el hecho de que en la práctica musical habitual hay factores que no cumplen con los requisitos formales del sistema de notación musical del nominalismo, como la coexistencia de varios sistemas de afinación en la misma ejecución musical.

La ejecución musical está determinada así por la partitura, ¿pero qué es la partitura? Sirvámonos de las dos distinciones de Nelson Goodman⁶² entre artes autográficas y artes alográficas, por un lado, y las etapas de las que consta un arte en la producción de una obra, por otro. Las artes autográficas dan un acceso al original, por lo que “ni siquiera la duplicación más exacta puede considerarse genuina”⁶³. En cambio, el compositor, por mucho que finalice su trabajo, en cuanto compositor no puede finalizar él mismo su obra (a diferencia del pintor), ya que lo que concluye es la partitura, y no la realización de la música. La duplicación de una partitura, mientras que mantenga los elementos que la componen en el orden original, es tan válida como una edición aceptada de la misma⁶⁴. En este caso, como mínimo (sin contar la recepción del público en tanto *interpretación* de la obra), la pintura es un arte de una etapa y la música de dos etapas. La segunda etapa de la música es interpretación de la partitura mediante el trabajo de otros. Según Goodman, una partitura, como carácter de un sistema de notación⁶⁵, da pie a distintas interpretaciones, por lo que en dicha etapa habrá realidades diferentes entre sí. Pero estas interpretaciones solo serán interpretaciones válidas si cumplen de modo absoluto con las cláusulas de la partitura. Por ello, si la Unidad de Música de la Guardia Real interpreta *La Gran Manzana* (1993) de Johan de Meij y alguno de sus músicos comete un error, por ínfimo que sea, según la teoría de Goodman no han interpretado *La Gran Manzana*. Es decir, no forma parte del conjunto de ejecuciones que determina la partitura como interpretaciones válidas de la obra.

Empero, ¿por qué Goodman defiende este modo absoluto de pertenecer al conjunto de ejecuciones de una obra? Goodman sostiene que las partituras, en cuanto caracteres del sistema de notación musical, están

⁶² Goodman: *Los lenguajes del arte*. Pp. 99-122.

⁶³ Goodman: *Los lenguajes del arte*. Pág. 110.

⁶⁴ Aunque en la página 110 de *Los lenguajes del arte*, Goodman se refiere a manuscritos originales de las partituras en lugar de ediciones aceptadas, en este escrito se ha optado por referirse explícitamente a ediciones aceptadas porque, como dice el Maestro Hernández Silva, en los manuscritos suele haber errores (achacados normalmente al copista) que son corregidos habitualmente por los directores de orquesta, lo que se refleja en las primeras ediciones de las partituras.

⁶⁵ Goodman: *Los lenguajes del arte*. Pág. 165.

reguladas por tres condiciones restrictivas: a) no ambigüedad: los ejemplares de un carácter no pueden asociarse con distintas clases de *cumplientes*⁶⁶; b) disjuntividad: no pueden intersectar dos conjuntos de cumplientes, esto es, el mismo cumpliente no puede pertenecer a dos caracteres (lo que conlleva que la instrumentación no pueda ser un elemento de la partitura ideal); y c) decidibilidad: dado un objeto, tiene que poder decidirse a través de la partitura si es o no es una interpretación de una obra, o sea, que se tiene que poder decir exactamente si para cualquier evento sonoro se cumple la propiedad de ser cumpliente de una obra de arte musical o no. Puesto que, actualmente, no hay partituras que cumplan con las restricciones de Goodman, estas condiciones definen a su teoría de la notación musical como una teoría sobre partituras ideales, ya que no aborda directamente la cuestión de si lo que comúnmente se puede etiquetar como partituras de hecho puede ser considerado como caracteres en un sistema de notación. Eso es un problema para la práctica musical real.

6.2.2. Sonicismo puro, sonicismo tímbrico, instrumentalismo y ejecucionismo

Ahora, disponer las circunstancias precisas para considerar que unas producciones sonoras son ejemplares apropiadamente formados de un tipo normativo, aunque soluciona el problema de la interpretación casi perfecta de una obra musical, requiere determinar cuáles son las propiedades que constituyen el conjunto de caracterizaciones de la obra musical en cuanto tipo normativo, es decir, las propiedades que deben instanciarse en conjuntos de eventos sonoros para ser considerados interpretaciones de obras musicales.

Pero antes de afrontar esta cuestión, permítaseme a modo de apunte exponer una información preliminar sobre teoría musical usada en las discusiones sobre ontología musical. En el argot musical, se habla de *color* al referirse a timbres o texturas en el transcurso de una pieza musical. De las cualidades del sonido, el timbre es el elemento que hace distinguir un tipo de sonido de otro, un instrumento musical (no el instrumento como objeto, sino su sonido) de otro; a su vez, una textura es una combinación tímbrica determinada. Estos factores están asociados al término *color*. A su vez, por *orquestración* o *instrumentación* entenderemos el resultado del acto de *orquestrar* o *instrumentar*. Para entender rápidamente lo que implica orquestrar, pensemos en qué significa colorear: se tiene una figura dada y colorear es adjudicar colores disponibles a dicha figura. Pues bien, orquestrar una pieza musical significa llevar una idea musical a una formación instrumental. Por ejemplo, escribir para orquesta sinfónica las *Seis danzas en ritmo búlgaro* (1940) del *Mikrokosmos* de Béla Bartók, que están compuestas originalmente para piano, es orquestrar, aunque también lo es el concebir una pieza para una determinada formación instrumental.

Veamos cuáles son las posiciones filosóficas que responden a la problemática de qué propiedades caracterizan el tipo normativo. Las dos primeras teorías del tipo son dos formalismos: el sonicismo puro y el

⁶⁶ Un cumpliente es algo que cumple con las propiedades que la partitura determina para pertenecer al conjunto de ejecuciones musicales.

sonicismo tímbrico. El *sonicismo puro* de Peter Kivy⁶⁷ o Roger Scruton⁶⁸ considera las obras musicales como estructuras formales sonoras incoloras, esto es, al margen de lo que se entiende como *color orquestal*; es decir, dado que muchos compositores no han especificado la instrumentación de una obra, y dado que podemos reconocer una pieza en diferentes instrumentaciones, basta con que existan determinadas secuencias de eventos sonoros que representen la afinación, el ritmo, los tempi, la melodía y la armonía de una obra para considerar dichos sonidos como una interpretación de la obra musical. Por ejemplo, en el caso de *El Albayzín* (1908) de la *Suite Iberia* de Isaac Albéniz instrumentado hipotéticamente para banda de música en comparación con *El Albayzín* original para piano, o en la orquestación autorizada realizada por Enrique Fernández Arbós, el sonicista puro defiende que en cualquiera de las tres formas pueden establecerse de manera igualmente válida los conjuntos de eventos sonoros en los que se instancian las propiedades que determinan el tipo *El Albayzín*. El *sonicismo tímbrico* de Julian Dodd⁶⁹, sin embargo, incluye estas propiedades exigidas por el sonicismo puro en el conjunto de propiedades que determinan el tipo normativo y, además, considera el color orquestal⁷⁰ como el otro componente de la identidad de la obra. Las obras musicales se individualizan por cómo suenan⁷¹, o lo que es lo mismo, los rasgos esenciales de individuación de la obra son exclusivamente sonoros. Todo lo que se pueda parametrizar acústicamente puede llegar a considerarse como elemento de una obra musical –cuestiones estilísticas, o cuestiones relativas a la expresión musical que sean traducibles sónicamente.

De otra parte, está el *instrumentalismo*, comenzado por Jerrold Levinson⁷² y seguido por Stephen Davies⁷³, donde se considera también a los instrumentos musicales –los entendidos como apropiados para conseguir el color orquestal que supuestamente requiere la obra– como otra propiedad del tipo normativo. Por ello, diferentes especificaciones de instrumentación conllevan diferentes obras, no diferentes interpretaciones

⁶⁷ Kivy, Peter, "Orchestrating Platonism", en Kivy, Peter, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music* (NY: Cambridge University Press, 1988). Pp. 75-94.

⁶⁸ Scruton, Roger: *The Aesthetics of Music*. Oxford University Press. Oxford, 1997.

⁶⁹ Dodd, Julian: *Works of Music: An Essay in Ontology*. Oxford University Press. Oxford, 2007.

⁷⁰ Dodd entiende el color orquestal como un conjunto de propiedades acústicas relacionadas con el timbre. La relación de esas propiedades con su fuente (en cuanto naturaleza o en cuanto proceso) no concierne al proceso de individuación de la obra.

⁷¹ Cabe aquí una consideración especial respecto al repertorio de música con letra. Por ejemplo, en el caso del "Kyrie" de la *Missa Rigensis* (2002) de Uģis Prauliņš, si se instrumentara para grupo de metales, y con ello se perdiese la comunicación de la letra al tiempo que las notas, un ejemplar de tal versión sería siendo igualmente válido para el sonicismo puro.

Ahora, curiosamente, aunque el sonicismo tímbrico no considera que el significado literario, por extra musical, determine la identidad de la música (lo religioso del Kyrie Eleyson no juega ningún papel en la identidad estrictamente musical de ningún Kyrie Eleyson, etc.), resulta que como la emisión coral de las notas está intrincada con la fonética del texto, la letra en sí misma juega un papel esencial en la identidad de la obra, en tanto que debe entenderse como articulación de las notas.

⁷² Levinson, Jerrold, "Authentic Performance and Performance Means", en Levinson, Jerrold.: *Music, Art, and Metaphysics*. Cornell University Press. Ithaca, NY and London, 1990. Pp. 393–408.

⁷³ El desarrollo principal se encuentra en: Davies, Stephen, "The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances", *Noûs*, vol. 25 (1991). Pp. 21-41; y en Davies, Stephen: *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford University Press. Oxford, 2001.

de obras. Davies opina que, desde el punto de vista de la pintura, los colores (que cumplen un rol semejante al de los timbres en la música) a menudo pueden hacer una contribución de vital importancia tanto a la organización del espacio representado, como a su verosimilitud representativa –incluso pueden tener la primacía sobre la forma, como en *Los nenúfares* de Claude Monet, donde se observa la independencia de la pintura sobre el dibujo. De no ser así, de ser irrelevante la instrumentación en analogía con la música, el tipo de desarrollo sinfónico consistente en variar la instrumentación sin utilizar material melódico-armónico nuevo, como en el cuarto movimiento de la *Cuarta Sinfonía* (1878) de Tchaikovsky, no sería un desarrollo, sino mera repetición. Es decir, cuando un compositor utiliza la herramienta de variar la instrumentación y establecer un diálogo entre distintas secciones orquestales, el único efecto que obtendría sería la reiteración en el discurso musical. Este argumento lo comparten tanto el sonicismo tímbrico como el instrumentalismo. Según Davies, el sonicismo puro obvia esta contribución del color musical a la identidad de la obra.

Sin embargo, como los instrumentos musicales en cuanto objetos no son traducibles a propiedades acústicas (pues no son sonidos), a diferencia del instrumentalismo, el sonicismo tímbrico no los incluye en el conjunto de propiedades que caracterizan el tipo normativo, ya que son irrelevantes para la identidad de la obra musical. Ahora, el instrumentalismo considera como necesaria la *presencia* de tales instrumentos musicales en la producción musical para considerar una interpretación como un ejemplar correctamente formado de un tipo, o sea, como una interpretación de una obra. Además, hay otra razón por la que la presencia de los instrumentos caracteriza la identidad de la obra, y es que, según Levinson, algunas propiedades estéticas de una obra para piano, por ejemplo, no se pueden percibir sin la presencia del piano⁷⁴. Empero, el instrumentalismo no considera el *proceso* por el que se desarrollan las acciones que determinan la individuación de la obra musical. Por ello, nosotros hablaremos de *ejecucionismo* cuando consideremos qué propiedades de la ejecución musical – como proceso cuyo resultado es el ejemplar de un tipo– caracterizan el tipo normativo. Se defiende aquí que hay propiedades que determinan el tipo normativo que no son traducibles a propiedades acústicas ni tampoco se reducen a la sola presencia de instrumental musical.

6.3. Tres consecuencias del sonicismo tímbrico y la pregunta por la exposición a la farsa

Consideremos ahora la confrontación específica entre el sonicismo tímbrico y el instrumentalismo. Davies, a favor de la tesis instrumentalista, argumenta que el sujeto perceptor distingue el sonido por su fuente y por sus características intrínsecas, y no solo como un sonido de la clase *timbre de oboe* o *timbre de quinteto de cuerda*. Es la tesis de la *audición ecológica*, que consiste en defender que la evolución del ser humano ha determinado la audición como una herramienta de supervivencia en el entorno, lo que le permite distinguir la fuente del sonido como parte de su categorización. Con motivo de subrayar la importancia de los instrumentos musicales que posibilitan

⁷⁴ Levinson, Jerrold: *Music, Art, and Metaphysics*. Cornell University Press. Ithaca, NY and London, 1990. Pp. 75-77.

los ejemplares apropiadamente formados en los que se instancian las propiedades acústicas relativas al el timbre, Davies arguye que, debido a la evolución que caracteriza al ser humano actual, la percepción de los instrumentos musicales es parte de la percepción de la obra musical. Pero no es solo el hecho de asociar los timbres con sus respectivos instrumentos lo que hace que el oyente identifique el sonido por su fuente además de por el sonido mismo. La evolución del oído lleva consigo la posibilidad de elaborar información respecto a cómo es la emisión del dato que le llega, ya que la supervivencia de una especie depende de la adaptación al medio, del conocimiento del mundo. Por ejemplo, no es suficiente con saber que he oído un La5 de un oboe si no puedo ni imaginar que ese sonido es parecido al de una chirimía, al de un fagot, al de una gaita, etc. (por el hecho de emitir el sonido mediante lengüeta doble). Es decir, cuando percibimos sonidos somos conscientes de la información de la fuente sonora además de la secuencia armónica que constituye el sonido mismo.

La respuesta de Dodd a este fenómeno es que la exposición de la audición ecológica no excluye la consideración de que únicamente las propiedades acústicas constituyen la obra musical. Son los sonidos mismos los que determinan la obra musical, y no cualesquiera otros elementos de la percepción sonora. Dodd no niega la audición ecológica, sino que sostiene que no es en absoluto relevante en el proceso de individuación de la obra de arte musical, es decir, la capacidad del ser humano de procesar la información del timbre del oboe como un mecanismo de emisión de lengüeta doble no es una propiedad que caracterice el tipo normativo. Por eso, cualquier conjunto de eventos sonoros, se produzca como se produzca, si es acústicamente equivalente a otro conjunto categorizado como una interpretación válida de una obra musical, pueden considerarse ambas como ejemplares igualmente bien formados respecto a la obra como tipo normativo. Este razonamiento es lo que Dodd llama la *posición por defecto* en ontología musical: una obra musical se identifica únicamente por cómo suena, no por cómo se toca, ni por qué medios se usaron para ello. Según el sonicista tímbrico, esto es así por dos razones: a) porque es la concepción más primitiva, pues la identidad de una obra musical es, ante todo, un conjunto determinado de eventos sonoros o relaciones de sonidos; y b) por el *acusmaticismo modificado*⁷⁵. Dodd llama acusmaticismo modificado a la tesis de que los sujetos perceptores entienden los sonidos como música sin necesidad de más información. Este acusmaticismo es modificado frente al pensamiento de Scruton⁷⁶, que defendía un acusmaticismo que Dodd ha denominado *puro*. El sonicista tímbrico añade el timbre a las

⁷⁵ “El término ‘acusmática’ remite a akusmatikoi, es decir, a aquellos discípulos de Pitágoras que, con el fin de concentrarse mejor en las enseñanzas de su maestro, eran forzados a sentarse en silencio absoluto mientras este les hablaba escondido tras una cortina. En una charla radiofónica en 1955, el escritor francés Jérôme Peignot empleó la expresión bruit acousmatique (ruido acusmático) para describir la separación de un sonido de su fuente de origen, tal y como sucedía en la música concreta. Schaeffer en su *Traité des objets musicaux* (Tratado de los objetos musicales, 1966) comparaba el papel de la grabadora con la cortina de Pitágoras, poniendo de relieve la concentración auditiva que se producía al trabajar en el estudio con sonidos grabados en cinta: la escucha reiterada posibilitaba una mejor apreciación de los detalles abstractos de los atributos sonoros. En 1974 el compositor Françoise Bayle, líder del Groupe de Recherches Musicales, sugirió la adopción del término ‘acusmática’ frente al de ‘música electroacústica’, pues representaba mejor las condiciones particulares de escucha en la música grabada en cinta”. Traducción al castellano de Emmerson, Simon & Smalley, Denis, "Electro-acoustic Music", en Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: MacMillan, 2001). Acceso virtual.

⁷⁶ Scruton: *The Aesthetics of Music*. Pág. 20.

propiedades que organizan los sonidos en música, según Scruton, ya que para él las propiedades de la música son la afinación, el ritmo, la melodía y la armonía. Pero sigue siendo acusmático, ya que Dodd piensa que la concentración en el carácter tímbrico de una escucha excluye la necesidad de determinar el origen de tales sonidos respecto a identificar la obra. La experiencia musical queda definida y delimitada únicamente por la *escucha pura*, si se me permite la expresión, de secuencias de sonidos.

Las consecuencias del sonicismo tímbrico que cita Dodd son dos: a) el *anti-contextualismo*, pues si solo determinan ontológicamente la obra las propiedades puramente acústicas o sónicas, entonces no puede ser relevante el motivo de composición de una obra, ni quién compuso tal obra, ni las circunstancias socio-histórico-culturales, ni los criterios estético-historicistas a seguir para la interpretación. El compromiso derivado del anti-contextualismo del sonicismo tímbrico es que sería irrelevante para la identidad de una obra el que un compositor contemporáneo escribiese por un casual una de las suites de violonchelo de Bach; y b) el *anti-instrumentalismo*, ya que se considera únicamente a los sonidos en la ontología de una obra musical: hipotéticamente, dos resultados sonoros idénticos conseguidos por medios diferentes son igual de legítimos respecto a lo que una obra musical es. Ahora bien, también se considera en el sonicismo tímbrico a los sonidos como resultado de un proceso causal –la ejecución musical– que hay que obviar en ontología musical. Por ello, también decimos que la postura de Dodd tiene como tercera consecuencia: c) el *anti-ejecucionismo*. Decíamos más arriba que llamaríamos ejecucionismo a la defensa de que puede haber propiedades en la ejecución musical que caractericen el tipo normativo y, dado que el sonicismo tímbrico niega la relevancia de todo lo que no sean conjuntos de eventos sonoros, niega, a su vez, la relevancia de todo el proceso de creación de esos conjuntos de eventos sonoros respecto a la individuación de la obra musical, además de la presencia de los instrumentos y del contexto de la obra⁷⁷.

El siguiente caso evidencia la legitimidad del ejecucionismo y funciona a modo de contraejemplo hacia las posturas de ontología musical descritas: si tuviésemos dos resultados sonoros idénticos producidos en el mismo medio de emisión de sonido (por ejemplo, una pianola y un piano, con sus respectivos ejecutantes), los instrumentalistas no podrían usar sus argumentos para mantener que la producción sonora de la pianola no es una interpretación de la obra, dada la presencia de medios de emisión de sonido apropiados. Como vimos, Levinson decía que es la presencia del piano como medio de emisión lo que provoca ciertas propiedades estéticas necesarias en la identidad de una pieza para piano. Es decir, que el instrumentalismo se compromete a que la producción sonora de una pianola⁷⁸, si queremos, con un falso pianista haciendo *playback*, puede ser

⁷⁷ En la reconstrucción que llevamos a cabo del diálogo entre las teorías del tipo, la aportación del nominalismo de Predelli funciona como respuesta a esta consecuencia anti-instrumentalista del sonicismo tímbrico al mostrar la necesidad de vínculos causales entre partitura e instrumentos musicales, e incluso puede considerarse como una respuesta a la consecuencia anti-ejecucionista, pero sigue teniendo las consecuencias que tiene el nominalismo, y con las cuales no hay por qué comprometerse.

⁷⁸ O en un ejemplar de Viola Organista de Da Vinci. Véase: "Un instrumento ideado por Leonardo Da Vinci se escucha por primera vez 500 años después". URL = <http://www.abcdesevilla.es/cultura/musica/20131122/abci-instrumento-ideado-leonardo-vinci-201311220947.html>. (Última consulta: septiembre de 2017).

una interpretación válida de una obra. Y los sonicistas (tímbricos o no) al considerar únicamente el resultado sonoro, siempre que tal producción sonora fuese un conjunto de eventos sonoros que cumpliera con ciertas condiciones, sería un ejemplar apropiadamente formado del tipo normativo que es la obra musical. Se excluye, en ambos casos, el proceso de ejecución por el que la obra musical existe y, no obstante, resulta preciso saber que hay un proceso causal en el que verdaderamente el instrumento y el instrumentista cumplen un papel crucial en el resultado musical final. Creo que esta exigencia epistemológica que deriva de la ejecución musical como proceso de producción de conjuntos de eventos sonoros pone en jaque la clase de estimación de elementos pertinentes al proceso de individuación de las obras musicales en ontología musical. Saber cómo es la realidad de la ejecución, si lo que suena es fruto del esfuerzo de los músicos, es primordial en la experiencia musical.

Se está defendiendo la importancia de una legítima conexión causal, del conocimiento de un proceso de ejecución musical. No es momento de entrar a debatir en materia de la neuropsicología de la percepción de la causalidad, pero sigamos con otro ejemplo que ilustre este aspecto descrito como primordial en la experiencia musical. Cuando vemos a un director en acción frente a una formación instrumental, ocurre que solemos relacionar sus movimientos y sus expresiones faciales con aspectos musicales, y con reacciones de los músicos. Entendemos que un gesto directorial es apropiado cuando aparece como causa de un sonido. Por ejemplo, pensemos en finales contundentes, de un último acorde tras un silencio, como es el caso de la *Cuarta Sinfonía* (1806) de Beethoven o la *Octava Sinfonía* (1889) de Antonín Dvořák. Son simples casos en los cuales con facilidad atribuimos al mismo evento tanto el gesto como el sonido. Imagínese: El público se encuentra satisfecho al poder intuir la relación. El público aún con naturalidad la ejecución sonora de los músicos con el impulso visual del director, como efecto de una causa, o también como clara e idónea oportunidad para una acción. Los músicos no han dudado del momento exacto en el que ejecutar esa última nota. Ese gesto potente que finaliza una compleja obra musical es una herramienta de veracidad del discurso musical. El ejecucionismo considera un inconveniente que se deje al margen (entre otros) el proceso de atribución de conocimiento para con la identificación de aquellos parámetros que conforman la identidad de una obra musical. No tanto por cuestiones relativas a la evolución del oído humano, ni a fenómenos no acústicos de los que seamos conscientes al mismo tiempo que de fenómenos acústicos, sino por la verosimilitud atribuible a los mecanismos de producción de los ejemplares.

Al igual que no todos los sucesos que aparecen durante la ejecución musical son relevantes para la ontología musical (pasar páginas, acomodarse en el asiento, o sucesos fisiológicos tales como toser o sudar), no todos los gestos directoriales pasan a formar parte del conjunto de eventos que individuán la obra en cuestión. Son los gestos que ayudan a los músicos, los que no se ignoran, los que están sincronizados con el sonido, los que están vinculados de manera directa con el contenido propiamente musical, los que el ejecucionismo tiene en su consideración. Es en este paso argumentativo donde la claridad gestual, y con ello su coherencia interna y su pertinencia, juega un papel fundamental y relevante ontológicamente. Y lo es tanto como lo pueda ser el balance sonoro como un parámetro musical, puesto que, en la música sinfónica, el equilibrio sonoro, su

sincronía y correcta disposición de volúmenes y planos, su mutua dependencia para el todo del ejemplar de la obra, lo es de unas notas respecto a otras y de éstas con respecto a gestos. Y no se están indicando aquí cuestiones de confianza de músicos en el director, ni de correspondencia tácita de intenciones de músicos ejecutantes al responderse con el sonido, sino que se están valorando objetos medibles pertinentes para una ontología musical: una clase determinada de sonidos y una clase determinada de gestos.

Esa tercera consecuencia del sonicismo de Dodd que cito como anti-ejecucionista requiere una respuesta elaborada desde una postura que no ofrece el instrumentalismo. Según Dodd, las habilidades o conocimientos de los intérpretes o la relación entre el diseño de los instrumentos y el contenido musical de una obra, o los gestos del director musical en el caso de las obras que lo requieran, elementos de la ejecución musical, como no son propiedades puramente acústicas, no son relevantes ontológicamente. Así, el corolario que se deriva de las posturas de Levinson o Davies es que, mientras que el resultado acústico sea apropiado y haya instrumentos adecuados presentes, el hecho de que el público conozca o no que la actuación es una farsa no es un problema para la identidad de la obra. Lo que el ejecucionismo plantea al resto de posicionamientos de este debate, finalmente, es: a) Si estamos dispuestos a exponernos a una farsa en el proceso de identificación de elementos que determinan el tipo normativo que es la obra musical; b) por lo que nos privamos innecesariamente de herramientas para evaluar ejemplares apropiados de un tipo; c) y con ello si negamos toda relevancia ontológica de la ejecución musical.

No hay que confundir la consecuencia anti-ejecucionista con obviar el logro de los instrumentistas. El sonicismo tímbrico no es una postura que desprecie en modo alguno al músico⁷⁹, sino que lo descarta como elemento del conjunto de propiedades que determinan el tipo normativo (la obra musical). El músico puede ser condición necesaria para la existencia del ejemplar, pero no es un requisito ontológico que sirva para individuar el tipo normativo en cuestión.

6.4. La partitura como frontera de la interpretación musical

En el artículo “Performing Musical Works Authentically: A Response to Dodd”, Stephen Davies hace patente la necesidad de establecer las pautas mínimas exigibles para identificar que algo sea ejemplar de una obra musical u otra (o de ninguna). Esto es, hay que establecer el límite que separa una interpretación considerada atrevida u original entre interpretaciones estándar de algo que ya no sea una interpretación de una obra determinada. No toda producción sonora construida a partir de una partitura de un autor pero con ciertas variaciones, cualesquiera sean estas, se puede considerar ejemplar de una obra.

⁷⁹ Dodd, Julian, "Confessions of an Unrepentant Timbral Sonicist", *British Journal of Aesthetics*, vol. 50.1 (2010), p. 39.

Como el mismo Davies⁸⁰ defiende, su instrumentalismo y el sonicismo tímbrico de Dodd tienen varios elementos en común: a) que algunas interpretaciones son más reveladoras que otras; b) que el intérprete debe seguir “un buen número” de las instrucciones que el compositor determinó en su creación para considerar si su producción artística es o no es una interpretación de tal obra; c) que hay valores en la interpretación que no están explícitamente en la partitura; d) que algunas veces el intérprete puede hacer algo no descrito en la partitura e, incluso, cambiar algo y que tal fenómeno contribuya a que una interpretación de la obra, que sigue siendo un ejemplar de la misma, sea más interesante o reveladora que otra interpretación. Empero, a propósito de esta cuestión de la autenticidad de la interpretación, Davies y Dodd difieren en las condiciones que determinan en qué medida se puede producir esta originalidad en la interpretación. ¿Se puede hacer un adorno no escrito en una partitura barroca enriqueciendo la interpretación y demostrando profundos conocimientos a propósito del estilo interpretativo apropiado y del contexto de la obra y el autor, por ejemplo, pero no se puede pegar un martillazo en el clavicordio para mostrar algún sentimiento trágico en alguna obra del *Sturm und Drang*? ¿Hay alguna relación entre mostrar una comprensión de la obra en la interpretación y que la interpretación sea auténtica? ¿Cuál es la frontera? ¿Cuándo una producción sonora deja de ser original para pasar a ser un ejemplar mal formado del tipo normativo?

Esta frontera la ha establecido Stephano Predelli en “Goodman and the score”⁸¹, donde propone una modificación de la teoría del sistema ideal de notación musical de Goodman acorde al instrumentalismo de Levinson o Davies. La partitura como frontera es la contestación que en este trabajo de investigación se ofrece a las insuficiencias exigidas por Davies en su debate con Dodd.

Mediante la partitura se puede identificar con autoridad una producción sonora como interpretación de una obra. Se sabe si los conjuntos de eventos sonoros conforman o no ejemplares del tipo dependiendo de si cumplen o no, o en qué medida, con los requisitos o condiciones establecidos en la partitura. De este modo, la partitura perfecta (en la que estén establecidos todos los elementos necesarios para una interpretación válida) es un recurso para identificar ejemplares de un tipo sin necesidad de la información considerada como adicional por Dodd (considerada relevante por el contextualismo y por el instrumentalismo). Nosotros debemos apuntar que la partitura no sea condición *sine qua non* significa que no es imprescindible para que exista una interpretación de una obra (si la partitura fuese condición necesaria, entonces sencillamente no se podría tocar *de oído*). No es lo mismo defender que los eventos sonoros se ajusten necesariamente a la partitura, por un lado (que es lo que defiende Predelli) y que ésta sea condición necesaria para que existan los conjuntos de eventos sonoros necesarios para la constitución de una interpretación válida de una obra musical, por otro.

⁸⁰ Davies, Stephen, "Performing Musical Works Authentically: A Response to Dodd", *British Journal of Aesthetics*, vol. 53.1 (2013). Pp. 71-75.

⁸¹ Predelli, Stephano, "Goodman and the Score", *British Journal of Aesthetics*, vol. 39.2 (1990). Pp. 138-147.

Ahora, la pregunta que es altamente relevante para el debate entre instrumentalismo y sonicismo tímbrico es la siguiente: ¿Las especificaciones de los instrumentos musicales en una partitura son elementos de un carácter ideal del sistema, también ideal, de notación musical? Como vimos anteriormente, Goodman no puede incluir la instrumentación porque un sistema que incluyera la instrumentación no cumpliría con la condición de disjuntividad. Resulta que el sistema de notación tradicional es redundante en cuestiones referentes a sistemas de afinación⁸² y, con ello, cuestiones enarmónicas. Por ejemplo, en *Self-Paráfrasis* (1968) de Xavier Montsalvatge —una pieza compuesta para clarinete y piano— coexisten dos sistemas de afinación a la vez, lo cual imposibilita la pertenencia de la partitura al sistema de notación admitido por Goodman y, por ello, como el conjunto de ejecuciones de una obra tiene que cumplir con las determinaciones de la partitura, el conjunto de ejecuciones de *Self-Paráfrasis* (y de la mayor parte del repertorio musical) sería el conjunto vacío.

Aun así, arguye Predelli que esta aparente contradicción no debe ser un problema para Goodman porque las especificaciones de los instrumentos son elementos de la partitura con los que ciertos eventos sonoros pueden cumplir y, por tanto, se puede establecer el modo de ejecución musical intuitivamente deseado que determina la identidad de la obra. En la especificación del instrumento está incluida la referencia a un instrumento musical y la indicación de tono según la tradición clásica occidental. Para el ejecucionismo, la precisión de Predelli funciona como respuesta a la consecuencia anti-instrumentalista del sonicismo tímbrico de Dodd. La posición nominalista de Goodman, modificada por Predelli, consigue así que las especificaciones de instrumentos⁸³ sean componentes esenciales de la partitura y, con ello, que sean exigencias que el ejemplar debe cumplir respecto a la partitura ya que caracterizan el tipo normativo. Pero no son exigencias porque de hecho estén en la partitura, sino porque pueden conformar un carácter en el sistema de notación musical, es decir, pueden pertenecer a una partitura aceptada por Goodman.

A propósito de la pregunta por la relación entre obra e interpretación, se cuestiona Predelli si la partitura serviría para identificar una obra “desde la interpretación a la interpretación”, puesto que los elementos de la partitura que vinculen adecuadamente los aspectos relacionados con el timbre deberían admitirse en un sistema simbólico intuitivamente adecuado. Es decir, parece que no hay razón por la que en un sistema ideal de notación musical no estén especificados los instrumentos musicales. ¿Qué razón hay para desvincular el timbre adecuado

⁸² Como explica Salvador Seguí: “Resulta bastante común la consideración de que el tono se divide en nueve partes iguales llamadas comas; la coma queda entonces como un intervalo más pequeño que el semitono, por otra parte, sin posibilidad de notación en nuestro sistema de escritura musical. Pero el tono no se divide siempre en nueve comas iguales, como veremos enseguida, ya que en la práctica musical coexisten cuatro sistemas acústicos diferentes y es distinto el valor que en cada uno de ellos tiene la coma. Son estos sistemas el de Pitágoras, el de Zarlino, el de Holder y el temperado.

Es bien evidente que en el sistema temperado (‘de los pianistas y arpistas’) no pueden existir las comas, puesto que la distancia de octava está dividida en doce partes iguales, llamadas semitonos, no habiendo otra distancia o intervalo más pequeño. En el sistema de Zarlino (‘el de los físicos’) existen varias clases distintas de comas, siendo las principales la *sintónica* y la *grande*. En el de Pitágoras (‘de los violinistas’) solo resulta un único tipo de coma, llamada pitagórica. Y en el de Holder (‘de los solistas y los cantantes’) la octava está dividida en 53 partes iguales, que reciben el nombre de comas” (Seguí, Salvador: *Teoría musical*. Unión Musical Española. Madrid, 1986. Pág. 84).

⁸³ “Instrumento” entendido como “instrumento en cuanto objeto físico considerado apropiado por la tradición interpretado en un modo de ejecución intuitivamente deseado” además de “solo timbre”.

con una especificación del instrumento que lo ejecuta? ¿Y qué razón hay para desvincular el timbre del instrumento mismo si se especifica en la partitura formalmente el modo en que deben emitirse los sonidos? La innovación nominalista de Predelli consiste en reconducir la necesidad de los requisitos impuestos por Goodman hacia lo que puede ser descrito formalmente más que a lo que está formalmente explicitado.

¿Es suficiente para que una interpretación sea válida (para que una producción sonora sea ejemplar del tipo normativo) que en la partitura esté explícito todo aquello que puede ser explicitado? Parece que no. Acude Predelli a la distinción de Levinson entre propiedades aurales (tono, duración, timbre) y no-aurales (los medios). Predelli defiende que, además de la instanciación de secuencias de eventos sonoros, los sonidos deben estar en una *apropiada relación causal* con los medios usados. Es decir, los clarinetes en que actualmente se ejecuten eventos sonoros que cumplen con el requisito de la partitura de la especificación de tocar determinada música en determinados instrumentos, deben guardar una cierta relación con el modelo original de clarinete. Las propiedades no-aurales y las aurales deben estar conectadas en un proceso. Esta idea es la que se recoge aquí: entre el desarrollo de la ejecución musical y el conjunto de eventos sonoros resultante que conforma un ejemplar apropiadamente formado hay unas propiedades que determinan el tipo normativo, esto es, que las causas de los sonidos son requisitos ontológicos respecto al proceso de individuación de la obra de arte musical y no únicamente las condiciones necesarias para la existencia de eventos sonoros: su conocimiento no es mera información adicional.

La tesis de Predelli es una defensa del instrumentalismo de Levinson elaborada desde el nominalismo de Goodman. Debemos pensar, según Levinson, una relación más o menos directa entre el evento sonoro producido y la actividad creativa del compositor⁸⁴ y de los intérpretes, lo que ha solucionado Predelli en su reformulación del sistema ideal de notación. Sin embargo, Predelli sigue manteniendo una tesis nominalista con la que no tenemos por qué comprometernos.

6.5. Conclusiones

El ejecucionismo dilucida la necesidad del proceso causal entre ejecución musical y conjunto de eventos sonoros fuera de las pretensiones del nominalismo. En cambio, se incorpora al debate contemporáneo como una de las teorías del tipo incluyendo al conjunto de propiedades que caracterizan a la obra musical como tipo normativo parámetros propios de una ejecución musical en la que se produzca un ejemplar apropiadamente formado de la obra musical. El objeto del ejecucionismo es proponer soluciones con objeto de adquirir criterios suficientes para establecer la relación entre la obra de arte musical y su interpretación.

⁸⁴ Es interesante investigar, por ejemplo, si en el sistema de notación ideal se podrían incluir elementos de la relación entre la actividad compositiva y los eventos sonoros de una interpretación, piensa Predelli. El título de la obra podría ser uno de esos elementos: parece que con *Concierto para Clarinete y Orquesta* se dan indicaciones normativas que no se dan en KV 622. Con la primera nomenclatura se descubren, al menos, indicaciones formales sobre la obra al tiempo que instrucciones sobre la misma distribución de la orquesta en el escenario que repercuten en propiedades acústicas (como el balance), mientras que la segunda solo es un índice de catálogo.

Se ha descrito el instrumentalismo como una postura de ontología de la obra musical que exige la presencia de los instrumentos como una de las propiedades que determinan el tipo normativo. Levinson sostiene la tesis instrumentalista de que existen propiedades estéticas que no pueden darse sin la presencia de los instrumentos musicales. Davies reformula esta idea en clave de audición ecológica defendiendo que el ser humano percibe elementos relacionados con las fuentes de emisión de sonido al tiempo que percibe los sonidos que conforman los conjuntos de eventos sonoros que son interpretaciones de la obra. Dodd defiende que no es necesario que el sujeto perceptor y los instrumentos musicales estén en el mismo recinto y responde a Davies que la “información extramusical” no es relevante para la ontología de la obra musical. Y, aunque este debate se da en la actualidad, se presenta el artículo de Predelli como una solución que muestra la posibilidad de establecer formalmente las especificaciones de los instrumentos en la partitura. Así, la remodelación del sistema de notación ideal de Goodman puede ser la vara de medida requerida para establecer cuándo un conjunto de eventos sonoros es o no es ejemplar apropiadamente formado de la obra musical como tipo normativo.

Empero, el caso del falso pianista haciendo *playback* en una pianola perfecta, y el caso del gesto contundente del director para un *finale* tópico, ponen en jaque estas posturas y muestran que la ejecución musical debe al menos considerarse en la determinación del tipo normativo. También hace tres puntualizaciones al nominalismo de Predelli: a) una ejecución musical no tiene por qué formar parte de un conjunto de ejecuciones musicales para ser una interpretación de una obra musical; b) una ejecución musical no tiene por qué cumplir absolutamente con los requisitos que establece el compositor en el sistema ideal de notación musical de Goodman modificado por Predelli porque, entendido solo como frontera de la interpretación, un ejemplar puede estar formado mejor que otro y seguir considerándose una interpretación musical y c) en el nominalismo cabe la posibilidad de que la ejecución musical sea una farsa aun siendo el medio de ejecución el formalmente estipulado en la partitura.

6.6. Referencias bibliográficas

Caplan, Ben: "Review of Julian Dodd, *Works of Music: An Essay in Ontology*", *British Journal of Aesthetics*, vol. 47.4 (2007). Pp. 445-446.

Davies, David: *Philosophy of the Performing Arts*. Wiley-Blackwell. Oxford, 2011.

Davies, Stephen: "The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances", *Noûs*, vol. 25 (1991).

Davies, Stephen: *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford University Press. Oxford, 2001.

Davies, Stephen, "Musical works and orchestral color", *British Journal of Aesthetics*, vol 48 (2008). Pp. 363-375.

Davies, Stephen, "Performing Musical Works Authentically: A Response to Dodd", *British Journal of Aesthetics*, vol. 53.1 (2013). Pp. 71-75.

Dodd, Julian, "Musical Works as eternal types", *British Journal of Aesthetics*, vol. 40.4 (2000). Pp. 424-440.

Dodd, Julian: *Works of Music: An Essay in Ontology*. Oxford University Press. Oxford, 2007.

Dodd, Julian, "Confessions of an Unrepentant Timbral Sonicist", *British Journal of Aesthetics*, vol. 50.1 (2010). Pp. 33-52.

Emmerson, Simon & Smalley, Denis, "Electro-acoustic Music", en Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: MacMillan, 2001). Acceso virtual.

"Encuentros digitales en RTVE.es. Carlos Kalmar". URL = http://encuentrosdigitales.rtve.es/2010/carlos_kalmar.html/. (Última consulta: septiembre de 2016).

Goodman, Nelson: *Los lenguajes del arte*. Paidós Estética. Madrid, 2010.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Filosofía del Arte o Estética*. Abada Editores/Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2006.

Kania, Andrew, "The Philosophy of Music", en *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2012 Edition). URL = <http://plato.stanford.edu/entries/music>. (Última consulta: septiembre de 2017).

Kivy, Peter, "Orchestrating Platonism", en Kivy, Peter, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music* (NY: Cambridge University Press, 1988). Pp. 75-94.

Levinson, Jerrold: *Music, Art, and Metaphysics*. Cornell University Press: Ithaca, NY and London, 1990.

Predelli, Stephano, "Goodman and the Score", *British Journal of Aesthetics*, vol. 39.2 (1990). Pp. 138-147.

Scruton, Roger: *The Aesthetics of Music*. Oxford University Press. Oxford, 1997.

Seguí, Salvador: *Teoría musical*. Unión Musical Española. Madrid, 1986.

"Un instrumento ideado por Leonardo Da Vinci se escucha por primera vez 500 años después", URL = <http://www.abcdesevilla.es/cultura/musica/20131122/abci-instrumento-ideado-leonardo-vinci-201311220947.html>. (Última consulta: septiembre de 2016).

Young, James: "The Concept of Authentic Performance", *British Journal of Aesthetics*, vol. 28 (1998). Pp. 228-238.

7. **NORMATIVIDAD, CONOCIMIENTO Y AGENCIA EN EL ARTE DE LA DIRECCIÓN MUSICAL. Un ensayo wittgensteiniano contra el dogma de una técnica directorial unívoca**⁸⁵

Resumen:

En este ensayo se explora el proceso de autoconocimiento en la figura del director musical. La tesis de este trabajo es que dicho proceso es posible porque la dirección es un ámbito normativo, y únicamente se produce en el juego de lenguaje orquestal (ejecución) mediante la autoridad epistémica de segunda persona. Se mantendrá que sin esta autoridad, el director no puede reconocerse como agente, mostrando así un vínculo normativo entre [auto]conocimiento, certeza y agencia. La consecuencia derivada de la argumentación es que es absurdo establecer una técnica directorial de manual para toda ejecución musical.

Palabras clave:

Wittgenstein; ejecución; certeza; autoridad epistémica; segunda persona.

7. 1. Introducción

Quizás porque el director es el único músico que no trabaja directamente con sonidos, sino con las personas que los producen, se suele describir como un misterio la dirección musical. El director no produce sonidos, ni los compone, sino que hace *otra cosa*: concebir en abstracto lo que debe ser la obra desde la partitura y diseñar un método para hallar junto a los instrumentistas de un conjunto musical⁸⁶ una interpretación musical apropiada a base de ensayos.

En primer lugar, veamos en qué consiste eso de la dirección musical. En el nivel más básico, consiste en establecer el tempo e indicar claramente los comienzos y finales tanto de la pieza en general como de algunos fragmentos de ella. La necesidad de esas competencias elementales del director siempre han estado presentes en la Historia de la Música. Pero la forma de componer del Romanticismo musical, donde las variaciones respecto a parámetros como tempo, color, dinámica, o equilibrios entre familias instrumentales y dentro de las mismas, ya no eran seccionales necesariamente, hicieron urgente la figura de alguien dedicado exclusivamente a la dirección. Al director se le exige alta musicalidad, experiencia en su trabajo, liderazgo y personalidad, capacidad de comunicar, conocimientos *absolutos* de solfeo, armonía y contrapunto, pensamiento holista, audición interior perfecta y con ello un gran oído, conocimientos técnicos de varios instrumentos (idealmente, de todos los instrumentos que se usen en la orquesta), y una imaginación y personalidad para con las

⁸⁵ Artículo publicado en el número 51 de *Thémata. Revista de Filosofía*.

⁸⁶ Un conjunto musical (ensemble, agrupación, grupo, banda, orquesta, etc.) es un conjunto formado por varios músicos cuyo objeto es hacer o interpretar música en conjunto.

interpretaciones que no se salga del rigor pero llegue a ser original⁸⁷.

La composición de tipo sinfónico, junto al desarrollo del concierto público, llevó de la mano el nacimiento del director tal y como se conoce hoy. Pero aunque las funciones generales parezcan claras, las labores específicas del director siguen sin estar completamente bien manifiestas, y sobre todo no está claro el medio por el que radicalizarlas. Es en este punto, en su misma definición, donde nacen las divergencias respecto a la técnica idónea de dirección de conjuntos musicales. Pero parece ser que sí hay al menos una convergencia obvia entre las más opuestas clases de directores: "que el director no sigue a la orquesta. El director no dirige para el público. Es un asunto entre el director y los músicos"⁸⁸.

Ya al comienzo nos topamos con un problema: ¿hay alguna diferencia entre *dirección musical* y *técnica de dirección musical*? Este es un problema de la normatividad. Si hay una técnica establecida, entonces se puede decir rápidamente si la práctica de dirección que utiliza o pretende utilizar dicha técnica sigue o no determinadas normas. Incluso si una técnica permite varias opciones de acción respecto a una misma situación, varias respuestas a un mismo caso, también se sigue o no una regla —como para la regla "dibuja aquí colores cálidos" es válido utilizar tanto el rojo como el naranja o el amarillo, y la infinitud de tonalidades cromáticas entre dichos colores. Pero parece que es un código externo a la acción lo que determina lo correcto o lo incorrecto, es decir, que dibujar un perro verde no es algo incorrecto por sí mismo, sino respecto a una norma que determina la acción de dibujar y que no es la acción misma.

Empero, dirigir música sin seguir un código establecido, sin una técnica que establezca lo definitivamente correcto o incorrecto, como algo que está determinado por la acción misma, ¿es seguir una regla? Aunque las acciones del director determinan la identidad de la interpretación musical, parece que podamos hablar de su estatus normativo tanto en el sentido de estar regladas, como en el sentido contrario. En el segundo caso, ¿qué clase de espacio normativo es la orquesta? ¿Qué estatus normativo tienen las acciones directoriales?

Habitualmente⁸⁹ se describen dos grandes grupos de directores, de técnica de dirección o maneras de entender el mismo significado de la dirección y del hacer música en conjunto. Resulta preciso puntualizar que la distinción con la cual se trabaja en este artículo no es historiográfica, pues no se van a cuestionar tradiciones culturales o educativas; de hecho, dividir la acción directorial en dos conjuntos es el resultado de un análisis a propósito del seguimiento de reglas en la ejecución musical grupal.

En este contexto llamaremos a estos dos grupos de la siguiente manera: a) Dirección orquestal de tercera persona; y b) Dirección orquestal de segunda persona. Entenderemos esta terminología del siguiente

⁸⁷ Una guía muy útil sobre estas condiciones que tiene reunir un director cualificado es el manual del Maestro Swarowsky en: Swarowsky, H.: *op. cit.*, pp. 80-88.

⁸⁸ Claude Piguet, J.: *op. cit.*, p. 1.

⁸⁹ Navarro Lara, F.: *op. cit.*, pp. 5-6.

modo: "si la perspectiva de primera persona, la del «yo», es la de la conciencia y la autoconciencia, y la de tercera persona, la del «él» o «ella», es la de la objetividad y el distanciamiento, la del «tú» debe ser la de la interacción cara a cara, sea en términos imperativos o indicativos (y la del «nosotros», la de la acción colectiva)", como escribe Antoni Gomila⁹⁰.

La dirección de tercera persona se enmarca en un modelo comunicativo de tipo monológico en el que el director se proclama la única autoridad en el ámbito normativo orquestal y procura cumplir su función interpretativa tratando a la orquesta como algo que tiene que cumplir con las pautas que él ha establecido en su diseño de la interpretación, normalmente basándose en códigos legislados externos a la misma. Es decir, *eso* o *ellos* –la orquesta– debe hacer *esto* –su interpretación. Es así una comunión de primera y tercera persona. Por otro lado, la dirección de segunda persona es de tipo dialógico, y considera que *nosotros* –la orquesta y el director– tenemos que lograr una interpretación musical apropiada tanto desde la partitura como desde nuestras circunstancias (incluidos los criterios interpretativos del propio director). Resulta obvio que en ambos modelos o clases de perspectivas para diferentes prácticas hay interacción cara a cara y relaciones de segunda persona, así como de tercera persona (referencia a la partitura, p. e.); es entonces en la atención al entorno y en el proceso interpretativo donde radica el motivo de la denominación usada aquí.

Para responder a la pregunta que da forma a este ensayo, caractericemos primero cuáles son esos dos grandes modelos de dirección:

7.1.1. Dirección orquestal de tercera persona

La dirección de tercera persona define un conjunto de procedimientos técnicos según un código legislado para la práctica orquestal. Iconos representativos de la misma son Richard Strauss, el joven Sergiu Celibidache y sus seguidores, o Riccardo Muti⁹¹. Un caso claro de código legislado es el listado de "mandamientos de los calderones" promulgado por E. G. Asensio y tipificado por I. G. Vidal⁹².

En este modelo, el gesto del director debe anticipar siempre el contenido musical de modo evidente. Los cambios súbitos de dinámica o de tempo se anuncian en el gesto, por lo que en algunos momentos del desarrollo de la obra no hay una concordancia entre la intención del gesto y lo que está sonando en ese momento, lo que suele ser perjudicial interpretativamente. Hay siempre una preparación del sonido, no existe la posibilidad de modular el sonido mediante instrucciones sino siempre pensando en un momento futuro. No alberga recursos como corporalidad o expresión facial de manera expresa, sino que el único modo verificable

⁹⁰ Gomila, A.: *op. cit.*, p. 125.

⁹¹ Recomiendo consultar la conferencia *TED* titulada "Lead like the great conductors" de Itay Talgam, de Julio de 2009. Talgam, Itay.: *op. cit.*

⁹² García Vidal; I.: *op. cit.*, pp. 318, 348-349.

de comunicación no verbal es mediante el gesto, siendo éste a su vez limitado en cuanto a sus posibilidades al desenvolverse fundamentalmente en planos verticales (movimientos de arriba abajo) y lineales o curvos como mucho (círculos no) ejecutados con todo el brazo la mayoría del tiempo. Son muchos los movimientos posibles que no pueden formar parte del conjunto de procedimientos técnicos que conforman una dirección orquestal idónea desde esta concepción. La efectividad o plausibilidad ligada a un gesto no es condición necesaria para su corrección. A su vez, otra característica asociada es la actitud en la comunicación mediante gestos. Esta técnica define al director como un músico que debe tener control absoluto sobre todo lo que sucede en el transcurso de la obra, lo cual se traduce en la práctica en gestos siempre *activos*, es decir, con una intervención constante en el quehacer de los instrumentistas. Sin embargo, aunque su intervención pretende ser constante, el caso es que no está involucrado en el desarrollo de la obra con los ejecutantes⁹³. Es el único intérprete orquestal que no puede hacer música en el momento en que la música suena, lo que le sitúa normalmente en un plano distanciado respecto a los procesos en los cuales se gestan los sonidos.

7.1.2. Dirección orquestal de segunda persona

Como oposición a lo anterior, este modelo se da en la comunicación de los músicos, no pretende apelar a un código interpretable externamente, y no tiene normalmente una justificación fuera del mismo contexto exacto en que se da. No es más que pura ejecución. Ejemplos paradigmáticos de esta concepción son Valéry Gergiev, Leonard Bernstein, Simon Rattle, Hideo Saito y Carlos Kleiber⁹⁴.

Los directores también pueden usar una técnica directa, o pseudo-directa, que no anticipe el contenido musical, o al menos que no lo anticipe tanto como se hace en la dirección de tercera persona. Siempre se tiende a una concordancia entre la *cadencia* del gesto y la realidad sonora del momento: los cambios súbitos en la música corresponden con una actitud sorpresiva por parte del director. Al no prepararse el sonido (o no prepararse con una antelación de más de medio pulso aproximadamente), existe la posibilidad de modular el sonido que producen los músicos en el presente de la ejecución musical. Como dice el Maestro Yuri Simonov⁹⁵:

«No se puede prever absolutamente todo lo que sucederá durante el concierto. Por más minuciosamente que el director haya preparado el trabajo, pueden surgir imprevistos. Creo que está clara la respuesta. Sucede como en el fútbol: quisieron hacer el gol, de tal manera, pero resultó diferente, o bien no

⁹³ Aunque la realidad es que prácticamente cualquier director para el ensayo si la orquesta retrasa y examina el problema, en lugar de seguir dirigiendo a "su tempo perfecto", no todos consiguen la solución idónea, ni tampoco están dispuestos a abrirse a un tempo distinto propuesto por los músicos y que pueda resultar mejor.

⁹⁴ Está bien documentada la defensa tanto de Kleiber como de Saito a propósito de la inexistencia de conjuntos de reglas que determinen la práctica directorial. Muy recomendable la consulta de: Watson, C.: *op. cit.* pp. 82-88, 170, 175-176.

⁹⁵ Simonov, Y.: *op. cit.*

hubo gol. Bueno, ahora hablando seriamente, puede suceder que alguno de los músicos haya cambiado algo, olvidado algo en la marcha del concierto. Depende, indudablemente, de que el desliz haya sido muy pequeño, o bien de que vaya al fondo de lo que haya que expresar. En ese caso, el director deberá buscar la forma de hacer alguna indicación para corregir el desenvolvimiento. Esto es lo que diferencia a un verdadero director musical».

Por otro lado, la clase de comunicación que enfatiza el director es fundamentalmente no verbal, puesto que no hay en las palabras o en el manual de *beat patterns* soluciones musicales para toda circunstancia. La expresión facial, en especial la mirada, la atención a la corporalidad, y la gran variedad de gestos utilizados, sumados al conocimiento y estudio de la obra a interpretar y del conjunto musical al que dirigir, son las herramientas principales que usa esta clase de director como procedimiento por defecto. Aunque no es necesario un uso tópico de gestos en esta técnica porque no se alude a un código externo, es cierto que se suelen usar muchos más planos horizontales (derecha - izquierda), y de profundidad (dentro - fuera), cambios en la barra de apoyo (la altura a la que se sitúan las manos en su rango de acción) y más tipos de movimientos con las manos y los brazos (líneas, curvas, puntos, círculos... aprovechando cualquier parte de las articulaciones, como brazo entero, antebrazo, muñeca o dedos), lo que en el ambiente adecuado no tiene por qué compensarse verbalmente. En contraposición con el modelo de tercera persona, en esta práctica no hay un sistema que prohíba algunos gestos (como girar la muñeca, saltar, etc.), ya que es su plausibilidad y su efectividad en los músicos del conjunto lo único a considerar. No se considera un obstáculo la falta de elegancia que pueda tener un director saltando y agitando sus ojos y sus manos con nerviosismo. Yoshi Oida⁹⁶ tiene unas oportunas palabras que podemos aplicar a la función de la acción directorial:

«En el teatro Kabuki, hay un gesto que indica «mirar a la luna», mediante el que el actor señala con su dedo índice. Un actor, uno de gran talento, realizó este gesto con gracia y elegancia. El público pensó: «¡Oh, qué movimiento tan bello!». Gozaron de la belleza de su actuación y de su destreza técnica.

Otro actor hizo el mismo gesto: señaló a la luna. El público no percibió si lo hacía con elegancia o sin elegancia, simplemente vio la luna. Yo prefiero este tipo de actor, el que muestra la luna al público. Es decir, el actor que se hace invisible».

Asimismo, la actitud comunicativa no es en todo momento de una pretensión de absoluto control. Podemos entender mejor esta manera de entender al director mediante el uso norteamericano de la palabra: *conductor* en lugar de *director*. El sentido de esta acepción está más relacionado con *dejar hacer*—dejar trabajar en conjunto— y con *liderar* que con *mandar*. Está basado en la confianza, en la certeza antes que en la pretensión de obediencia. Ello se traduce técnicamente en una diversidad de gestos, conjugando actividad y pasividad⁹⁷, en la

⁹⁶ Oida, Y.; Marshall, L.: *op. cit.*, pp. 24-25.

⁹⁷ En jerga directorial, se suele considerar un gesto *activo* cuando explícitamente propone algo, quedando un gesto como *pasivo* cuando puede modelarse por propuestas de la práctica interpretativa no ideadas en principio (o en primera intención) por el director.

vigilancia del entorno que es posible realizar desde el dominio de la partitura estudiada de memoria⁹⁸, permaneciendo atento a lo que sucede en el momento y reaccionando en el seno de la actividad conjunta de la formación musical, permitiendo (o mejor, *fomentando*) que los músicos encuentren su voz⁹⁹. El más alto entendimiento de una obra musical no justifica un control absoluto sobre las personas que ejecutan los sonidos. Las acciones directoriales pretenden estar inmersas en el proceso musical junto a las demás acciones de la ejecución musical.

7.2. Rasgos que delimitan el espacio lógico de la normatividad según Wittgenstein y su aplicación en el ámbito de la dirección de conjuntos musicales

«Nunca he entendido la importancia del director. Entre nosotros, ¿qué demonios está haciendo ese tipo? ¿Hace falta un tipo que mueva sin parar una batuta en tu cara para que toques el violín? ¿Eso te hace falta? Comprendo que al comienzo sí sean necesarios [...] pero una vez que ha comenzado, que todo está en marcha, ¿para qué los queremos?»

Jerry Seinfeld¹⁰⁰

La relación que tiene el conjunto de medios técnicos de la dirección de tercera persona para con la concepción filosófica de la dirección orquestal de esos directores que la practican, y la relación que tiene el conjunto de medios técnicos de la dirección de segunda persona para con su respectiva concepción filosófica no es, ni mucho menos, similar. En la dirección de segunda persona no se evalúa según parámetros externos, sino que se utilizan recursos, los cuales en su conjunto pueden recibir la denominación de *técnica de dirección musical*. No hay gestos "prohibidos". Pero que un ámbito como el de la dirección de segunda persona no esté reglado no implica que no sea un ámbito normativo. Siguiendo una línea de pensamiento wittgensteiniana, si fuesen equivalentes los conceptos "ámbito normativo" y "ámbito reglado", no habría posibilidad de cumplir con una regla sin interpretarla.

Pero, ¿efectivamente tienen un estatus normativo las instrucciones del director de la concepción de segunda persona, aún sin haber reglas? Si no hay un código externo a la práctica al que acudir, ¿hay significado en los gestos e instrucciones? ¿Cómo saber si la dirección de conjuntos musicales entendida según el modelo de la dirección de segunda persona consiste en seguimiento de reglas? ¿Hay o puede haber algún manual que establezca cómo debe ser, digamos, una orquesta ideal, al modo de la *comunidad ideal de comunicación* de Habermas?

⁹⁸ Scherchen, H.: *El arte de dirigir la orquesta*, pp. 19, 247-248.

⁹⁹ Scherchen, H.: *Ibidem*, p. 40.

¹⁰⁰ Monólogo de la serie de la NBC *Seinfeld*. Capítulo titulado "The Fix-Up". Director: Tom Cheronos. Guión: Larry David. Emitido por primera vez el 5 de Febrero de 1992, en la tercera temporada de la serie.

Gran parte del esfuerzo de Ludwig Wittgenstein fue mostrar que no puede existir tal manual; esto es, que no hay manera de que todos los ámbitos normativos cumplan con las mismas condiciones necesarias y suficientes, aunque sí hay una serie de condiciones necesarias que distinguen ámbitos normativos de no normativos. Esto es, no hay ningún rasgo que delimite de manera última, apriorísticamente, el espacio lógico de la normatividad; empero, sí hay rasgos —insuficientes en sí mismos— que podemos citar:

Según el párrafo 197 de las *Investigaciones*¹⁰¹, la práctica es un rasgo que delimita el espacio lógico de la normatividad más allá de cualquier código que establezca una práctica adecuada:

«197. [...] Pues decimos que no hay duda de que entendemos esa palabra y que, por otro lado, su significado reside en su empleo. No hay duda de que ahora quiero jugar al ajedrez; pero el ajedrez es el juego que es en virtud de todas sus reglas (etc.).¹⁰¹ ¿No sé, pues, a qué quiero jugar hasta que he jugado?, o por el contrario, ¿están contenidas todas las reglas en mi acto de intención? ¿Es la experiencia la que me enseña que de este acto de intención se sigue ordinariamente este, tipo de juego?, ¿no puedo, pues, estar seguro de lo que intento hacer? Y si esto es un sin sentido — ¿qué clase de conexión super-rígida existe entre el acto de intención y lo intentado? — ¿Dónde se efectúa la conexión entre el sentido de las palabras «Juguemos una partida de ajedrez!» y, todas las reglas del juego? — Bueno, en el catálogo de reglas del juego, en la instrucción ajedrecística, en la práctica cotidiana del juego».

Y la práctica enlaza a través de los párrafos 199, 202 y 491¹⁰² con otro rasgo más: la comunidad, y también con la distinción entre “es correcto” y “me parece correcto” en el mismo párrafo 202.

«199. ¿Es lo que llamamos «seguir una regla» algo que pudiera hacer sólo *un* hombre sólo *una* vez en la vida? — Y ésta es naturalmente una anotación sobre la gramática de la expresión «seguir una regla».

No puede haber sólo una única vez en que un hombre siga una regla. No puede haber sólo una única vez en que se haga un informe, se dé una orden, o se la entienda, etc. — Seguir una regla, hacer un informe, dar una orden, jugar una partida de ajedrez son *costumbres* (usos, instituciones).

Entender una oración significa entender un lenguaje. Entender un lenguaje significa dominar una técnica.

202. Por tanto 'seguir la regla' es una práctica. Y *creer* seguir la regla no es seguir la regla. Y por tanto no se puede seguir 'privadamente' la regla, porque de lo contrario creer seguir la regla sería lo mismo que seguir la regla.

491. No: «sin lenguaje no nos podríamos entender unos con otros» — pero sí: sin lenguaje no podemos influir

¹⁰¹ Wittgenstein, L.: *Investigaciones filosóficas*, §197.

¹⁰² Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §199, §202 y §491.

de tal y cual manera en otras personas; no podemos construir carreteras y máquinas, etc. Y también: Sin el uso del habla y de la escritura, los seres humanos no podrían entenderse».

Estos pensamientos arrojan luz sobre nuestro problema: la tradición musical clásica occidental es una costumbre y tanto las instrucciones del director orquestal como la práctica de los músicos es un lenguaje. Asimismo, la práctica requiere la posibilidad del entrenamiento de la misma, de la regularidad. Lo expresa Wittgenstein en el párrafo 208¹⁰³:

«208. ¿Así pues, explico lo que quieren decir «orden» y «regla» por medio de «regularidad»? — ¿Cómo le explico a alguien el significado de «regular», «uniforme», «igual»? — A uno que, pongamos, sólo habla francés le explicaré estas palabras mediante las correspondientes francesas. Pero a quien aún no está provisto de estos *conceptos* le enseñaré a usar las palabras mediante *ejemplos* y mediante *ejercicios*. — Y al hacerlo no le comunico menos de lo que yo mismo sé».

A tenor de estos rasgos de la filosofía wittgensteiniana, podemos acercarnos a la especificación de la práctica orquestal, y de la dirección orquestal en particular, en su estatus normativo. En el caso del director del modelo de tercera persona, en sí mismos no parece que haya una distinción entre "es correcto" y "me parece correcto" —en un dogma como el proclamado por Toscanini, por ejemplo, son una y la misma identidad. Sin embargo, en el modelo de la dirección orquestal de segunda persona, no hay un sistema ajeno a la práctica de la música, a lo que se forja en la comunidad orquestal, que permita identificar algo como absolutamente correcto apriorísticamente. Es decir, separar las cuestiones de lo que significa la práctica musical de la comunicación misma de los músicos carece de sentido. Esta separación, la apelación a un código externo donde hay inmutables ítems significativos a la manera platónica, implica que fuera del ámbito orquestal, desde un despacho, se pueda determinar la corrección o incorrección de la práctica musical. Podemos decir que, en Wittgenstein, el significado del sinfonismo no puede darse fuera del contexto, del juego de lenguaje, de la orquesta ejecutante. Que no haya normas establecidas de modo absoluto —o mejor, normas explicitadas sobre la práctica orquestal fuera de la práctica orquestal— no implica que tal ámbito no sea normativo.

La norma de la práctica orquestal no puede ser inteligible al margen de la práctica misma, por lo que no hay más posibilidad de error en la normatividad del ámbito orquestal que en el mismo quehacer de los músicos: la posibilidad de error es interna, o sea, que una instrucción de un director no puede ser ni correcta ni incorrecta fuera de la práctica orquestal. Pero mientras que un gesto por sí solo no es correcto ni incorrecto, hay cosas que claramente limitan la libertad de acción: un director no se pone a comer un plato de lentejas viendo TV en el ensayo porque deja de dirigir; además, no todos sus gestos van a tener el resultado deseado.

¹⁰³ Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §208.

Esto plantea la dicotomía entre fracaso o error: cuando un director no obtiene lo que quiere, o no consigue que los músicos quieran algo, ¿está fracasando o está errando? Está haciendo algo público, en un juego de lenguaje, utilizando ciertos recursos lingüísticos (técnicos) –entonces, ¿puede seguir perfectamente las reglas y que el resultado musical sea insuficiente, o incluso deficiente? ¿Puede que sea un éxito una interpretación y que haya errores en el seguimiento de reglas interpretativas o comunicativas en la orquesta? ¿En qué ha tenido relevancia eso que hace el *hombre misterioso* que está al frente de los músicos que producen el sonido? Posiblemente esperar un resultado óptimo de un exquisito seguimiento de reglas como si fuese una deducción lógica tampoco tenga sentido.

¿Acaso el director interpreta una regla en vez de seguirla? El director ha de tener la aprobación de la comunidad, y tienen sentido sus gestos en un momento determinado ante una circunstancia específica. Sin embargo, según el modelo de tercera persona, el director no cumple con la regla, sino que la interpreta. Es decir, si hay un listado de gestos (por ejemplo: gesto amplio = alto volumen de decibelios; gesto pequeño = bajo volumen de decibelios, etc.), y el director se preocupa de aplicarlos cuando dicta la partitura o su interpretación de ella en vez de conseguir una comunicación óptima con los músicos contexto-dependiente, esto es, cuyo criterio solo es inteligible en la misma práctica, entonces el director únicamente puede interpretar reglas; puede que una interpretación sea un éxito y que el director se haya equivocado en todo, y el significado de la interpretación está ya establecido al margen de la práctica. La filosofía de Wittgenstein muestra, así, el ridículo del modelo caracterizado en este ensayo como "dirección de orquesta de tercera persona". Y además, justifica el que muchos manuales de dirección orquestal efectivamente contengan formulaciones vagas de las directrices de la dirección orquestal ideal. Ahora más que nunca, parece lógico que muchos músicos piensen que la dirección orquestal fuese un misterio, pues durante largo tiempo fue caracterizada casi como un lenguaje privado.

Pero si no hay un código externo a la práctica al que apelar, ¿puede haber dos interpretaciones completamente diferentes del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, o de *Mare Ibericum* de Germán Tejerizo? Ambas interpretaciones comprenden *parecidos de familia*. En las *Investigaciones*, Wittgenstein sostiene que el significado de las palabras y el sentido de las proposiciones está en su función en el lenguaje, en su uso. Puesto que dichos usos son muchos y multiformes, el criterio para determinar el uso correcto de una palabra o de una proposición estará determinado por el contexto al cual pertenezca. La práctica orquestal y la de la dirección orquestal son un juego de lenguaje, una forma de vida, tienen su propio *lecho duro* –si se me permite la expresión. Pero, como hemos visto, es inútil para un conocimiento riguroso generalizar unas normas para todo contexto por la complejidad y momentaneidad de la situación. La comprensión, la eficacia de la comunicación en la práctica orquestal, no puede obtenerse desde un estudio legislado de los parecidos de familia (aunque, seguramente, este pueda resultar útil), sino solo en el seno de la práctica, asistiendo y participando de su funcionamiento.

Podemos concluir ahora que no tiene sentido el establecimiento de las normas de una comunidad ideal

de comunicación orquestal, o una práctica ideal, y que la dirección musical en particular, como la interpretación de música en conjunto en general, no es un misterio por no estar reglada, sino que es un ámbito normativo, que consta con rasgos que lo delimitan como tal, y que el conocimiento riguroso de tal práctica, y el enjuiciamiento de los resultados, no puede producirse al margen de la práctica orquestal misma.

Pero quedan muchas preguntas sobre la práctica orquestal, como la cuestión por cómo ejecutan a la vez los músicos de la orquesta los sonidos musicales correspondientes a la indicación gestual del director, y cómo este sabe (si es que lo sabe) que su gesto funcionará en la acción conjunta de producción de sonido. ¿Cuál es el elemento regulador de este mecanismo?

7.3. No toquéis hasta que no oigáis

¿Por qué entran juntos los músicos de una orquesta? ¿Es racional? Dos de los consejos de Chick Corea para tocar música en conjunto son: 1. "Toque solo lo que oiga", y 2. "Si usted no oye nada, no toque nada". Es muy común que los profesores de grupos instrumentales digan a sus alumnos frases similares en los ensayos. Empero, lógicamente esas frases no tienen sentido alguno si se piensa que puede ser el caso de que si todos escuchan y nada suena, entonces nadie toque nada, por lo que tiene que haber alguien que toque primero –que sería el que no siga esos consejos en forma de reglas. Entonces, cuando suenan juntos todos los músicos de la orquesta desde la nada, ¿qué está sucediendo? Podemos pensar que las indicaciones no verbales de los líderes de formaciones instrumentales son la causa de que entren juntos los instrumentistas, o que se deduce de ellas lo que se ha de hacer en la producción del sonido... pero, ¿saben exactamente los músicos cómo será una indicación? ¿Saben en qué momento espacio-temporal significa un determinado movimiento con la batuta que tienen que producir un sonido determinado? ¿O acaso es la certeza y no el conocimiento exacto lo que funciona en estas situaciones? ¿Puede ser la previsibilidad de los gestos, la confianza en el líder, la seguridad en los demás compañeros, la memoria muscular adquirida en los ensayos, y una atención conjunta determinada lo que causa una correcta ejecución musical orquestal?

La certeza que los intérpretes musicales tienen durante la ejecución musical conjunta no es el resultado de un proceso deductivo ni produce un determinado estado musical de cosas¹⁰⁴. Se adquiere (o no) en determinados casos con multitud de variables que forman parte de un sistema de creencias. Según esta afirmación, la batuta del director ayuda a que el líder transmita confianza mediante sus indicaciones no verbales y su pose; la precisión de los gestos puede causar certeza, no inferencias lógicas. Como el entrenador de un equipo deportivo, el director debe hacerse cargo de la confianza del grupo. Y en la misma línea, el director no puede conocer el significado de sus propios gestos al margen de la ejecución musical (como se mostró en la descripción de la dirección orquestal como ámbito normativo). El poder hacer fluctuaciones dinámicas,

¹⁰⁴ *cf.* Wittgenstein, L.: *Sobre la Certeza*, §30.

agógicas o sutilezas en las articulaciones, en reacción a lo que los otros músicos hacen, el hacer música en función del momento y en comunicación con el conjunto, es algo que pertenece a la ejecución. Con ello, la pregunta académica por *qué gesto corresponde a qué sonido* no puede ser absoluta, sino que solo tiene sentido en un juego de lenguaje determinado: depende de qué obra se está interpretando, de qué orquesta la ejecuta, de si tal gesto se va a hacer en un primer ensayo, o en un ensayo general, o en un concierto, etcétera.

Esto no implica que no pueda haber una técnica de la dirección musical. El posicionamiento de las ideas aquí expuestas no conlleva un relativismo –en el sentido de que cada director en cada circunstancia desarrolla un mecanismo directorial inextrapolable– ni al dogmatismo opuesto¹⁰⁵. Queriendo seguir al Maestro Herman Scherchen, se pueden y deben aprender procedimientos técnicos antes de la práctica, pero estos deben ajustarse al carácter del autor, o al nivel y personalidad de la orquesta, entre otros factores¹⁰⁶. Se advierte aquí una flexibilidad contexto-dependiente del gesto como expresión de la representación mental de la obra musical. El gesto directorial forma parte de una práctica lingüística característica¹⁰⁷. La adquisición de significado de los gestos del director en particular, y en general del papel del cuerpo de cualquier músico (elección de arcos en los instrumentos de cuerda frotada, respiraciones varias, expresión de diversas emociones con ayuda de movimientos corporales, etc.), es un hecho que se produce en la ejecución musical. Por ello, el autoconocimiento en los intérpretes de conjuntos musicales solo se produce en la ejecución. Es un hecho empírico¹⁰⁸ que *un* gesto se usa *de una manera* para que *unas* personas produzcan *unos* sonidos específicos (especificados por la partitura en el caso de la interpretación musical de la tradición clásica occidental), y las decisiones interpretativas en la ejecución tienen una finalidad práctica. Lo que el director y el instrumentista saben a propósito de un gesto lo han adquirido por su relación con un hecho. Por eso, aunque la base por la que los sonidos producidos tenga sentido musical si cumplen con las condiciones establecidas en la partitura (de manera parecida a que las palabras de una conversación deben ajustarse a algún diccionario), "Sé" en el juego de lenguaje de la ejecución, tiene un significado análogo¹⁰⁹ al de "Oigo", "Percibo", etc. El director no conoce el significado de sus gestos, y con ello de sus capacidades como director, al margen de la ejecución.

La pregunta absoluta –esto es, en cualquier circunstancia– por un gesto ("¿qué tipo de movimiento hay que hacer en el compás c de la obra x?") carece de sentido, pues se carece de los medios por los cuales adquiere un significado, esto es, se carece de la orquesta. De la misma manera que la oración "Sé que tengo una mano" tiene sentido en unos contextos y en otros es un sinsentido, incluso en otros carece de poder tener sentido

¹⁰⁵ Munteanu, I.: *op. cit.*, cap VII.

¹⁰⁶ Scherchen, H.: *Ibidem*, pp. 5, 23, 25.

¹⁰⁷ No es tema de este trabajo abordar la cuestión por el contenido semántico que pueda tener la música instrumental que suelen interpretar las orquestas sinfónicas. Se considera la comunicación orquestal como una práctica lingüística sin atender a consideraciones semánticas.

¹⁰⁸ *cf.* Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §306.

¹⁰⁹ *cf.* Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §90.

porque es una certeza, los gestos del director tienen o no sentido en el juego de lenguaje en el que se producen¹¹⁰. La pregunta no es, por tanto, "¿Qué gesto corresponde a esta música?", sino "¿Utilizo este gesto para esta música en esta circunstancia?". No es posible justificar la lógica de las acciones directoriales más allá de la ejecutividad de la música orquestal, aunque mediante la experiencia (tanto propia como de otros directores y músicos en general) sí se puede prever que unos gestos sean más plausibles que otros y así impedir en la medida de lo posible que algún músico no entienda algo.

Así, esta práctica normativa que es la interpretación orquestal es posible por la certeza sobre la que descansa la producción de sonido apropiada para la interpretación musical de una obra para orquesta. Los músicos no pueden trabajar conjuntamente ni evaluar el resultado obtenido sin proposiciones de las que no puedan dudar¹¹¹ y que no tienen valor de verdad (forman el lecho duro), como por ejemplo: "El director conoce la obra", "Puedo predecir la continuidad inmediata de este gesto en este esquema de compás", "Puedo oír a cualquier músico, y actuar consecuentemente", "Puedo cambiar esta marca de la partitura (por ejemplo, una respiración), pero esta otra no (por ejemplo, una nota musical)", "Mi instrumento está listo para que yo lo haga sonar, al igual que los demás", "No hay errores en las partituras, y se va a seguir su lectura"¹¹², "Mi silla no se va a volatilar", etcétera. Que esos pensamientos no se pongan en duda en la práctica musical constituye el funcionamiento de la interpretación orquestal¹¹³ –y la certeza relacionada con la comunicación con los demás músicos se certifica o constata (o no) en el mismo proceso de ejecución orquestal. Si estas proposiciones no existen en la certidumbre de los músicos, no es posible la interpretación musical, no es posible crearse expectativas sobre el discurso musical: carecerían de sentido todos los gestos y todos los sonidos. Y estas proposiciones no se aprenden, sino que se adquieren con la experiencia vivida, tanto de uno mismo como de los demás¹¹⁴.

Pero la seguridad requerida para hacer música en conjunto no es meramente subjetiva, pues se funda en la posibilidad de que los demás la corrompan. Las *razones* que el director conoce para la interpretación de una sinfonía no provienen únicamente de su autoridad, sino de lo que realmente sucede enfrente de él, pues "No soy yo quien decide qué es una razón convincente de algo"¹¹⁵.

Así las cosas, ¿qué subyace teóricamente a las tesis principales defendidas hasta ahora? ¿qué subyace a i) que no puede haber enjuiciamientos apropiados al margen de la práctica orquestal (pues no son nada en tal

¹¹⁰ *cfr.* Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §348.

¹¹¹ *cfr.* Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §341.

¹¹² Aunque, parafraseando el parágrafo 66 de *Sobre la Certeza*, el músico puede estar completamente seguro de que esas son las notas correctas en ese pasaje en concreto de esa pieza musical, pero si se encuentran otras notas diferentes en un manuscrito fidedigno de la partitura, cambiará de opinión sin perder sus otras certezas relativas a la partitura, y en general a la interpretación musical.

¹¹³ *cfr.* Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §342.

¹¹⁴ *cfr.* Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §275 y §279.

¹¹⁵ Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §271.

ámbito normativo), y ii) que es por la certeza, y no por el conocimiento racional, por lo que son posibles las acciones orquestales (o sea, la interpretación conjunta de música)? ¿De dónde proviene la seguridad requerida en la ejecución orquestal? Finalmente, en el siguiente apartado quiero argumentar que la atribución de estados mentales relativos a acciones orquestales se produce con autoridad epistémica de segunda persona. El conocimiento de los contenidos musicales realizados gracias a la certeza de los componentes de la ejecución que posibilita la práctica lingüística¹¹⁶ misma es un conocimiento otorgado por segundas personas epistémicas, y es otorgado mutuamente: entre los instrumentistas mismos, de la orquesta al director y del director a la orquesta.

7.4. A dirigir se aprende dirigiendo

¿Qué significa la frase "A dirigir se aprende dirigiendo"? La atribución de un estado mental que hace un director musical sobre la ejecución que está viviendo en ese mismo momento con otros músicos se puede producir desde distintas perspectivas epistémicas.

Cuando el director *diseña* una interpretación musical y su correspondiente estrategia de ensayo, su elaboración la hace desde su propia perspectiva como estudioso de la música (perspectiva de primera persona), y para hacer que una interpretación pueda ser considerada como tal, acude a la perspectiva de tercera persona, donde se encuentra la objetividad en contraste con su propia perspectiva (por ejemplo, estudiando diferentes interpretaciones de la misma partitura, y diferentes ediciones de la misma). A menudo, el intérprete interioriza cierta musicalidad al escuchar interpretaciones. Muchos directores recomiendan escuchar las grabaciones de las mejores orquestas para así adquirir internamente un apropiado sentido del fraseo musical, en sintonía con la tradición interpretativa. En estos casos, la idea que llega a tener el intérprete, administrada por tradición no escrita, aunque la tenga desde su perspectiva, viene dada desde otra autoridad que no es la de primera persona; en otras palabras, el intérprete habitualmente se atribuye estados mentales no construidos por él (al menos, conscientemente), y puede no saber explicar claramente por qué un fraseo es mejor que otro aun no pudiendo equivocarse en una afirmación en concreto, por ejemplo. No obstante, todavía estos estados mentales no corresponden a la figura del director musical en acto, sino al aprendiz de director o a la fase directorial abstracta.

La autoridad epistémica –y no la deontológica– sobre la realidad de una interpretación musical se produce únicamente en el transcurso de la ejecución (ensayos, grabaciones o conciertos). Los conocimientos necesarios para atribuir estados mentales a personas involucradas en la ejecución musical no pueden pertenecer más que al momento de ejecución –pues no se estaría en el juego de lenguaje apropiado, o se estaría produciendo

¹¹⁶ Otras certezas (como el conocimiento de las partituras, el entrenamiento previo en solitario, etc.) no pertenecen restringidamente al juego de lenguaje de la ejecución musical, por lo que no las podemos enmarcar en el proceso de autoconocimiento del músico en cuanto intérprete orquestal.

un juicio desde un ámbito normativo diferente al de la ejecución orquestal. Se pueden conocer datos objetivos que conforman el currículum de los músicos y posibilitan la acción orquestal. Pero la potestad de los contenidos epistémicos de la ejecución está en el *cara a cara* de la orquesta con el director, del director con la orquesta, entre los músicos de la orquesta y, en muchos casos, entre la formación musical y el público. Y este *cara a cara* es un hecho (enmarcado en un ámbito normativo), no una inferencia lógica —ni de él se derivan inferencias de tal tipo. Esta perspectiva directa, en la que los componentes de la acción están involucrados comunicativamente, es la perspectiva de segunda persona. Además, como la legitimidad de los contenidos de la ejecución pertenece a los componentes de la acción orquestal, pues solo ellos son capaces de conocer lo que sucede en la práctica lingüística que es la ejecución, esta perspectiva podemos entenderla como una autoridad epistémica de segunda persona respecto a la atribución de estados mentales. El papel de la segunda persona es una autoridad epistémica sobre los contenidos que se atribuye el director musical, no solo una perspectiva, debido a la exclusividad de la ejecución orquestal tratada en este ensayo. Por ello, el desarrollo ontogenético de la figura del director depende completamente de esta autoridad, tanto mediante los conocimientos adquiridos en la ejecución como en los contenidos adquiridos en otras ejecuciones anteriores. A su vez, no aminora en la trayectoria profesional del director la atención que se debe prestar a la voz de la segunda persona: de hecho, cuanto más experimentado es el director y más conoce la dirección, mayor atención es capaz de dedicar a lo que sucede en su entorno justo enfrente del podio.

De manera análoga, todo músico que quiera hacer música en conjunto le sucede que tiene que ensayar con otros músicos para aprender tal actividad. Por eso la autoridad epistémica de segunda persona es recíproca en la ejecución entre todos los componentes del recinto orquestal involucrados en la acción. Pero a diferencia del director, una buena parte del entrenamiento de esos músicos se puede producir en solitario. Los directores de conjuntos musicales son músicos que no ejecutan físicamente los sonidos de una interpretación musical, sino que trabajan conjuntamente con las personas que efectivamente producen esos sonidos. De modo parecido a la formación de los cirujanos, hasta que no se encuentran cara a cara con su objetivo, su objetivo no existe más que en abstracto. Aunque su formación teórica sea excelente, e incluso su formación práctica como instrumentistas también lo sea, no sabrán dirigir hasta que no adquieran experiencia real con una formación musical. En cuanto director no tiene una autoridad epistémica de primera persona ni de tercera persona, ya que solo dirigen realmente, solo se entrenan, solo pueden crearse a sí mismos en presencia directa de otros músicos. El director es incapaz de acceder a sus estados mentales relativos a la ejecución musical sin reconocer la autoridad epistémica que ejerce la orquesta en la peculiaridad del ámbito comunicativo orquestal. Es imposible que por sí mismo, sin involucrarse con los que producen el sonido, adquiera acceso epistémico a sí mismo como intérprete musical. Dicho con otras palabras: no sabe qué director es o puede ser hasta que lo experimenta implantado en el ámbito orquestal. Únicamente en virtud de la autoridad que reconoce en la orquesta, en relación con los resultados de sus acciones como director, el sujeto puede llegar a una posición privilegiada para acceder a su propia mente.

Sin reconocer esta autoridad, el director no puede hacer nada porque no conocerá nada: no podrá reaccionar a problemas de afinación, no podrá corregir tempi, no podrá modular balances, etcétera. Cuando un director planea un ensayo, intenta preveer lugares de la partitura potencialmente problemáticos (entre otras cosas), y elaborar una estrategia de resolución de los problemas que puedan surgir. No obstante, ese trabajo carece de utilidad si no puede modular su perspectiva epistémica como director ante lo que los músicos hagan en realidad entre ellos y frente a él, pues puede descubrir que la dificultad de un pasaje estaba en la alta velocidad que debían tener los violas cuando lo que podía dificultar a las violas era que los metales tocaran *fortissimo* y algo desafinados. Esta enseñanza sucedida en el *tú a tú* entre director y orquesta –que puede ser sobre la obra a interpretar, sobre la política de la orquesta, sobre problemas técnicos no previstos por el director, etc.– resulta crucial en el proceso de autoconocimiento en el director de conjuntos musicales. Sin ella, pese a que el candidato a director estudie el repertorio sinfónico armónica, formal o musicológicamente, pese a que sepa de memoria todo lo concerniente a organología, y pese a que haya diseccionado todos los documentos audiovisuales sobre la interpretación orquestal, no sabrá dirigir. Sin aceptar y prestarse a la autoridad de la orquesta, su desarrollo será nulo pues no podrá inmiscuirse en la ejecución que hace real la interpretación musical. Sin tal reconocimiento, no solo no podrá avanzar críticamente en el conocimiento de sus facultades directoriales, sino que no poseerá ninguna realmente. Sin tal reconocimiento, no existirá como agente –respecto a la dirección orquestal¹¹⁷.

Como ya estamos en condiciones de entender, el hecho de que esos contenidos pertenezcan únicamente al momento del específico juego de lenguaje de los músicos, y sin ejecución orquestal el director no se conozca en cuanto director, no implica que no haya seguimiento de reglas tipificables en un lenguaje público. Entendida como tal, la música ejecutada será posible por las certezas de los componentes de la ejecución, y los conocimientos atribuidos por los músicos mismos y entre ellos (director incluido) serán otorgados con autoridad de segunda persona. Luego, el director será, y se reconocerá como director, dirigiendo y evaluando experiencias en las que realmente dirigió. Y la frontera de esos conocimientos que los músicos obtienen de lo que hicieron quedará siempre en la ejecución, pues como dice Wittgenstein¹¹⁸:

«204. Sin embargo, la fundamentación, la justificación de la evidencia tiene un límite; –pero el límite no está en que ciertas proposiciones nos parezcan verdaderas de forma inmediata, como si fuera una especie de *ver* por

¹¹⁷ Por eso, en los centros más relevantes de la enseñanza musical, la enseñanza de la dirección orquestal se da en buena parte practicando con orquestas reales. Por el contrario, la práctica extendida de dirigir a dos pianos en vez de a un conjunto apropiado de músicos carece de los recursos precisos para formar al director. Añadir aquí –como se desprende obviamente de la argumentación– que es absurdo pretender aprender dirección musical practicando con un soporte en CD, estando en un lugar extremo que eso fuese un criterio de evaluación de la dirección de conjuntos musicales. Semejantemente, tampoco es apropiado conseguir el carnet de conducción de cualquier vehículo sin una experiencia de circulación en circunstancias reales.

¹¹⁸ Wittgenstein, L.: *Sobre la Certeza*, §204.

nuestra parte; por el contrario, es nuestra *actuación* la que yace en el fondo del juego de lenguaje».

7.5. Conclusiones

«[...] una ejecución en la que la obra parezca brotar de sus propias energías, en la que no haya ni un solo *crescendo* impuesto por arbitrario designio, ni un solo *ritardando*, ni un solo *rubato* obtenidos a la fuerza, y en la que el curso del desenvolvimiento tenga la misma naturalidad que el ritmo de la respiración».

Hermann Scherchen¹¹⁹

El intérprete orquestal en general, con especial atención al director de orquesta, banda o coro, es un agente epistémico cuya acción se determina en presencia directa de las personas que conforman el ámbito normativo orquestal. El proceso de conocimiento de la ejecución sinfónica constituye el proceso de autoconocimiento del ejecutante y del director de manera tal que la certeza como elemento posibilitador de la apropiada ejecución musical la entendemos como mediadora de la perspectiva y de la autoridad de segunda persona epistémica.

La estrategia argumentativa pensada para presentar un concepto epistemológico de la dirección orquestal ha consistido en: a) introducir al lector en la noción de dirección orquestal; b) distinguir dos grandes modelos de dirección orquestal –a saber, de tercera y de segunda persona epistémica– para acotar específicamente el ámbito donde elaborar una respuesta a la pregunta por el conocimiento de la práctica orquestal; c) interrogar a propósito de si el segundo de los modelos presentados es o no un ámbito normativo; d) presentar y aplicar a la dirección de conjuntos musicales los rasgos que delimitan el espacio lógico de la normatividad desde las reflexiones de Wittgenstein en *Investigaciones Filosóficas* para definirla como una acción de la interpretación orquestal entendida como práctica lingüística; e) describir cómo es posible la interpretación orquestal mediante la explicación de la frase tópica de la educación musical "No toquéis hasta que no escuchéis" a través de la noción de certeza tratada por Wittgenstein en *Sobre la Certeza*; f) vincular la noción de certeza wittgensteiniana con el papel de la segunda persona epistémica; y g) explicar un segundo tópico de la educación musical, "A dirigir se aprende dirigiendo", estableciendo la segunda persona epistémica como elemento primordial para cualquier conocimiento sobre la interpretación orquestal.

Se concluye, pues, que una técnica de manual, absolutamente cierta para toda situación, es un sinsentido porque (al menos):

- 1) pretende ultimar la normatividad para toda ejecución musical orquestal;
- 2) desestima la autoridad epistémica reconocida en y por los agentes orquestales; y
- 3) no contribuye a ninguna acción con conocimiento del entorno.

¹¹⁹ Scherchen, H.: *Ibidem*, p. 21.

Así, todo mecanismo técnico deberá estar dispuesto dentro del modelo directorial de segunda persona, ya que los contenidos de tal mecanismo no pueden sistematizarse *a priori* de su aplicación. Y es en el interactivo juego de lenguaje orquestal mismo donde se da la posibilidad de ser agente epistémico del corpus de conocimientos de lo que sea la práctica orquestal.

Adicionalmente, se puede entender que una técnica dogmática sería una consecuencia de malentender la paradoja que Wittgenstein presenta en el famoso párrafo 201 de las *Investigaciones*, pues (parafraseando a Finkelstein) un gesto remite a un *ítem intrínsecamente significativo*¹²⁰. Que el juego de lenguaje orquestal fuerce a prestar máxima atención al entorno, y con ello desarrollar la imaginación, presenta dificultades a quienes confían en soluciones platónicas.

7.6. Referencias bibliográficas

"The Fix-Up", en *Seinfeld*. NBC, 1992.

Claude Piguet, J.: «El gesto del Director de Orquesta» en Claude Piguet, J.: *Escritos sobre la música*. Barcelona: Idea books, 2000.

Finkelstein, D. H.: *La expresión y lo interno*. Oviedo: KRK, 2010.

García Vidal, I.: *Propuesta metodológica de una didáctica para la Dirección Musical*. Tesis doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: Departamento de Didácticas Especiales, 2011.

Gomila, A.: "La perspectiva de segunda persona de la atribución mental" en *Azafea* 4, 2002, pp. 123-138.

Munteanu, I: *Octav Calleya: En el atril de la vida*. Fund. Málaga, 2013.

Navarro Lara, F. [en línea]: *Los secretos del Maestro* (Versión 1.4). En *Navarro Lara* (2012), www.musicum.net [Consultado: 14/3/2015].

Oida, Y.; Marshall, L.: *El actor invisible*. Barcelona: Alba, 2010.

Simonov, Y.: "Un director de orquesta" en *Realidad Musical Argentina* 4, 1984.

¹²⁰ Finkelstein, D. H.: *op. cit.*, p. 85-88.

Scherchen, H.: *El arte de dirigir la orquesta*. Barcelona: Idea Books, 2005.

Swarowsky, H.: *Dirección de orquesta. Defensa de la obra*. Madrid: Real Musical, 1989.

Talgam, I.: "Lead like the great conductors" TEDGlobal, 2009. Disponible en la URL:
https://www.ted.com/talks/itay_talgam_lead_like_the_great_conductors [Consultado: 14/3/2015].

Watson, C.: *Gesture as communication. The Art of Carlos Kleiber*. Tesis doctoral. University of Sydney: Conservatorium of Music, 2012.

Wittry, D.: *Baton basics*. Oxford University Press, 2014.

Wittgenstein, L.: *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, 2010.

Wittgenstein, L.: *Sobre la Certeza*. Barcelona: Gedisa, 1988.

8. CONCLUSIONES

8.1. Conclusión general

Un fundamento de aquello de la dirección de conjuntos musicales que forma parte de la ontología musical es la coherencia y la claridad del gesto llevados a cabo en la ejecución musical. Siempre que su uso musical sea pertinente para con la música y los músicos a dirigir, y tenga sentido en su justo instante, son casos ejemplares de claridad gestual las figuras de compás de Brock McElheran, tanto por su coherencia y unidad, y por el razonamiento de su uso, como por el resultado de su análisis científico -teniendo la ventaja añadida de su estatus bibliográfico.

Queda aún un largo camino para fundamentar completamente la dirección musical, como estudiar a fondo el tipo de trazado de las figuras; conceptualizar qué música es propiamente objeto de ser dirigida; analizar los gestos que no son, o no se reducen, a figuras de compás; el estudio de la relación entre tipos de gestos y parámetros como la instrumentación o los matices dinámicos que pretenden causar; etc.

Sin embargo, se ha conseguido dar un paso importante innovando en la teoría de la dirección musical considerando la experiencia e intereses de directores reales.

El criterio para determinar que un director musical muestra mejor el compás con su gesto que otro director es, simplemente, la aplicación del método científico, por un lado, y, por otro lado, su capacidad para generar la confianza necesaria en los músicos.

8.2. Conclusiones relativas a las figuras de compás

Dada la exposición y realizado el análisis comparativo de: i) figuras de compás presentes en importantes tratados de dirección musical, usados como manuales al uso en los conservatorios de enseñanzas artísticas superiores; de ii) figuras de compás y otros recursos directoriales adquiridos tras la realización de cursos formativos, estancias en ámbitos orquestales/bandísticos/corales, lecciones individuales extracurriculares (Antonio Sendra Cebolla, Bartolomé Pérez Botello, Dr. Francisco Javier Lara, entre otros), combinado con: iii) la línea de las inflexiones entendida como sustento científico de ciertas figuras de compás, se concluye que la más neutra y ausente de contradicciones de las escuelas directoriales expuestas es la de Brock McElheran. En cuanto a las propias figuras de compás, junto a la recepción de Sergiu Celibidache a través de Elisa Gómez, dichas figuras son homogéneas respecto a la definición y posicionamiento de los ictus, dando a cada uno un lugar y definiéndolos de un modo unitario. Además, ambas adquieren el sustento científico de la hipótesis de la AV Vernier y de la facilidad en la previsión de movimientos rectos que conforman la base de la defensa de la línea de las inflexiones expuesta, por lo que tales figuras de compás deben considerarse prototipo de claridad y

solidez. Sin embargo, se considera una ventaja muy importante el hecho de que no exista controversia en la recepción de las enseñanzas de McElheran, al estar publicadas en un libro por el propio autor, lo que desemboca en una argumentación específica de sus figuras de compás.

8.3. Conclusiones relativas a la ontología musical

El objeto del ejecucionismo es proponer soluciones con objeto de adquirir criterios suficientes para establecer la relación entre la obra de arte musical y su interpretación. La ontología musical tiene como elemento definitorio la definición de aquello que identifica el ente musical. Para entender el gesto directorial como un elemento propiamente musical, y no solo como condición para un apropiado desarrollo de la ejecución de cierto tipo de música, es necesario un posicionamiento que aúne elementos no sónicos en el proceso de individuación de la obra de arte musical. El ejecucionismo se presenta como la única ontología del tipo normativo que considera importante que el proceso de ejecución no sea una farsa epistémica, y con ello, concede un papel verificador a la actividad directorial. Es en ese momento de la argumentación donde la claridad del gesto cobra sentido musical, y donde se puede discriminar lo que realmente es musical de lo que no. Si un gesto no interfirió en el proceso de ejecución, no es musical. Por lo tanto, la indagación a propósito de las mejores figuras de compás no se queda en ser una búsqueda metódica para un trabajo musical más eficiente, sino que se torna en una búsqueda de aquellos parámetros del gesto que son inequívocamente musicales.

8.4. Conclusiones relativas a la normatividad en la dirección

Un manual de gestos válidos para cualquier circunstancia es un sinsentido. Las circunstancias de cada caso condicionan el gesto. Podemos distinguir dos modelos de dirección: el de segunda persona y el de tercera persona. Se postula a favor del modelo de segunda persona por fomentar el liderazgo, la realidad, la sensibilidad, la flexibilidad, el respeto y la capacidad de adaptación al entorno. Pero, sobre todo, por no rechazar un absolutismo apriorístico. Este modelo de segunda persona es un ámbito normativo en el sentido wittgensteiniano: como cualquier ámbito normativo, existe un corpus básico de rasgos lógicos que lo delimitan, no siendo ninguno de ellos compatible con un dogma incuestionable. La dirección de conjuntos musicales es un nicho de conocimiento que depende directamente de aquellos que hacen posible el sonido. El director no puede reconocerse como tal sin las personas a quienes dirige, porque los gestos sin sonido no son música. El arte de la dirección es un arte sin obra, como diría Swarowsky. Son las acciones en la ejecución de música grupal las que yacen en la figura del juego de lenguaje en el que se desarrollan las orquestas, las bandas y los coros, y por el que es posible la música sinfónica.

ANEXO 1: ENTREVISTAS A DIRECTORES DE CONJUNTOS MUSICALES

1. Entrevista al Maestro Jason K. Fettig.

Coronel Director de la Banda de Música de los Marines de los Estados Unidos de América ("The President's Own" United States Marine Band).

1) *¿Cómo describiría a un buen director? ¿Qué capacidades debe poseer?*

Creo que la cualidad más importante en un director es esforzarse por proporcionar exactamente lo que el conjunto necesita para interpretar música con precisión, con expresión e inspiración -ni más ni menos. Un director debe estar bien preparado para conocer la música, confiar en su interpretación (y ser capaz de explicar por qué!), y también poseer fluidez en muchos tipos de gestos para así poder ser capaz de ajustar cualquier aspecto gestual tal y como sea requerido por el conjunto mientras interpretan música

2) *¿Qué elementos le permiten distinguir dos tipologías gestuales diferentes o dos directores musicales?*

En mi experiencia, está claro cuándo el gesto está conectado con lo que un director está oyendo y cuándo no lo está. Una dirección pobre todavía puede parecer maravillosa, pero si está desconectada de lo que la banda está realmente tocando, no es buena, y no importa lo que le parezca al público. Cualquier gesto que no sirva para ayudar al conjunto o mostrarle a qué sonido aspirar simplemente no es un buen gesto. Los gestos que ayudan a los músicos pueden tomar muchas formas y estilos, y eso es fantástico; los directores no tienen que parecerse entre sí en su gesto, sino que cada gesto debe tener un significado y una función.

3) *¿Qué importancia le concede usted al dibujo de un compás?*

Para mí, la figura de compás puede fluctuar algo en función de lo que dicte la música. Si la banda no necesita una figura de compás clara en un fragmento particular de una obra, sino más bien mostrar una silueta musical, está bien. Sin embargo, cuando la banda necesita ayuda, la figura de compás tiene que ser clara, despojada de movimientos adicionales. Además, considero que es muy importante que cuando se subdividan compases, el gesto permanezca en la posición geográfica apropiada respecto de los compases principales, por lo que si un músico levanta la vista en medio de un compás, sepa exactamente dónde está el director.

4) *Por favor, explíqueme, prescindiendo de argot técnico musical, cómo se comunica con gestos un director musical.*

El trabajo del director es comunicar el sonido, la intensidad, la forma, el color y la direccionalidad de la música con sus gestos. No importa cuál sea el estilo de dirección que utilice, siempre y cuando haya pensado profundamente sobre cómo la música debe sonar y haga todo lo posible para físicamente encarnar o personificar ese sonido para los músicos.

5) *¿Cómo describiría la apariencia de un director en acción?*

No estoy completamente seguro de lo que me estás preguntando, pero puedo decir que creo que, en el concierto, un director debe tratar de proyectar confianza desde el podio. La postura es importante, ya que es el medio de compromiso con los músicos. Por otro lado, no creo que sea saludable que un director rezume un aire de "presidencia" sobre los músicos ni que trate de imponer su voluntad sobre ellos. Por el contrario, hay que fomentar la sensación de confianza y colaboración con los músicos haciendo un sonido.

6) *¿Está de acuerdo con la siguiente afirmación? "Los parámetros para evaluar la gestualidad de un director musical son: a) precisión gestual, b) claridad gestual, c) sincronización entre música y movimiento del director, d) expresividad, e) peculiaridad o personalidad, y f) marcar todas las entradas a los diferentes instrumentos". De no ser así, ¿qué parámetros añadiría o restaría?*

En general, sí. La personalidad también podría ser descrita como "estilo", el cual a menudo se basa en la personalidad, las sensibilidades musicales y el gusto de un director. Tampoco creo que sea imperativo marcar cada entrada, aunque un director debe estar preparado para ello si es necesario. Dependiendo de la velocidad y la complejidad de la música, tratar de marcar todo no sería útil y en realidad podría interrumpir el fluir del todo musical.

7) *Sin tener en cuenta la comunicación verbal en un ensayo, ¿cómo definiría usted la precisión en la comunicación gestual? ¿Interviene en ello la batuta?*

La comunicación gestual es muy importante, y en algunos casos, más importante que la comunicación verbal. La batuta es absolutamente una herramienta clave en este proceso, pero los directores deben manejarse igualmente bien en la dirección con batuta o sin ella, siguiendo lo dictado por las necesidades de la música y los intérpretes.

8) *¿Cuándo considera usted que un gesto es más claro que otro, y qué criterio sigue para llegar a tal consideración?*

Todos los gestos deben ser pensados desde la perspectiva de los músicos. En términos generales, la claridad es algo bidimensional; si estás enfrente de un músico, él o ella no será capaz de interpretar gestos que se mueven hacia delante o hacia atrás [*plano de profundidad*], solo hacia arriba y hacia abajo, y de lado a lado. Dependiendo de la dirección hacia donde mire el director, la claridad cambia para cada músico. Los directores deben saber cuándo y quién necesita más una información en concreto, y así conectarán con esos músicos en el momento apropiado. Además, la agudeza del ictus varía en importancia dependiendo de la velocidad de la música y la naturaleza de la articulación. Los buenos directores saben cuándo es necesario el ictus y ajustan la intensidad de su pulso natural según dicte la música.

9) *Imagine que logra explicarse, desde las áreas de la neurociencia, la psicofísica, o en general los campos de estudio de la percepción humana, que unos gestos directoriales se perciben mejor que otros, y con ello, que los músicos perciben mejor cierto tipo de movimientos. ¿Cree que esos conocimientos deberían aplicarse técnicamente, o, por el contrario, opina que tales avances científicos no son relevantes en la comunicación gestual?*

Gran parte de la ejecución musical y del proceso de preparación de la música con una formación grande es un trabajo psicológico. Debido a que somos seres vivos, que respiran y que piensan, no creo que podamos ignorar esos procesos como músicos. Si existen investigaciones cognitivas que muestren definitivamente la eficacia de ciertos gestos físicos en ciertas circunstancias, creo que sería una información valiosa. No creo, sin embargo, que uno deba estar tan atrapado con esos datos que se sobrepase la importancia de la frase musical. Son muchas cosas las que suceden en la ejecución de la música, tanto técnica como expresivamente, y la dirección también debe representar un equilibrio uniforme de la técnica y subjetividad, dando una sensación orgánica.

10) *¿Qué opina sobre la extendida tendencia de enseñar una única técnica de dirección?*

Creo que hay una diferencia entre la técnica de enseñanza, por un lado, y la habilidad técnica y la enseñanza de un método específico de dirección, por otro. Hay muchas maneras de ser un buen director técnicamente y no todas se parecen. Creo que muchos profesores de dirección entienden eso. Los programas educativos que enseñan una técnica muy específica para que todos los estudiantes hagan algo de la misma manera tienen menos probabilidad de producir directores que adquieran una amplia gama de habilidades y flexibilidad musical.

11) *¿Qué técnica o técnicas de dirección estudió durante su formación? ¿Se encuentra reconocido en ella o ellas actualmente, o emplea otra diferente?*

Soy un producto de varios profesores de dirección, los cuales no aspiraban a un único método de dirección. Aprendí algo especial de cada uno de ellos, y mi estilo y técnica son una mezcla de varias escuelas de pensamiento diferentes y una mezcla de las técnicas utilizadas por cada uno de mis profesores.

¿Cree que la técnica de dirección debe cambiar respecto a la formación que se dirija?

No. Un buen director es un buen director independientemente de qué formación dirija. Los principios son exactamente los mismos. Yo dirijo orquestas, bandas y coros con regularidad y mi acercamiento a todas esas formaciones es de la misma manera respecto a mi gesto o mis ideas musicales. Creo que es importante tener experiencia con cada tipo de conjunto y saber dónde están los desafíos de cada uno, ya que ello puede dar información sobre ciertos enfoques de dirección; sin embargo, la técnica básica se puede extraer absolutamente con el mismo fundamento.

En cuanto a las bandas jóvenes o profesionales, creo que un músico y un conjunto crecen mejor cuando se escuchan los unos a los otros más que dependiendo de un director que les sobrealimente con demasiados gestos. Es tentador “sobre-dirigir” conjuntos jóvenes, pero si puedes resistir esa tentación, y puedes concentrar tu dirección en encarnar el fraseo musical, los desafíos técnicos a los que a veces se enfrentan las formaciones jóvenes muchas veces se resolverán siguiendo la música, y mejorarán.

2. Entrevista al Maestro Carlos Kalmar.

Director de orquesta. Director de la Orquesta Sinfónica de Oregón. Ex Director de la Orquesta de Radio Televisión Española.

1) *¿Cómo describiría a un buen director? ¿Qué capacidades debe poseer?*

Técnica absoluta, claridad de gesto, personalidad firme y agradable al mismo tiempo, no debe tener ningún problema comandando un grupo grande de profesionales, psicología, sabiduría exacta de qué es lo que se puede hacer en el tiempo de ensayos.

2) *¿Qué elementos le permiten distinguir dos tipologías gestuales diferentes o dos directores musicales?*

Normalmente el gesto de directores que han sido percusionistas es un poco más exacto, menos "blando". Hay que también admitir que cuando uno es director estable de una orquesta por largo tiempo, el gesto necesario para conseguir lo que se debe no se aferra necesariamente al "compas" durante todo el tiempo. Hay un poco más de libertad.

3) *¿Qué importancia le concede usted al dibujo de un compás?*

Primordial. La orquesta siempre debe saber dónde está uno.

4) *Por favor, explíqueme, prescindiendo de argot técnico musical, cómo se comunica con gestos un director musical.*

Prescindiendo de lo técnico, la comunicación no verbal se basa en el gesto corporal, la energía que uno transmite, los ojos son muy importantes. La libertad de la mano izquierda, que es la menos técnica, puede, junto con la personalidad entera del director, realizar excelentes resultados de sonido y color de una orquesta.

5) *¿Cómo describiría la apariencia de un director en acción?*

Concentración, energía, claridad, alentar a los músicos, visualizar el "arco" de la música que se está dirigiendo, intensidad.

6) *¿Está de acuerdo con la siguiente afirmación? "Los parámetros para evaluar la gestualidad de un director musical son: a) precisión gestual, b) claridad gestual, c) sincronización entre música y movimiento del director, d) expresividad, e) peculiaridad o personalidad, y f) marcar todas las entradas a los diferentes instrumentos". De no ser así, ¿qué parámetros añadiría o restaría?*

De acuerdo, aunque no diría que marcar todas las entradas es tan primordial. Preferiría decirlo de otra forma: Darles a los músicos la seguridad necesaria para que entren con confianza cuando es debido. Eso no incluye dar todas las entradas...

- 7) *Sin tener en cuenta la comunicación verbal en un ensayo, ¿cómo definiría usted la precisión en la comunicación gestual? ¿Interviene en ello la batuta?*

La batuta, que es la prolongación del brazo, debe ser de absoluta claridad. Aparte de ello, la energía que uno proyecta, la intensidad en los ensayos, y la máxima concentración en lo que se quiere hacer musicalmente son necesidades que ya en el gesto de un director deben verse claramente. Verbalizar es necesario también, pero yo pienso que verbalizar sin mostrar en el gesto lo que se quiere no vale.

- 8) *¿Cuándo considera usted que un gesto es más claro que otro, y qué criterio sigue para llegar a tal consideración?*

El gesto siempre es más claro cuando contribuye decisivamente a lo que se quiere conseguir musicalmente. Eso significa que la variabilidad del gesto es una necesidad de [primera. El gesto debe ser exacto cuando es necesario, lírico otras veces, enérgico en otras etc. La lista de lo que un gesto (y en ello incluyo personalmente toda la efigie de director) debe ser capaz de insinuar es larga.

- 9) *Imagine que logra explicarse, desde las áreas de la neurociencia, la psicofísica, o en general los campos de estudio de la percepción humana, que unos gestos directoriales se perciben mejor que otros, y con ello, que los músicos perciben mejor cierto tipo de movimientos. ¿Cree que esos conocimientos deberían aplicarse técnicamente, o, por el contrario, opina que tales avances científicos no son relevantes en la comunicación gestual?*

Pienso que esto es un punto muy interesante. En un principio estoy de acuerdo con la inclusión de la ciencia, si ayuda a los ensembles a obtener excelentes resultados. Añado algo a ello: Los mejores resultados científicos no van a ayudar si la "química" personal entre orquesta y director no existe. En otras palabras: Una orquesta siempre va a tocar mejor para un director con el cual quiere trabajar. Por ello pienso que dirección de orquesta no debe ser algo forzoso.

- 10) *En el Boletín Oficial del Estado se describen las Competencias específicas del Título de Graduado en Música en la Especialidad de Dirección. La primera competencia se describe como sigue: "Dominar las técnicas de Dirección que le permitan desarrollar un sentido personal de la interpretación, fundamentado en un conocimiento crítico de la tradición". ¿Piensa que se cumple esta competencia en España? ¿Qué opina sobre la extendida tendencia de enseñar una única técnica de dirección?*

No tengo opinión específica con respecto a España. Pero enseñar una técnica excelente es completamente imprescindible, desde mi punto de vista. Se debe comparar con el trabajo de todos los solistas que vemos en las salas de concierto: La técnica es el vehículo necesario con el cual se puede llegar a resultados musicales personales. Si no hay técnica, no se puede llegar más allá de un cierto nivel... Este principio es aplicable 100% a la dirección de orquesta.

11) ¿Qué técnica o técnicas de dirección estudio durante su formación? ¿Se encuentra reconocido en ella o ellas actualmente, o emplea otra diferente?

Técnicamente hablando yo provengo de la escuela post-Swarowsky. Y hablando solamente de técnica, sin duda la base de ello sigue existiendo en lo que hago hoy. La base... todo el resto se aprende en el podio.

3. Entrevista al Maestro Bartolomé Pérez Botello.

Director de la Banda Sinfónica y de la Orquesta Sinfónica del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada, y profesor de Fundamentos técnicos de la dirección instrumental y vocal.

1) *¿Cómo describiría a un buen director? ¿Qué capacidades debe poseer?*

Un buen director es, bajo mi punto de vista, la persona que intenta recrear la idea compositiva que tuvo el autor en su debido momento. Amén de eliminar cualquier intención interpretativa fuera del contexto de la partitura. En cuanto a las cualidades: importantísima es la honestidad, la capacidad de liderazgo y evidentemente una formación que sea lo más completa posible. Me gusta pensar que el director hace su trabajo lo mejor posible dentro de sus posibilidades y que no engañe a nadie. Que no seamos posturitas. Que si tenemos que arremangarnos y perder la verticalidad en un momento dado en pro de un buen resultado, que se haga. El liderazgo es básico. Una persona sin una personalidad relativamente fuerte... es difícil que pueda lidiar con el grupo, y cuanto más profesional es el grupo, más dificultad aún porque debe saber coordinar los egos, y eso probablemente sea de lo más difícil que hay. Te lo digo yo, que recientemente he perdido los nervios. La formación tiene que ser lo más extensa posible porque tiene que controlar muchos parámetros y tienes que poder defender muchas posturas y muchas decisiones tomadas previamente a nivel ensayo que no puede ser “porque sí, porque me gusta”.

2) *¿Qué elementos le permiten distinguir dos tipologías gestuales diferentes o dos directores musicales?*

Los dibujos que describen con los brazos, la forma de atacar, la forma de utilizar (o no) la línea de las inflexiones, la sincronización con el sonido, puesto que me resulta un vicio extraño que el sonido se produzca unas milésimas de segundo después del gesto. Extraño porque al perder la sincronización, evidentemente alguien tiene que asumirla... es sumamente difícil coordinar a ochenta personas si no es en el momento exacto. ¿Dónde está la magia ahí? ¿Quién toma esa decisión? Es una cosa que no ocurre siempre, sino precisamente en los peores momentos. Cuando el transcurso de la música ocurre de manera natural, sí coinciden los golpes con los ataques del grupo. Entonces, ¿por qué no ocurre precisamente en el momento más crítico, que en el comienzo? Ahí alguien tiene que asumir esa responsabilidad, y suele ser el concertino. No creo yo que haya un retardo pactado por todos los miembros de la orquesta de veinticuatro milisegundos. Estas cosas son las que diferencian escuelas o formas de dirección.

Muchas veces hay grandes solistas de instrumento que se dedican ahora a dirigir. Se ve que son grandes músicos, pero les falta “cierta técnica”, con todos mis respetos. Ahí también se ve la diferencia entre unos directores y otros.

3) *¿Qué importancia le concede usted al dibujo de un compás?*

Le concedo muchísima, porque junto con lo que es la anacrusa en sí, es lo que hace que todo el mundo se coordine y vayan juntos, básicamente. El músico, evidentemente, está mirando casi constantemente su partitura y solo mira de reojo al director, y debe saber en todo momento dónde tiene que ir. Hay dibujos en algunos libros que son bastante complejos de seguir porque describen una trayectoria, a veces, absurda.

Todos los compases tienen dos puntos en común: el inicio abajo y la finalización arriba. Si eso se difumina, empezamos a perder sensaciones de cómo seguir la partitura, y al director, y de cómo puedo coordinarme con el músico que tengo a mi lado, con el que tengo enfrente y con el que tengo detrás. Para mí, el dibujo es básico para tocar juntos. Hay muchas grabaciones en la que se escuchan desajustes y uno de los motivos suele ser el dibujo.

La estética del dibujo también es muy importante, igual que dar entradas espacialmente. A mí personalmente me gusta darlas porque no solo guía ya al grupo sino también guía al público hacia una percepción espacial de la música. La estética es importante pero no es esencial. Ensayamos delante del espejo la postura perfecta para la ejecución ideal. Esta ejecución conlleva una serie de movimientos, y tú lo que no puedes hacer es ceñirte a ese ejercicio de ballet preconcebido porque no va a ser así. La gestualidad es muy importante, la estética de la gestualidad es muy importante, pero no es lo principal. Lo principal es que todo ocurra siendo lo más fiel posible a la partitura y a la versión que tienes en mente desde el estudio en casa, y ahora, si va todo bien, el eslogan de BMW: *Conduce y disfruta*; si no..., hay que conducir, lo primero es conducir. Si puedes disfrutar, estupendo, pero si no, hay que trabajar más con el grupo para que el que disfrute sea el público. Y si puede ser el grupo, también. Y si ellos disfrutan, el director está disfrutando. Es, entonces, una concatenación de disfrutes.

4) *Por favor, explíqueme, prescindiendo de argot técnico musical, cómo se comunica con gestos un director musical.*

Es más difícil de explicar que de hacer. Precisamente ayer probamos dar una serie de entradas entre un grupo de personas. Éramos seis, de entre los cuales dos tenían cierto concepto musical heredado, no estudiado, y los otros cuatro no tenían idea de música. Y las entradas funcionaban. Es algo que nunca se nos ha explicado, o sea, a mí en clase de dirección se me ha explicado cómo dar una anacrusa. Pero eso fue en el año 2000 y yo llevaba tocando desde el 1987, y en ese transcurso de tiempo, a mí nadie me explicó cómo tenía que seguir al director. Sin embargo, le he seguido. Quiero decir que hay algo natural en la técnica que puede ser algo antinatural de verlo: una persona delante de un grupo con un palo en la mano, y eso se traduce en sonido. ¿Cómo se puede explicar? Se trata de claridad. Tú das una entrada clara a alguien que no sepa música, y entra. Y jamás tienes que explicar: “que la mano llegue justo al sitio de partida”. No. Pero si tienes que plasmarlo en un documento académico, se trata de partir y llegar a un mismo punto espacial para describir ciertos parámetros

musicales, como velocidad, dinámica, etc. Y si señalas a una persona, es para que esa persona pase a un primer plano.

5) *¿Cómo describiría la apariencia de un director en acción?*

A mí me dijeron un piropo precioso una vez. Fue en mi primer concierto en el conservatorio. Fue una señora del público que se me acercó y me dijo: “He visto la música a través de tus manos”. Me pareció tan bonito... y menos mal que fue en el primer concierto, porque eso me animó. Entonces, eso es lo que yo creo que básicamente hay que hacer. Recrear con honestidad la idea compositiva de la partitura, y al ser una técnica quironómica, describir ese cúmulo de sensaciones con las manos. Todo ello no solo para que el músico pueda ejecutar sino también para que el público, que no tiene por qué ser entendido en la materia, pueda seguir el concierto como cualquier otra obra artística, de cualquier otra especialidad, como pintura, arquitectura, literatura o cine.

6) *¿Está de acuerdo con la siguiente afirmación? “Los parámetros para evaluar la gestualidad de un director musical son: a) precisión gestual, b) claridad gestual, c) sincronización entre música y movimiento del director, d) expresividad, e) peculiaridad o personalidad, y f) marcar todas las entradas a los diferentes instrumentos”. De no ser así, ¿qué parámetros añadiría o restaría?*

Sí, me parecen correctos. Sobre la personalidad del director, es importante que no se intenten crear clones exactos de otros directores. Hay gente que incluso intenta peinarse igual que otro director para parecerse más a él... Cada persona es un mundo. Evidentemente, cada uno tenemos una formación, cada uno tenemos una personalidad y cada uno tenemos una forma de entender la música. Somos, como tú bien dices, peculiares. Independientemente de que hayamos estudiado con la misma persona y nos hayan dado los mismos contenidos, hayamos vivido los mismos momentos, etc. Se trata de vivir, tanto a la hora de entender la música como a la hora de dirigirla o de hacerla sonar físicamente. La peculiaridad, entendiéndola como diferencia o parecido con otras personas no debe ser un parámetro esencial. No hay que pretender ser ni original ni una copia de x. El transcurso de la vida normal te va a llevar a ello. Conscientemente o no vas a imitar a un director x que te haya gustado. Ocurre que vas a tamizar a través de tus propios conocimientos y al final el gesto o se diluye o se adapta a tu forma de pensar. Por lo tanto, ya no es una copia exacta. De hecho, y tú lo sabes, estoy completamente en contra de la copia exacta. Yo siempre recomiendo que se estudie con varios profesores precisamente para evitar ese problema. Una copia exacta realmente es una mala copia. Copiamos los gestos porque nos parecen interesantes, pero no copiamos la historia que hay detrás: horas de estudio y de meditación en su casa que le han llevado a ese gesto que te ha gustado. Es una cosa que no se debe permitir. Y con ello volvemos al principio, a la honestidad. Interesante es que cada uno adapte mucha información, no una única información, a su forma de pensar y a su forma de entender la música, y a su fisionomía. Se nos olvida cuando

queremos copiar a otra persona que posiblemente nuestro punto de partida ya sea malo porque la otra persona es mucho más alta que nosotros, con un brazo mucho más largo... evidentemente la postura no puede ser la misma. Por eso, para mí, uno de los parámetros esenciales es el eclecticismo: busca mucho, compara, adapta, y lo haces tuyo.

Sobre marcar todas las entradas, no lo veo interesante. Hay que marcar las que son necesarias. Escuché una vez que un director es como una oenegé, es decir, ayudar a los más necesitados y a los que no lo necesiten, no. Ofuscarse en marcar todas las entradas es convertirse en un guardia de tráfico en hora punta en una calle céntrica de Shanghái. Y eso lo que hace, generalmente, es liar. O convertir una ejecución en algo muy marcial y falta de expresividad. No quiero decir que la marcialidad sea falta de expresividad, sino que la rigidez constante a veces no es buena. Dar las entradas que son necesarias, y ello lo debe determinar el estudio previo de la partitura en casa.

7) *Sin tener en cuenta la comunicación verbal en un ensayo, ¿cómo definiría usted la precisión en la comunicación gestual?*

Según el resultado. Creo que el gesto es preciso en tanto en cuanto se produce una efectividad correcta respecto a lo que tú quieres conseguir. Me explico: Karajan era un director que valoraba el sonido por encima de todas las cosas y a lo mejor la precisión se la pasaba un poco por las narices. Si a pesar de eso se producían cosas precisas, evidentemente quiere decir había alguien que hacía un gesto preciso en ese momento.

Es lo que hemos hablado antes: es muy difícil que tú coordines a un colectivo de 80 personas con la pauta de que produzcan sonido 24 milisegundos después dar el golpe porque no tenemos todos una sensación temporal idéntica. Entonces, si un gesto funciona o es preciso, yo entiendo que es porque está claro y se consigue lo que se quiere hacer en un momento determinado.

Yo me decanto por buscar alguien que realice ese gesto preciso en caso de que no lo realice el director. Hay una jerarquía, y si el general falla en un momento determinado, miramos a otra persona, como el concertino. Yo he visto grandes resultados sonoros de Barenboim, y gestualmente no es correcto. ¿Dónde está la explicación? Puede ser en la personalidad del director. Hay directores que no harían cierto tipo de cosas si no se apellidaran Barenboim, o Gergiev, o Harmoncourt... o Michael Thomas.

A modo de ejercicio, como en las clases en el conservatorio en las que hemos dirigido música enlatada, ¿cómo juzgas la precisión del gesto?

Al haber una música enlatada, si has hecho tus deberes (que tú sí lo hiciste, y probablemente fuiste el único que lo hizo, dicho sea de paso), has encontrado de entre muchas versiones una que suena al menos parecida a tu representación mental de la partitura. Has hecho una labor de investigación con versiones de la partitura para

adecuar la música enlatada respecto al gesto que tú quieres marcar. En la vida real ocurre lo contrario. Y, al fin y al cabo, ¿qué tienen en común ambos procedimientos?

El gesto

No, la efectividad. Por ejemplo, si tú estás dirigiendo el 2º movimiento de la 5ª de Tchaikovsky, y olvidas que estás en la Exposición en lugar de en la Reexposición, y das un impulso fuerte donde hay un piano, evidentemente ese gesto es una patata. En cuanto a efectividad, en ese justo momento, no sirve. No es preciso. Si estuvieras en la Reexposición, donde sí está ese *forte*, sí serviría.

Cuando diriges realmente en ensayo de la Banda o de la Orquesta del RCMVE, y marcas de una determinada manera, y el grupo no responde como tú quieres, lógicamente cortas. Y resulta que tu gesto es preciso. ¿Cuál es el problema? Que tenemos memoria gestual o memoria interpretativa. Si el músico ha sido dirigido de una manera particular con un director anterior, cuando viene el siguiente director a hacer la misma obra, si no ha habido cierta separación temporal (de días, por ejemplo), y no la hace igual, tiene serios problemas. El impulso de un mismo fragmento va a sonar igual que con el director anterior, porque tenemos querencias. Como los animales cuando van por las cañadas reales, que desarrollan la costumbre de ir por los mismos sitios.

Y en todo ese proceso, ¿interviene la batuta? ¿En qué medida?

La batuta es un mero elemento prolongador del brazo. Es una evolución natural que se dio al aumentar tanto de tamaño el grupo para que el director tuviera un instrumento que prolongase la visión de su gesto en un mayor espacio. La batuta interviene bien, o no, en función de la calidad del director. Hay directores que tienen una calidad fantástica con batuta, y hay directores que tienen una calidad fantástica sin batuta. Realmente a Seiji Ozawa no se le puede decir que sería mejor director con un palo en la mano... creo que no interviene en la precisión.

Yo creo que soy más preciso con batuta que sin ella.

Yo también. Pero eres más preciso con la Banda de Maracena. Pero en el Coro del Instituto Padre Manjón no la usas. ¿Eres más impreciso con el coro? No tiene por qué. ¿Si uso una batuta roja porque estoy en un país comunista soy más preciso? ¿Y si es de madera? ¿O de fibra de vidrio? No.

8) *¿Cuándo considera usted que un gesto es más claro que otro, y qué criterio sigue para llegar a tal consideración?*

Como hemos hablado antes, en función del resultado de la idea previa que se tú has forjado en el estudio. Si la música se hace gracias a ese gesto, el gesto es claro.

Yo juzgo desde mi técnica, porque es la que conozco bien. Sé que existen otras, pero no sé a veces las diferencias entre ellas. Pienso que mi técnica es buena porque a mí me funciona. Pero veo a otros directores que no la usan, y funcionan. Defiendo la mía porque es la que conozco. Puedo decir cosas como “desde el punto de vista de mi técnica, ese gesto no es claro”. Pero volviendo al término del inicio, no me parece honesto criticar otras técnicas sin conocerlas.

Ahora, te pongo un ejemplo: ¿por qué de Andorra para el norte se hacen solos de batuta, marcando casi un compás entero cuando no hace falta? ¿Por qué no hacer una anacrusa de una negra y ahorrarse una blanca con puntillo? ¿Por qué se hace? No lo sé. Nosotros utilizamos gestos pasivos en ciertos momentos, pero tiene que existir una razón suficiente, como que la velocidad es tan rápida que el tiempo de reacción posiblemente te impide traducir claramente el gesto, por lo que hacemos un aviso previo sin impulso que ayude gestualmente a ajustar el tempo diferente al que vas. Pero hay veces que otros directores, para comenzar un inicio en *Andante tranquilo*, marcan los tres tiempos del compás si la música empieza en la última negra. Yo lo veo absurdo. Y lo mismo ahora viene un gran Maestro, me lo explica, y me abre un campo que yo no conocía. Yo siempre juzgo por la técnica que conozco.

9) *Imagine que logra explicarse, desde las áreas de la neurociencia, la psicofísica, o en general los campos de estudio de la percepción humana, que unos gestos directoriales se perciben mejor que otros, y con ello, que los músicos perciben mejor cierto tipo de movimientos. ¿Cree que esos conocimientos deberían aplicarse técnicamente, o, por el contrario, opina que tales avances científicos no son relevantes en la comunicación gestual?*

La figura del director existe desde hace muchos siglos, desde antes de la profesionalización del director acabando el s. XIX, ya fuera el maestro de capilla, el concertino, el clavecinista, o quien fuese. Desde esa época ha habido claridad en el gesto, y la música funcionaba (aunque no lo sé con certeza porque no asistí a ningún concierto). No me parece ni bien ni mal que tales campos científicos intervengan ahora para explicar la dirección. Si hay algo que ayude, mejor, fantástico. ¿Qué sea necesario? Durante siglos no ha sido necesario. Pero si ahora se realiza una aplicación del método científico en la técnica de dirección, estupendo.

Si hay algo que el método científico demuestre que funciona, y la hipótesis, como tú decías antes, de la línea de las inflexiones como referencia óptica, se refuta y pasa a ser ley... ¿que eso implicara el hecho de que las técnicas contrarias aplicaran eso y cambiaran? No creo que funcionara, por los egos que tenemos los músicos.

Me refiero más específicamente al caso concreto de la evaluación en un centro académico, que debe regirse por los estándares más sólidos posibles, no tanto por lo que un director haga en su vida artística. Si se demuestra un parámetro directorial, creo que debería pasar a ser imprescindible en los planes de estudios, y si no, eliminarse de tales planes en caso de que entre en contradicción con lo que sí está demostrado.

Tan drástico no sé si sería yo. Lo que sí te puedo decir es que yo no concibo la dirección sin la línea de las inflexiones como referencia óptica. En la Banda de Isla Cristina empecé en el año 1987 a tocar y entraba sincronizado con otras 40 personas cuando el director iba y venía desde el mismo punto espacial, y a mí nadie me tuvo que explicar nada de dirección para entenderlo. Ni a mí ni a ningún otro músico. Entrábamos juntos. Eso a mí me parece una norma, o incluso una ley universal. ¿Qué haya otros que no lo defiendan? Me imagino que, como Karajan, tendrán otros parámetros que no serán la precisión. Eso a mí me parece un error. Ahora, ¿ser categórico? ¿Quieres que me moje? Si una cosa funciona y la otra no, evidentemente yo me decanto por la que funciona. También es cierto que una cosa es arte y otra cosa es ciencia, pero si hay puntos en común entre la una y la otra, ¿por qué han de estar reñidas?

Las radicalizaciones no son buenas en ningún campo. Si eso funciona, o está demostrado, y lo otro no, habría que preguntarle a quien mantiene lo que no que por qué lo mantiene. A lo mejor responde que si usa lo que sí funciona, deja de funcionar algún otro campo que para él es más importante, y nosotros no lo sabíamos.

10) En el Boletín Oficial del Estado se describen las Competencias específicas del Título de Graduado en Música en la Especialidad de Dirección. La primera competencia se describe como sigue: “Dominar las técnicas de Dirección que le permitan desarrollar un sentido personal de la interpretación, fundamentado en un conocimiento crítico de la tradición”. ¿Piensa que se cumple esta competencia en España?

Lo primero que hay que preguntarse es quién ha escrito eso, para empezar, y qué estudios musicales tiene. Puede que sea un erudito musical, pero seguramente sea un erudito de la administración o de la abogacía.

Entonces, vamos a destrozarnos la frase poco a poco: “Dominar las técnicas de Dirección”. Yo no conozco directores que tengan muchas técnicas diferentes de dirección. Si es un arte ecléctico, no hay una focalización unívoca hacia una técnica en particular. Cuando existe una focalización tal, porque “mi técnica es la mejor porque lo ha dicho mi Maestro, y lo que dice mi Maestro va a misa porque ha sido alumno de otro Maestro, que cuando venía a España se iba con él al cine, y esto es así”, pues oye, vete tú a saber. Cuando hay esas focalizaciones, a lo mejor no es del todo correcto.

De lo que yo conozco, en ningún conservatorio se explican diferentes técnicas de dirección. Superior de Madrid, Superior de Valencia, Murcia, etc. y los de Andalucía, no. Puede haber aspectos de otras técnicas que se te enseñen o se te nombren, pero técnicas como tal, no.

Seguimos destrozando: “que le permitan desarrollar un sentido personal de la interpretación”. Habría que preguntarle al muchacho/a qué es eso. Porque volvemos a lo mismo: para mí un director es un recreador, no un intérprete. Hay que intentar recrear lo que el compositor ha escrito, y otra cosa es que acertemos o no.

Entonces, ¿el director no es un intérprete?

No como tal. Como se dice en el *Álbum de la juventud* de Schumann, “no se debe trastocar nada de las obras maestras” -lo cual lo vemos demasiadas veces. Primero límitate a lo que hay y luego mejóralo. Pero no lo mejores porque te gusta más, porque el inicio de la *Sexta* de Beethoven te gusta más picado que ligado. ¿Pero qué me estás contando?

Trabajando en clase, yo he cambiado cosas de la *Quinta* de Tchaikovsky porque mi estudio (y el tuyo, porque también coincidíamos) ha determinado que en este punto hay un fallo de Tchaikovsky. Y ojo lo que estamos diciendo, que estamos juzgando a uno de los grandes de la historia de la música. Pues sí. Con todos mis respetos, Tchaikovsky en el solo de clarinetes del cuarto movimiento se equivocó. Y como se equivocó, hay que intentar arreglarlo. Eso no es una interpretación, es una decisión que tienes que tomar en un momento determinado si quieres que se produzca un entendimiento de una línea melódica que hace uno o dos instrumentos solistas frente a un elenco de cuarenta personas tocando de manera exacerbada una cosa que no tiene interés.

Entonces, si definimos “personal” como lo que pensaba el compositor, perfecto. Si definimos “personal” como la mía porque hoy me levanto triste porque me ha dejado mi mujer, y lo hago todo ahora a la mitad de tiempo, no.

Seguimos analizando: “fundamentado en un conocimiento crítico de la tradición”. Entendiendo tradición el contexto del compositor, vale. Pero volvemos a lo mismo: si estamos tocando una suite de Bach con instrumentos contruidos hoy, japoneses, estaríamos faltando a la verdad de la tradición. Sería todo muy historicista. Yo no soy experto en interpretación historicista.

Sobre la competencia escrita, creo que tiene mucha pompa y circunstancia, y que quien la ha redactado no tiene ni idea de la realidad musical. O la cambia tras pasarse por los conservatorios y ver lo que se hace, o nos echa a todos.

¿Y qué opina sobre la extendida tendencia de enseñar una única técnica de dirección?

Si es la única técnica que el profesor controla y se ha demostrado con el trabajo diario que funciona, me parece muy honesto que se haga. Para mí sería muy pretencioso enseñar una segunda técnica conociéndola poco, solo de oídas. Creo que hay que enseñar lo que a ti te han enseñado y sabes que funciona porque tienes que intentar conseguir el mejor producto final, que es una persona bien formada. Si vas a enseñar técnicas que no controlas,

o que no te crees, y que no han sido demostradas por ti... es imposible enseñar algo si no estás autoconvencido de ello.

La técnica mía me la enseñó Calleya, y a él se la enseñó Celibidache, pero dudo mucho que fuera solo de Celibidache, porque estudió con Ferrara y también con Swarowsky. Aunque la mayor parte de la técnica de mi Maestro fuese de Celibidache, dejarían su impronta en él Ferrara y Swarowsky, quiero pensar. Y lo mismo me pasa a mí, que he recibido también clases de Hernández Silva, de Juan Luis Pérez, de García Asensio, de López Cobos, de Ferrer Ferrán, etc. Algo habrá quedado de esa gente en mí. Yo no puedo decirte que mi técnica sea la de Celibidache 100%, no somos nazis directoriales. Te quedan elementos de otros Maestros de manera consciente o no. No me pregunto si estoy mancillando la técnica pura al encontrar interesante un elemento técnico de otro director; vamos a dejarnos de sandeces. Ahora, creo que sería enriquecedor estudiar varias técnicas si el alumno tiene la cabeza bien amueblada. Pasa algo parecido también con los instrumentistas. Lo idóneo es tomar cosas diferentes para adaptarlos en ti.

11) ¿Qué técnica o técnicas de dirección estudio durante su formación? ¿Se encuentra reconocido en ella o ellas actualmente, o emplea otra diferente?

Queda contestada por las respuestas anteriores.

4. Entrevista al Maestro Ignacio Ábalos.

Director de orquesta, ópera y violinista. Director asistente de ópera del Maestro Paolo Olmi, y profesor de violín en el Conservatorio Superior de Música de Jaén (España).

1) *¿Cómo describiría a un buen director?*

Desde mi experiencia como director, y como violinista y concertino, puedo decir que el buen director es aquel que consigue ayudar a que la interpretación de una pieza sea lo más perfecta posible de acuerdo con sus indicaciones. En mi trayectoria he encontrado buenos directores que no ayudan a la interpretación de los músicos, sino que estorban. No tenemos que olvidar nunca que el director se dirige a una orquesta llena de músicos. En muchos casos, los músicos a los que se enfrenta el director son muy buenos, y en ocasiones incluso mejores que el director. Para mí, el buen director debe ser útil para los músicos, para que puedan interpretar de la manera más libre, de la mejor manera posible.

¿Qué capacidades debe poseer?

En primer lugar, la capacidad de síntesis. Es muy importante porque hoy en día, cada vez más hay muy poco tiempo de ensayo. Luego, la capacidad de comunicación, porque hay que ser capaz de comunicar en muy poco tiempo y con muy pocas palabras, y en ocasiones en un idioma que no manejas bien, y tienes que ser rápido en eso. Capacidad de liderazgo. Hay que tener mucho carisma, lo cual no se estudia (hay gente que lo tiene y gente que no). Seriedad y mucha preparación. Nunca es suficiente, por el mismo motivo que te comentaba antes: si tú te enfrentas a una orquesta, de una cierta calidad, los músicos son fantásticos músicos, además de fantásticos instrumentistas, y tú tienes que tener la habilidad de inspirar a esas personas. Estén de acuerdo o no con tu versión. Es muy difícil. Mucho respeto, mucha educación y un poco de humor.

2) *¿Qué elementos le permiten distinguir dos tipologías gestuales diferentes o dos directores musicales?*

Gracias a mi experiencia como músico de orquesta, soy muy abierto en cuanto a todo tipo de gesto, incluso a gestos que podríamos llamar “malos”. Me he encontrado con gente con gestos malos o muy malos que funcionan. Un ejemplo de ello es Vladimir Ashkenazy, un excelente músico que, aunque carece por completo de técnica, ayuda al desarrollo de la música.

Obviamente hay escuelas distintas en el mundo de la dirección. La debería deben ser válidas porque sirven para dirigir. Se pueden distinguir a simple vista, pero a la hora de la verdad no es algo que importe desde el punto de vista de los músicos. Para distinguir dos modelos de gesto, la claridad puede ser un elemento. La escuela de Franco Ferrara es un ejemplo de claridad gestual. Es posible que ello esté relacionado con el gesto recto, pero con claro me refiero a mantener los esquemas en todo momento, no sacrificar el esquema.

3) *¿Qué importancia le concede usted al dibujo de un compás?*

Yo le concedo mucha, pero depende para qué. Para la ópera es vital. En el 90% de las sinfonías que se me ocurren ahora mismo, tú puedes en muchos momentos sacrificarlos, porque la orquesta toca sola. Y puede tocar sola durante mucho tiempo. Hay un momento en los que necesitan una persona, pero esa persona puede ser el solista de oboe en un momento dado si tiene la entrada, o el primer violín, el concertino, no necesariamente el director. Tú puedes sacrificar y dibujar la música.

En la ópera no hay momentos semejantes porque tienes que unir lo que pasa en el escenario con lo que pasa en el foso; los cantantes del escenario a menudo no oyen la orquesta; no se oyen ni siquiera a sí mismos cuando cantan, porque si cantan con la técnica adecuada, cantan hacia fuera. No saben lo que están cantando. El coro está muy lejos, algunos de espaldas, la orquesta no oye a los cantantes... es imposible. Por eso necesitas mantener siempre el esquema clarísimo. Por lo menos en la mano derecha (o en la izquierda si eres zurdo). Mientras que, en la música sinfónica, la mano izquierda puede tener muchos usos, en la ópera es casi exclusivamente para dar entradas a los cantantes, cortar a los cantantes, dirigir las cadencias de los cantantes.

4) *Por favor, explíqueme, prescindiendo de argot técnico musical, cómo se comunica con gestos un director musical.*

Simplemente, el director va a hacer un gesto, desde el silencio, para empezar la pieza, que va a indicar a los músicos cuándo empezar juntos. Ese gesto va a ser muy claro, va a ser muy fácil. No va a hacer falta ser músico para responder a él. Para terminar, hay un gesto muy claro que cualquiera puede entender que es ahí cuando se acaba. Y puedes mover las manos de una cierta manera para acabar una pieza cada vez más lento, puedes dibujar partes de esa canción para que se interpreten con más o menos sonido (más fuerte o más bajito). Al fin y al cabo, mediante la claridad.

5) *¿Cómo describiría la apariencia de un director en acción?*

Regia, seria, hierática. Depende de qué director, pero en general, hay muchas cosas pasando, y cada vez los directores se mueven más. Frenético a la vez estático. Esa es mi opinión: es lo que me gustaría de mi gesto.

6) *¿Está de acuerdo con la siguiente afirmación? “Los parámetros para evaluar la gestualidad de un director musical son: a) precisión gestual, b) claridad gestual, c) sincronización entre música y movimiento del director, d) expresividad, e) peculiaridad o personalidad, y f) marcar todas las entradas a los diferentes instrumentos”. De no ser así, ¿qué parámetros añadiría o restaría?*

En general, estoy de acuerdo con todas. La última no tanto. Es muy importante ser capaz de dar todas las entradas, pero personalmente no creo que el trabajo del director sea el trabajo del guardia de tráfico. Hay

momentos en los que es muy importante, pero hay muchos momentos en los que el músico no lo necesita. Sobre todo, si es un solo, o una pieza conocida. Los músicos saben contar bien. Los directores nos obsesionamos con dar todas las entradas (yo, por lo menos), y a la hora de la verdad te das cuenta de que no es necesario.

- 7) *Sin tener en cuenta la comunicación verbal en un ensayo, ¿cómo definiría usted la precisión en la comunicación gestual? ¿Interviene en ello la batuta?*

No necesariamente interviene la batuta. Hay muchas maneras de ser preciso sin batuta, incluso casi sin manos, con comunicación facial.

Yo soy pro batuta porque en mi trabajo como director de ópera es muy importante, porque se apaga la luz, hay momentos de oscuridad total, y la batuta se ve. Una batuta clara. El Maestro de ópera tiene una luz para él, y la batuta, como extensión del brazo, te ves mejor desde el escenario.

- 8) *¿Cuándo considera usted que un gesto es más claro que otro, y qué criterio sigue para llegar a tal consideración?*

Buena pregunta. Es muy difícil de responder. Con la experiencia que tengo, no solo como director sino como violinista y en muchísimos casos como concertino, para mí un gesto es mejor o más claro que otro cuando: 1) es inequívoco en cuanto a entradas (por ejemplo, en una pieza difícil); 2) cuando te hace sentir seguro en cada momento: sabes que puedes tocar muy libremente y no tienes miedo nunca, sin dudas; 3) cuando es claro en la intención musical; 4) cuando es limpio, sin extras que no sirvan para nada; 5) cuando el gesto está al servicio 100% de la música. Definiéndolo en términos visuales, para mí, la claridad es economía del gesto: menos es más. Es una pregunta difícilísima: tengo muy claro en mi cabeza el gesto, pero es muy difícil de explicar. Tiene que ser un gesto limpio, honesto, fiel a la música. Hay muchos gestos de muchos directores que son para el público, que no son para la música ni para los músicos. En mi opinión, esos gestos hacen a un director peor que a otro.

- 9) *Imagine que logra explicarse, desde las áreas de la neurociencia, la psicofísica, o en general los campos de estudio de la percepción humana, que unos gestos directoriales se perciben mejor que otros, y con ello, que los músicos perciben mejor cierto tipo de movimientos. ¿Cree que esos conocimientos deberían aplicarse técnicamente, o, por el contrario, opina que tales avances científicos no son relevantes en la comunicación gestual?*

¿Por qué no? De hecho, creo que, sin estudios, se hace. Los gestos que sobreviven en la técnica directorial hoy en día, digamos universales, son porque se ha probado que son los más claros mediante ensayo-error. La profesión del director de orquesta es muy reciente, y soy partidario personalmente de aplicar todos los avances a todo. Sin perder de vista que la música es una disciplina artística, efímera, intangible, invisible, etérea, irreal en

una cierta manera, y todo esto la hace distinta la mayoría de las artes. No todos los avances pueden ser aplicados como en otras artes. Pero sí, soy partidario de aplicar todo lo que sea para mejor. Siempre que no influya negativamente en lo que la música necesita que el director exprese, ¿por qué no? Pero nunca debe ser un impedimento para el desarrollo natural de la música.

10) En el Boletín Oficial del Estado se describen las Competencias específicas del Título de Graduado en Música en la Especialidad de Dirección. La primera competencia se describe como sigue: “Dominar las técnicas de Dirección que le permitan desarrollar un sentido personal de la interpretación, fundamentado en un conocimiento crítico de la tradición”. ¿Piensa que se cumple esta competencia en España? ¿Qué opina sobre la extendida tendencia de enseñar una única técnica de dirección?

No conozco muy bien el sistema reglado de dirección de orquesta porque he estudiado fuera. Conozco, más bien, resultados. Pero no estoy muy seguro de que se cumpla. En todo caso, la descripción de la competencia me parece general y ambigua. ¿Qué son las técnicas? ¿Tienes que dominar todas las técnicas? No sé qué quiere decir.

No ha sido mi caso, pero yo creo que un estudiante de dirección que quiere dedicarse a dirigir debería empezar durante un tiempo, no precisamente corto, a estudiar una sola técnica de dirección. Dominar una sola técnica. Centrarse en una sola técnica y dominar una sola técnica. Da igual qué técnica. En realidad, cualquiera de las técnicas que se me ocurren no se tarda demasiado en asimilarla. Todas se van complicando, pero los principios son básicos. Empezar por una que te convenza, con la cual te sientas identificado, que se te natural, etcétera. Luego, naturalmente, una vez que uno tiene muy claro una técnica y se puede servir de ella, puede y debe estudiar o entrar en contacto con otras técnicas que le permitan complementar su técnica y sus facultades de expresión. Se pueden conjugar muchos tipos de técnica en un mismo concierto, en un mismo movimiento y en una misma frase.

11) ¿Qué técnica o técnicas de dirección estudio durante su formación? ¿Se encuentra reconocido en ella o ellas actualmente, o emplea otra diferente?

Empecé estudiando con una profesora, una directora inglesa llamada Sian Edwards que había sido alumna de Ilya Musin en San Petersburgo. Con ella aprendí los fundamentos. Luego, cuando empecé con el Maestro Paolo Olmi, cambié muchas cosas, enfocando mi técnica a la ópera. Mi técnica actual es muy distinta de la que estudié originalmente, porque está muy influenciada por la técnica del Maestro Franco Ferrara, y también muy influenciada por mi experiencia como concertino de diversas orquestas. He tenido mucha suerte de tocar con grandísimos directores, como Simon Rattle, Valéry Gergiev, Sir Colin Davis, etc. Y de ellos he aprendido mucho, de lo que funciona y de lo que no. He aprendido que el director cuando va a ver a otro director en

ensayos, a verle trabajar, puede aprender mucho. Pero en ningún caso puedo equipararlo a lo que he aprendido desde dentro.

Me encuentro muy cómodo en mi técnica actual, la que he completado gracias al Maestro Olmi. A veces, creo que le falta un poco de horizontalidad a esa técnica, que se demanda hoy en día. Ésta es quizás demasiado precisa, muy vertical. Muy buena para la ópera.

- Entonces, ¿quizás hayamos encontrado la definición de precisión, y que esté relacionada con la verticalidad así como la expresividad con lo horizontal?

Sí. Con matices, pero sí.

12) ¿Cuál es su postura respecto al intrusismo en esta profesión? ¿Considera que sería conveniente la creación de un Colegio de Directores, con un procedimiento de regulación similar al de abogados o médicos?

No creo. No me molesta en absoluto el intrusismo. Cualquier músico que se precie, que tenga algo que decir de una partitura, de una música, puede ponerse al frente de un grupo instrumental y guiarlo con éxito. Incluso con una técnica horrible o inexistente. No creo en un colegio para una disciplina artística semejante a la dirección de orquesta. ¿Qué puede garantizar un colegio? Puede proteger los intereses laborales de la dirección de orquesta, pero yo no creo que sea un trabajo, un oficio como tal. Es una disciplina artística, está muy por encima de eso. En mi opinión personal, la música es un arte, y no tiene nada que ver con ningún tipo de trabajo, está muy por encima. Es una cosa olímpica. Es mi opinión: muy romántica, pero la aplico todos los días.

5. Entrevista al Maestro Ángel López Carreño.

*Director de orquesta, banda, compositor y clarinetista. Director adjunto de la Banda Municipal de Música de Granada (España).
Director titular de la Banda Municipal de Música de Almería.*

1) *¿Cómo describiría a un buen director? ¿Qué capacidades debe poseer?*

Creo que la primera capacidad que tiene que tener un buen director es transmitir, no solo con sus gestos sino también con palabras durante los ensayos, transmitir a los músicos el concepto que tiene del todo de la obra. Debe tener también unas cualidades físicas mínimas para poder desarrollar con gestos la idea que tiene de la direccionalidad de la obra. Evidentemente, para conseguir esto tiene que poseer un conocimiento profundo de composición, formas, análisis, etc. Una vez que se le supone esta gran formación, es cuando en cuanto director debe tener la capacidad de transmisión. Eso le diferencia de otros músicos que no son directores pero que pueden tener un gran conocimiento musical.

2) *¿Qué elementos le permiten distinguir dos tipologías gestuales diferentes o dos directores musicales?*

En cuanto a técnica, según la forma en que yo he estudiado, el principal elemento es utilizar el brazo entero, o, por el contrario, utilizar diferentes partes del brazo como antebrazo o muñeca para realizar gestos más pequeños. La técnica de Celibidache, por ejemplo, solo utiliza el brazo entero. A priori, esa es la gran diferencia. Luego, el otro gran elemento es cómo marcar el compás. Hay directores que no marcan el gesto del compás como tal; la figura, por así decirlo. En cambio, suelen jugar con *dibujar*, como dicen ellos, *la música* mediante gestos que no se corresponden con una figura geométrica, basándose gran parte del tiempo en el fraseo. Luego otro elemento importante es el empleo de las anacrusas, puesto que pueden usarse para anticipar lo que va a ocurrir, como en la técnica de Celibidache, o puede ser todo más instintivo.

3) *¿Qué importancia le concede usted al dibujo de un compás?*

Yo creo que tiene muchísima importancia, en contra de lo que decía de aquellos directores que se dedican a dirigir el fraseo. Es muy importante frasear, pero en el caso del director diestro, la mano izquierda puede hacer ese fraseo sin que la mano derecha pierda en ningún momento el compás. Porque yo creo que es la referencia clarísima de dónde estamos, a qué nos atenemos, a dónde va la música y de dónde viene...

Marcar el compás claro basándonos en una figura geométrica, para mí, es fundamental para situar a los músicos en todo momento en lo que hay en la partitura y para ir juntos. En una partitura que tenga una cierta complejidad, el que esté el compás claro da una seguridad muy grande a los músicos y también ayuda a enfatizar los distintos aspectos de la música. Todos tenemos claramente en nuestra mente el compás cuando estamos haciendo música, tenemos claramente el ritmo (o se supone que deberíamos tenerlo), pero un gesto puede

enfaticar muchísimo lo que se está leyendo: cuando la armonía cae junta y resuelve, distintas entradas, principios de compás, etc. Son muchas cosas las que se pueden asegurar y enfatizar a través del compás, siempre complementado por dejar claro el fraseo a través de la mano izquierda (en un director diestro, me refiero).

Cuanto más amateur es la formación a dirigir, más importancia tiene que tener. Cuando se está empezando la formación, cuanto más escuela sea y más reglas haya, mejor. Es como cuando se estudia armonía: me acuerdo de que eran reglas, y reglas, y más reglas, y cuando llegamos al último año de armonía, repasamos todas las reglas de los tres cursos anteriores, y una vez que las hemos visto, empezamos a tener libertad. Cuando controlas las reglas, y cercan un poco tu manera de pensar, luego es mejor a la hora de tener libertad. Si desde el principio tenemos esa libertad, quizás nunca tengamos un control serio, nos faltará seguridad, nos faltará una formación. Por eso, cuanto más amateur, más importante es marcar el compás claro. Posiblemente, cuando llegar a una orquesta o una banda profesional, necesitan de muchas menos cosas. Ayudan, si se hacen, pero para ellos ya son menos necesarias. La dificultad de las obras que puedes hacer con una formación profesional no es la que puedes hacer con una formación amateur, y esa dificultad necesita que utilices recursos técnicos muy claros porque tienes que asegurar. Lo que quiero decir es que cuanto más amateur, más importante es marcar el compás claro, para que cuando se tenga más conocimiento, poder tener más libertad.

4) *Por favor, explíqueme, prescindiendo de argot técnico musical, cómo se comunica con gestos un director musical.*

El director debe conocer todo lo que hay dentro de la partitura para a través de sus gestos intentar transmitir a los músicos lo que hay allí escrito. Los músicos ya tienen en su partitura lo que hay, o sea, que el director lo único que hace es enfatizar. La primera función del director es conseguir que todos los músicos toquen a la vez. Lo hace mediante marcar con las manos un ritmo determinado, un pulso determinado, que hace que todos vayan juntos.

Ahora bien, luego el director hace mucho más que solamente marcar el ritmo o marcar el compás, porque también está diciendo todas las cosas que están en la partitura por el compositor. Pero el director tendrá que realizar gestos más fuertes o más livianos en función de lo que el compositor quiere conseguir, y lo mismo con otros parámetros, como la velocidad de la pieza. Y, sobre todo, también se tiene que plantear: ¿desde dónde empiezo yo y hasta dónde quiero llegar? ¿Qué hace la música desde que se inicia y dónde está el punto más importante de la obra? Debe pensar cómo con esos gestos debe ir transmitiendo ese conocimiento. Algo así también lo vemos en monólogos teatrales, donde el actor se ayuda con gestos para enfatizar mucho más todo lo que se está oyendo ya. Lo oímos porque él lo dice, pero ese gesto hace que el mensaje se refuerce mucho más. Entonces, el director, con esos gestos, está dándole al músico las indicaciones para que enfatiche mucho más lo escrito en la partitura. El director no tendría sentido si no tuviera el músico previamente una partitura y tocara algo que tiene que estar escrito. Tiene que existir esto para que el director consiga que la obra se haga de una manera determinada, y también de manera uniforme. El director tiene que aunar los sentimientos de todos

los músicos que tocan en una orquesta o en una banda. Por lo tanto, él es el que establece hasta dónde tiene que llegar el fuerte de unos y de otros, porque puede que cada uno lo piense de una manera, y lo mismo con las diferentes velocidades a lo largo de la obra, que uno puede pensar que es más rápido y otro que más lento. El director tiene esa autoridad y esa competencia, es decir, aunar todo. Por eso, en ese gesto con los brazos tiene que ser claro de lo que viene, e los volúmenes, etc.

5) *¿Cómo describiría la apariencia de un director en acción?*

Hay directores muy diversos. Yo creo que un director tiene que tener una apariencia de seguridad y de control. Es lo principal. Ya sea en un concierto con el público detrás o en un primer ensayo con los músicos delante, el director tiene que tener una apariencia de total control de la partitura y de seguridad. En el momento en que transmita esa seguridad y ese control, está empezando a ganar esa batalla contra esa mirada de los músicos que se preguntan cómo es.

El director tiene que tener una presencia. Y no quiero decir que sea guapo ni que sea alto, sino de “llego aquí y yo controlo lo que hay”. Y a partir de ahí está el primer gesto que es el fundamental, y es la posición en que pone las manos previamente a la primera entrada. Evidentemente esto se produce cada vez que empieza una obra nueva, pero me refiero a que la primera de todas es la más importante. Si el director empieza ese momento con timidez y sin tener todo claro, ya tiene la batalla medio perdida. Sensación de control, de seguridad y de que todo va a llevarse a cabo sin el más mínimo problema.

También es muy importante cómo dirigirse a los músicos, a la hora de indicar algo a alguien o a la hora de reprobar a alguien. Eso ya no es música, sino que pertenece más a la psicología que a los propios estudios musicales. La sensación del director debe ser de solidez. Ya después, que sea lo que Dios quiera... [risas].

6) *¿Está de acuerdo con la siguiente afirmación? “Los parámetros para evaluar la gestualidad de un director musical son: a) precisión gestual, b) claridad gestual, c) sincronización entre música y movimiento del director, d) expresividad, e) peculiaridad o personalidad, y f) marcar todas las entradas a los diferentes instrumentos”. De no ser así, ¿qué parámetros añadiría o restaría?*

Básicamente, sí. Son los parámetros principales. Yo diría que, dependiendo del momento y la circunstancia, a lo mejor no están todos en la misma medida. Pero siempre todos presentes porque todos son importantes.

Por ejemplo, hay una cosa que les pasa a muchos directores cuando se inician y luego se dan cuenta que no hace falta tanto: el último parámetro que decías. Marcar todas las entradas está bien cuando es necesario. Cuando no es necesario, parece más que es una exhibición del director, de que lo sabe todo perfectamente. No es necesario siempre. Hay veces que marcar todas las entradas ayuda porque la música es difícil y dar la entrada da esa tranquilidad y esa confianza en el músico, lo que está muy bien. Pero no siempre es tan necesario.

Yo creo, por ejemplo, que es mucho más importante marcar con gestos previos lo que va a pasar: la anacrusa. La anacrusa te da con un gesto la información de lo que va a pasar después. Por eso siempre que haya un cambio son importantes. No puedes marcar en cada compás una anacrusa, no sería lógico, pero sí siempre que se produzca un cambio (de matiz, de tempo, de instrumentación, etc.).

¿No se contradice la necesidad de la sincronización con el hecho de anticipar con anacrusas el contenido musical?

El problema está en que, si muchas cosas que van a pasar no se anuncian previamente, los músicos llegarían tarde, y ahí es donde verdaderamente no habría sincronización. Yo creo que ese marcar previamente, en sí mismo, ya es una sincronización. Cuando yo hablo de sincronización, ya incluyo que el gesto esté una parte antes, porque va a sincronizar a todos los demás.

7) *Sin tener en cuenta la comunicación verbal en un ensayo, ¿cómo definiría usted la precisión en la comunicación gestual?
¿Interviene en ello la batuta?*

Lo que otorga la precisión es que el gesto contenga toda la información en sí mismo: que sea proporcionado (entendiendo “proporción” en el sentido de la técnica de Celibidache), que se corresponda con el matiz apropiado y con la velocidad correspondiente... a veces es muy poca información y a veces es mucha información. Cuando se ve a una persona marcar con su gesto, todo concentrado en una anacrusa, en un momento que tiene mucha substancia, se ve claramente si esa persona controla gestualmente.

Sobre la batuta, yo pienso que es importante porque hace que se centre todavía más la visión en un punto más claro que le puede dar más precisión. ¿No es imprescindible? No, no lo es. Hay mucha gente que no la utiliza, son muy claros y no hay ningún problema. Pero yo creo que puede ayudar.

Yo creo que soy más preciso con batuta.

Yo también. Y entiendo que hay gente que no, pero es más porque el elemento de la batuta le incomoda, el cogerla con la mano. Hay directores que mueven mucho la mano, que les tiembla la mano, y eso hace que la punta de la batuta se vea moverse mucho más, y evidentemente a ellos les viene peor que a quienes tienen un gesto más sólido y limpio.

La batuta en sí te ayuda a definir un poco más todavía el gesto en concreto. A mí me gusta utilizarla, creo que es muy beneficiosa.

Cuando habla de sólido y limpio, visualmente, ¿se refiere a que el trazado del gesto sea regular y describiendo líneas rectas?

Sí. Yo creo que el gesto basado en figuras geométricas, con líneas rectas pero sin aristas, es decir que no tiene que ser tampoco un robot el que marca, es más claro, sobre todo pensando en los inicios en cada parte del compás. Tiene que estar muy claro dónde está el punto de inicio de cada parte. Que los músicos sepan con rotunda claridad dónde se acaba y dónde empieza esa parte. Un gesto recto va a ayudar muchísimo más a que eso se produzca. Y si con esa claridad de ese movimiento conseguimos dar la información que decíamos antes, la precisión está garantizada. Si no se sabe en qué parte exactamente estamos como músicos, puede producirse que no se entre juntos, y entonces uno de los principios fundamentales lo tiramos por la borda.

¿Cómo puede explicar entonces que un director como Gergiev, con trazados tan irregulares, muy poco claros según la técnica de Celibidache, consiga los resultados tan buenos que consigue?

Bueno, lo primero que sucede con Gergiev es que trabaja con músicos muy buenos, con una altísima calidad. Eso es también un seguro de vida. Si que es verdad que es muy difícil ser preciso ... casi siempre en tempo. Porque con un director como él, los gestos no solamente son imprecisos, sino que aparte, mueve muchísimo la mano; trabaja con mucho o con batutas muy pequeñas o sin batuta y mueve mucho los dedos, incluso todos los dedos a la vez conforme se está haciendo gestos. Entonces, eso crea una imprecisión muy grande.

Me imagino que eso conlleva trabajar horas con un colectivo y que el colectivo aprenda a interpretar tus gestos. Cuando un director trabaja mucho tiempo con una formación, casi que no tendría que hacer todo eso... todo esto lo estamos pensando, evidentemente, al encontrarte con músicos nuevos. Aunque Celibidache, el director con la técnica más clara del mundo dirigía diez mil veces diez mil ensayos con los mismos músicos y lo hacía siempre igual.

Los resultados, más que nada, son musicales. ¿Por qué? Porque es un hombre que tiene una experiencia grandísima y tiene tiempo en los ensayos para pedir lo que quiere, y como musicalmente transmite lo que quiere, los músicos lo asimilan, y no hay problema. Y luego el gesto... imagino que costará al principio entenderlo, pero que con el tiempo asimilarán su lenguaje, y con la habilidad que tienen esos músicos, lo irán teniendo más fácil. No sé yo si lo entenderá una formación amateur. Creo que tendría que sacrificar lo que él siempre hace para que todo fuera más claro.

Que también vemos directores que al comienzo de los ensayos tienen una gestualidad, y conforme se acercan al concierto van dejando que la cosa fluya más, se dedican más al fraseo, y en momentos puntuales sí son claros para salvar una situación de inestabilidad.

Hablas de tardar más tiempo en aprender un lenguaje técnico que otro. ¿Crees que los principios de la técnica de Celibidache están de alguna manera innatos en los músicos, y que por eso se tarda menos tiempo (o ningún tiempo) en reaccionar ante ellos?

El músico va a tener mucha menos dificultad con alguien que llegue con una técnica clarísima, como la de Celibidache (u otra parecida) en la que te da todos los datos ya en el gesto. El músico, aunque se lo expliques en una y en otra, va a tardar mucho menos en entender porque esa técnica está pensada para que, casi sin decirlo, pueda entender todo lo que pasa. Un gesto que le dé información establecida y que también sirva a su intuición al ver ese tipo de gesto. El otro gesto del que hablábamos, como no está relacionado con nada en concreto, o a lo mejor sí pero solo en la mente del director, cuesta mucho más entenderlo. Si no lo explica previamente, quizás es más difícil.

Más que innato, creo que es adquirido el entender esos principios al tocar el instrumento. Cuando se empieza a hacer música de cámara, siempre hay uno que hace un gesto o una respiración que no deja de ser, más o menos, con otras partes del cuerpo y dependiendo del instrumento que se tenga, algo que ya hace luego el director con sus manos y su batuta en las anacrusas. Los músicos se están marcando con sus gestos y sus respiraciones lo que allí hay. Lo que pasa es que no hay uno que tenga el brazo libre para hacerlo con una batuta, pero, al fin y al cabo, es un poco lo mismo. ¿Qué pasa? Que el director cobra otra dimensión en el momento en el que crece el grupo y para que visualmente esté claro todo, el director pasa a estar delante y tiene una batuta que hace que se vea todo más claro. No deja de ser el músico de cámara, o el concertino de la orquesta de cámara, evolucionado. Pienso yo.

8) ¿Cuándo considera usted que un gesto es más claro que otro, y qué criterio sigue para llegar a tal consideración?

La respuesta está en el dibujo, totalmente, porque la diferencia, por ejemplo, entre una línea recta o un círculo está en que en un círculo no queda claro dónde empieza o dónde acaba ese gesto. Es muy difícil detectar viendo a un director que hace un gesto en qué momento... mientras que en un director que levanta y baja la mano, al llegar abajo está claro, y cuando llega, vuelve a subir otra vez... otra cosa es que al marcar abajo no marque el director siempre la misma altura en el final del gesto, y entonces eso puede ser un problema. Pero bueno, hablando a grandes rasgos, está mucho más claro en una línea dónde está el inicio y dónde está el final del gesto. ¿Pero en un círculo dónde está el inicio y el final?

Las técnicas circulares suelen defender que el ictus está en la zona con más aceleración de movimiento.

Sí, sentido tiene, pero que es menos claro que la seguridad de simplemente bajar o subir, también. No digo que no tenga su razón, sino que una técnica tiene más claridad que otra.

Yo soy una persona que ha estudiado una técnica muy clara, que es la de Celibidache. Es una técnica que por el propio carácter de Celibidache, y lo que han sido alumnos directos de él lo saben, influye mucho y tiene mucho peso lo que dice. También, físicamente yo no puedo imitar perfectamente a Celibidache por mucho que me guste cómo él dirigía porque físicamente no soy igual que él, aparte de lo musical [risas].

Pero estudiar otras cosas puede venir muy bien y ayudarte en momentos específicos. Yo, por ejemplo, adoro a Karajan, me encanta... ahora, ¿la forma de dirigir de él? Yo no muevo las manos como él, pero entiendo que él tenía su técnica y él tenía su razón en lo que hacía. Lo único que yo digo es que quizás sea más preciso lo que hacía Celibidache. Luego tenemos uno de los mejores músicos de la Historia, que tiene una técnica un poco... a veces rara: Leonard Bernstein. Para mí, Leonard Bernstein es de las cosas más grandes que puso Dios en la Tierra; como compositor, por supuesto, pero es que como director también. Su forma de dirigir, su técnica, era muy peculiar... pero claro, él funcionaba. Lo ves y piensas a veces: “¿qué está haciendo? Está haciendo gestos muy raros” ..., pero luego tenía gestos muy claros cuando los tenía que tener. O sea, a lo mejor no movía el brazo entero como en la técnica de Celibidache, etc., pero él hacía un gesto clarísimo cuando quería algo en un momento determinado. Él jugaba un poco según de las necesidades de la música.

A lo que voy es a que no es que no haya que tener en cuenta esas otras técnicas, o que no sirvan esas técnicas, sino que es más precisa, quizás, la técnica en la que la figura está clara, con un dibujo fácil de ver, de predecir, sobre todo de ubicar cada uno de los gestos para así también ubicar cada una de las partes del compás que estás tocando. Por ejemplo, lo que se hace normalmente es que todo lo que pase de cuatro, se reduce a cuatro, la cruz como máximo, o si es otra figura, repetimos un gesto con tal de mantener la figura. Eso nos proporciona siempre seguridad. El ver un dibujo claro es lo que nos da una seguridad. Musicalmente es evidente que a veces no es necesario, pero está claro que esa figura te ayuda. De hecho, hay veces que podemos encontrar música escrita a uno, y que va rápido, lo que pasa con ciertas danzas, y un ejemplo muy característico, por su complejidad, es *El aprendiz de brujo*. En esa obra está todo escrito a uno. Una locura, sobre todo para los que van contando compases de espera, que llega un momento en que se vuelven locos. Muchos directores lo que hacen es que lo organizan por compases mayores, para que una cosa sea el compás escrito, y otra cosa el compás real, que va a tres, por lo que, si está escrito en 3/8, el compás real es un 9/8, ¡aunque esté escrito a uno! Porque se visualiza mucho mejor cuando hace eso el director. O a lo mejor lo hace todo a uno, pero cada tres hace un gesto que diferencia. Al que depende de una entrada concreta le ayuda mucho más organizarlo de esa manera.

Con claridad me refiero, básicamente, a la figura que hay y a marcar claramente esa figura.

- 9) *Imagine que logra explicarse, desde las áreas de la neurociencia, la psicofísica, o en general los campos de estudio de la percepción humana, que unos gestos directoriales se perciben mejor que otros, y con ello, que los músicos perciben mejor cierto tipo de movimientos. ¿Cree que esos conocimientos deberían aplicarse técnicamente, o, por el contrario, opina que tales avances científicos no son relevantes en la comunicación gestual?*

Desde el desconocimiento de cómo serían esos avances, yo pienso que, si son avances científicos, no se pierde nada por intentar incorporarlos, a ver si mejora algo, si ayuda algo. Una vez que se apliquen, si no se ve cambio ninguno o no se aprecia, y está limitándome al querer hacer una cosa, pues en ese momento ya podemos descartarlo. Pero quizás ayude bastante. Lo primero que habría que hacer es aplicarlos para ver realmente el progreso que aportan, o no. Dependerá también de la dificultad de lo que se esté haciendo. Si podemos precisar y tener más control a través de esos conocimientos científicos... pero si en un momento determinado, no es necesario porque no hay ninguna dificultad, pues no se tendrá por qué utilizar. Pero a lo mejor llegan momentos con una dificultad extrema que hagan necesario ese plus para mejorar. Siempre que haya algo que nos impulse a mejorar y que no interfiera para nada en el fluir y desarrollo normal de la obra musical en ensayo o en concierto, por supuesto que se debería de tener en cuenta.

Imagine que se fundamenta científicamente la línea de las inflexiones. ¿Debería eso implicar abandonar las técnicas que carecen de ella?

Evidentemente, si queda demostrado que una cosa es mucho mejor que la otra, deberíamos intentar basarnos en eso. Pero hacer que unos gestos ya no se hagan... a día de hoy, sin saber de avances científicos, pasa mucho que los partidarios de una técnica simplemente niegan a más no poder los elementos de la otra técnica, funcione o no... Yo creo que no se debe hacer así. Incluso hay veces que el devenir propio de la música haga que ambas técnicas se puedan combinar. Un poco, y porque la música lo permita. Yo, el quitar por completo algo, esa censura... nunca he sido capaz de hacerlo con nada: ni tocando, ni dirigiendo, ni componiendo, porque lo veo duro. Ahora bien, sí creo que se debe de hacer hincapié en que la que se demuestre científicamente que tiene mejores resultados, pues intentar que sea la base de todo. Pero no tapar a nadie, no sancionar a nadie, no censurar a nadie.

10) En el Boletín Oficial del Estado se describen las Competencias específicas del Título de Graduado en Música en la Especialidad de Dirección. La primera competencia se describe como sigue: "Dominar las técnicas de Dirección que le permitan desarrollar un sentido personal de la interpretación, fundamentado en un conocimiento crítico de la tradición". ¿Piensa que se cumple esta competencia en España?

Ahora es cuando yo me voy a complicar la existencia con lo que voy a decir: Yo pienso que en España tenemos un gran problema, y es que en los conservatorios hay muchos profesores que están dando clases de dirección que no tienen la experiencia suficiente para ser profesores de dirección. Por lo tanto, lo que dice ahí es una teoría, un idílico, pero que, por desgracia, hoy en día, en un alto porcentaje de profesores no se cumple. Para nada. Porque no tienen los conocimientos que da la experiencia, y eso es fundamental. A enseñar a dirigir tiene que ser una persona que dirija. Y que haya dirigido cuanto más, mejor. Eso que se dice de la tradición adquirida

me parece perfecto, pero por desgracia, no se corresponde con un número muy importante de profesores. En muchos casos, un profesor termina de estudiar, echa una bolsa o no sé qué, empieza a trabajar, y realmente no ha dirigido nada o casi nada. Entonces, ¿cómo transmite la tradición? ¿Con unas cuantas clases que le han dado en la carrera? No, la tradición se adquiere con tiempo, y por desgracia no es así. O sea, que estoy de acuerdo con esa competencia, pero que no se corresponde a día de hoy, también.

¿Qué opina sobre la extendida tendencia de enseñar una única técnica de dirección?

Entiendo por lógico que un director enseñe una técnica sobre la que él se ha formado y en la que cree. Yo no soy, como decía antes, de los que quiere una cosa, tal cual, y punto. Porque pienso que podemos beber de otras fuentes y aportar a una técnica, que cada uno, desde luego, tiene que hacer un poco suya. Un profesor debe dar una línea de aprendizaje a seguir, pero ¿por qué no? Que eso se refuerce con otras cosas que puedan venir bien. Partiendo de la base de que cada persona es un mundo y que cada persona tiene condiciones diferentes de unos y de otros. Yo no puedo intentar dar clase a un alumno y que el alumno haga exactamente los mismos gestos que yo, porque físicamente no va a funcionar (como decíamos), y porque la destreza de cada uno va a hacer que busque por otros sitios cómo resolver una misma cosa que no puede hacer igual que yo, o que yo no puedo hacer igual que él.

Hay un director muy conocido ahora en España, que es Rafael Pascual Vilaplana, y él es una persona que ha trabajado varias técnicas, y las ha combinado. Ha hecho una forma de dirigir, conociendo muy bien la técnica de Celibidache y algunas escuelas americanas, en las que son todo gestos muy claros, pero además buscando la practicidad. Buscando que todo sea muy práctico, como los directores ingleses, e incluso los rusos. ¿Por qué limitarnos a una sola cosa cuando a veces podemos tomar otras cosas que nos ayuden? Yo pienso que es un gran error. Es lógico tener una técnica que nos sirva de base de estudio, de formación, pero a eso ayudarle con cosas de otros sitios. Y no solo en la dirección, sino en general en la música. No podemos estar toda la vida con lo mismo, con el mismo profesor, por muy bueno que sea: hay que escuchar a otras personas y beber de otros muchos, ¿no? Y a partir de ahí, cada uno tiene que hacer su propia escuela o su propia técnica, lo que le permita desarrollar eso... A mí me dijo en cierta ocasión Calleya, que estudió con Swarowsky y también estudió con Celibidache, muy diferentes técnicamente, muy buenos los dos, y me comentaba que estuvo viendo unos conciertos. Swarowsky y Celibidache hicieron todas las sinfonías de Beethoven en los mismos días. Swarowsky en Viena y me parece que Celibidache en Múnich, y Calleya me comentaba que fue a verlas a los dos sitios. Me decía que había muchos momentos en que, si cerrabas los ojos, eran dos gotas de agua lo que estaba sonando, y mira que dos directores más diferentes. Entonces, ahí está la cosa. Al final lo que premia no es que el director se vea muy bonito encima del escenario... a lo mejor para su madre sí es importante [*rivas*], pero al final lo que importante es la música que sale de ahí. Si eso que queremos lo consigues, y para eso haces una serie de recursos, que no son exactamente los que hago yo, y lo conseguimos los dos, habremos conseguido el objetivo con

medios diferentes, o con algunas diferencias, aunque no sean muchas, pero ¿por qué no? Si se trata de marcar el gol, ¿no?

11) *¿Qué técnica o técnicas de dirección estudio durante su formación? ¿Se encuentra reconocido en ella o ellas actualmente, o emplea otra diferente?*

Yo estudié, como decíamos antes, la técnica de Celibidache, y sí me encuentro reconocido en ella. Creo que no soy demasiado purista, hay directores que lo son mucho más. Quizás yo no lo soy tanto, incluso probablemente por problemas míos físicos, que tengo una serie de operaciones en los hombros, y a lo mejor mi forma me ha hecho tener el gesto de otra manera. Pero generalmente sí me baso en esa técnica. Lo que pasa es, como te decía antes, que no estoy cerrado a utilizar en momentos determinados otra serie de cosas. Siempre basándome en que mi cuerpo manda, y yo lo aplico en función del físico que yo tengo. Pero esa es la técnica que yo he estudiado, y me parece muy acertada.

Luego también he tenido influencias de la técnica de Swarowsky porque he ido mucho con Miguel Ángel Gómez Martínez, y con otros directores. Hay gestos puntuales que los he tratado mucho, he visto mucho cómo los hacían, pero yo he basado todo en Celibidache.

A veces le he visto marcar solo con el antebrazo o la mano. ¿Eso lo ha adquirido de Swarowsky?

Sí, quizás. Swarowsky gesticulaba mucho desde la muñeca. Eso, si tú ves a Miguel Ángel Gómez Martínez, que ahora tenemos oportunidad de verlo con la ORTVE mucho, él hace mucho gesto de muñeca. No puedes dar una entrada de una sinfonía de Mahler en un fortísimo con una muñeca, porque no se corresponde ese gesto con la dimensión sonora que hay. Pero pienso que, a veces, para una cosa pequeña, hacer un gesto pequeño de muñeca, no tiene que ser tampoco ningún problema. Quizás si esto lo escucharan algunos puristas de la técnica de Celibidache dirían que no, que no puede ser, que en ningún momento... pero yo lo he hecho, y la gente respondía, y no había ningún problema, y funcionaba todo bien. Y a lo mejor lo que yo he añadido a mi técnica no es exactamente tampoco Swarowsky. Pero uno va probando, va adquiriendo, y si funciona, ¿por qué no?

Una vez, dando clase con Calleya en Málaga, hablando con otros alumnos me puso a mí como ejemplo, que estaba yo dirigiendo la orquesta sinfónica, y decía: “¿Veis? Él no hace exactamente lo que yo he hecho con el gesto, no es exactamente eso, pero a él le funciona, y como le funciona, ahí está todo”. Me parece muy sabio eso. Yo no puedo intentar hacer una cosa que me cueste trabajo e incluso me entorpezca si me funciona una cosa que para mí es más fácil y que a los músicos les transmite lo que yo quiero. Es lo que decimos siempre: todo se tiene que amoldar y adaptar a la persona, a todas sus condiciones, tanto físicas como también todas las que hay alrededor.

6. Entrevista al Maestro Algis Zaboras.

Director de orquesta, director de coro y pianista. Ex catedrático de dirección en la Academia de Música y en la Universidad de Klaipeda (Lituania).

1) *¿Cómo describiría a un buen director? ¿Qué capacidades debe poseer?*

Un buen director es, primero, un buen músico. Un buen músico con todas las capacidades que entran en esta expresión: “buen músico”. Todos nosotros, los músicos, sabemos qué es eso. Y da igual qué tipo de músico: pianista, clarinetista, cantante, compositor o musicólogo.

Sano, físicamente fuerte, y también sano psíquicamente. Persona con carácter y temperamento, y mejor si es colérico o sanguíneo, no melancólico. No es malo si tiene aspecto estético y comportamiento artístico. Un pedagogo, educador, y da igual qué nivel de colectivo musical va a dirigir. Es un músico que no solo sabe tocar algún instrumento, y tocar bien, sino que es un intelectual en materia de música, arte, filosofía, estética, etc. Es un buen musicólogo, con conocimientos de historia de la música, estilos, formas, armonía, etc. Es una persona comunicativa y positiva en su comportamiento.

2) *¿Qué elementos le permiten distinguir dos tipologías gestuales diferentes o dos directores musicales?*

Libertad física y emocional. Cualquier gesto humano nace por razones que nacen de dentro. Con el gesto negamos algo, o lo afirmamos, o lo acordamos. Múltiples gestos muestran nuestro estado de ánimo: tranquilos, preocupados, etc. El gesto puede decir mucho sobre eso. Como tú sabes, con el gesto se puede saber muchas cosas de los políticos: cómo hablan, como gesticulan con las manos, con su postura. Si está sentado, pero está moviendo mucho una pierna o los dedos, ya se sabe... Los gestos son muy universales, y eso es parte de la dirección. La gesticulación ayuda o molesta a los músicos a la hora de interpretar la música. Cuando los gestos no son adecuados con la música y entran en un conflicto entre sí, sabemos que este director no es bueno. Eso es una cosa fundamental. Los gestos, físicamente, son una cosa secundaria, y su valor puede tenerlo solo en el ballet o gimnasia, pero en la dirección solo los movimientos físicos no valen para nada si esos movimientos no confirman el sentimiento musical.

¿Pero cómo sabe que una tipología gestual es diferente de otra?

Visualmente. Por todo. Pueden ser los mismos tipos y que la diferencia esté en cómo realiza música con estos movimientos. Y por eso se valora al director. Por cómo el director dibuja el esquema, por cómo utiliza las posiciones, por todo. Hay algo que me enseñaron a mí en mi época, y que han confirmado muchos libros, y es que el movimiento sin la música no puede estar. Es un espejo de la música que diriges. Pero igual que un violinista o un pianista tiene una técnica, sus escalas, etc., para realizarse mejor técnicamente y realizar mejor

las obras que va a tocar, pasa lo mismo con los directores. Los directores también pueden practicar solos, seco físicamente, movimientos, que podríamos llamar gimnasia, para aprender muchas cosas a parte de la música. Como estudios. Yo tengo escrito un librito pequeñito sobre eso, que se llama “Estudios preparatorios para directores”.

3) *¿Qué importancia le concede usted al dibujo de un compás?*

Mucha, muchísima. El dibujo en la dirección es algo muy importante, y no solo para declarar una estructura de un compás. El movimiento del director se basa en dos hechos físicos básicos de la ley de la gravedad física: el balanceo (U) y del rebote (I). Por eso los directores no han encontrado nada nuevo, nada especial en sus movimientos. Esos movimientos son ya conocidos. Si los movimientos no se basan en esos fundamentales principios de física, los gestos no serán buenos ni para los músicos ni para el director mismo. Creo que estamos ya en una época en la que los dibujos están formados y quizás sería difícil encontrar algo mejor o nuevo. Suele suceder que los directores nuevos hacen gestos raros y no coinciden con los ya validados mundialmente por directores profesionales. Es un problema de la unificación de la educación.

Ningún director serio, y ningún pedagogo serio de la dirección, enseña dibujos que no tengan abajo los inicios de cada compás. Y a los niños que estudian solfeo también hay que enseñarles esos dibujos. Existen anacrusas en cada parte del esquema de solfeo. También existe la dirección sin anacrusas, pero, debe ser solo para marcar el silencio prolongado, por ejemplo, en un recitativo de ópera, para ayudar a los músicos a contar sus compases de espera. Pero los profesores de solfeo en España no saben esa diferencia. No cuesta nada enseñar los dibujos correctos en dirección con anacrusas a los alumnos.

4) *Por favor, explíqueme, prescindiendo de argot técnico musical, cómo se comunica con gestos un director musical.*

Creo que no es difícil de explicar. Claro, mucha gente, mirando al director en un concierto, piensa: “ah, vale, yo quizás puedo”. Quizás hay mucha gente que piensa: “Dios mío, un violinista tiene que trabajar mucho, porque tiene que dar cada una de las notas, y él solo mueve las manos. ¡Yo puedo también!”. Y, por un lado, tiene razón [risas]. Comparado con otro tipo de intérprete, cualquier instrumentista, tiene razón pensando así: el director está en una situación más fácil, porque si el violinista da una nota mala, se oye enseguida; pero si el director da un gesto malo, nadie lo puede decir. Pero quien piensa así no entiende el todo complejo de quién es el director. Cuando empiezas a explicarle que el director no es solo para mover sus manos, y qué significan esos movimientos, que son para intérpretes y para público, ya se empieza a comprender que la persona del director es muy compleja -como yo he dicho en la primera respuesta. Y el público no debe valorarlo por cómo gesticule, sino por cómo disfrute escuchando la música según la dirección de este director. Creo que todo oyente puede comprender esto enseguida. Y hablar sin música, solo con movimientos físicos, es algo bastante simple, fácil y muy rápido se puede aprender.

5) *¿Cómo describiría la apariencia de un director en acción?*

Dependiendo del carácter de la música que va a hacer, así tiene que ser su salida al pódium. Los ojos son muy importantes: son muy egoístas y quieren verlo todo. Si el director gesticula demasiado, el público no disfruta la música porque se concentra en los excesos de movimientos del director. Por eso es necesario lo que a mí me enseñaron en la escuela de dirección rusa: ahorrar movimientos. Suficientes para que la orquesta o el coro entiendan al director y para que el director no moleste al público.

Esta pregunta debe ser dividida en dos: actitud de un director en concierto y actitud de un director en ensayo. Son totalmente cosas diferentes, y juntarlas es imposible. Si en concierto el director tiene que ser muy serio y muy concentrado para realizar su papel (dependiendo de la música), en ensayo es otro mundo. El ensayo es el pan del director. Si él sabe cómo ensayar, y sabe qué decir y cómo debe ser su comportamiento en el ensayo, yo diría que ya tiene jugada más de la mitad de su suerte como director. Este momento del trabajo del director está oculto del público. El público no sabe nada, y a veces se puede equivocar viendo al director dirigiendo alguna obra, porque no sabrá solo por el concierto qué tipo de director es, qué tipo de músico o qué tipo de persona. Por eso concierto y ensayo son como el día y la noche. No solo el comportamiento, sino que las técnicas de dirección en el ensayo son diferentes. Tú sabes que en el ensayo se pueden realizar muchos movimientos (movimientos de trabajo), los cuales, después, deben ser eliminados.

Algunos directores dicen que son más felices con un buen ensayo que con un buen concierto. Yo soy uno de ellos. ¿Y usted?

Yo también [risas]. Es por el estilo de trabajo, por el estilo de comunicación. Puedes ser mucho más libre. Eso me gusta a mí.

6) *¿Está de acuerdo con la siguiente afirmación? “Los parámetros para evaluar la gestualidad de un director musical son: a) precisión gestual, b) claridad gestual, c) sincronización entre música y movimiento del director, d) expresividad, e) peculiaridad o personalidad, y f) marcar todas las entradas a los diferentes instrumentos”. De no ser así, ¿qué parámetros añadiría o restaría?*

Sobre lo último, yo recuerdo una experiencia cuando trabajé en la Ópera Nacional de Macedonia. Un director dice a la orquesta: “yo existo solo para dar entradas a todos vosotros”. Imagínate un director de ópera diciendo eso... yo pienso que sí, que existe un tipo de directores cuyo papel es existir solo para eso, pero es una locura, es totalmente raro.

Pero empecemos desde el principio. Con todo estoy de acuerdo, pero añadiría:

- Diferenciación de las manos, plástica de los movimientos (...dirigir es cantar con los gestos...),
- Razonable utilización de los gestos (desde los más pequeños hasta los más grandes),
- Utilización de las posiciones: alta, baja, media, cercana y lejana,

- Claridad en los diferentes caracteres/articulaciones: legato, non legato, marcato, staccato,
- Mantener abajo todos los puntos del esquema (en la misma línea),
- Eficacia de las anacrusas,
- Gesticular con el brazo entero, no con sus diferentes partes. Da igual el tamaño del movimiento o el tipo, siempre con todo el brazo como una única cosa. El gesto nace de las puntas de los dedos de los pies, pasa por todo el cuerpo.

7) *Sin tener en cuenta la comunicación verbal en un ensayo, ¿cómo definiría usted la precisión en la comunicación gestual?
¿Interviene en ello la batuta?*

Yo creo que la batuta tiene muy poca importancia en la dirección. ¿Tú sabes para que fue encontrada y utilizada la batuta?

¿En un principio?

Sí.

¿Se refiere al bastón de Lully?

¡Sí! Se usaba para marcar el pulso, para que todos tocaran juntos. Pero después se decidió que eso causaba mucho ruido, que molestaba. ¿Y quién empezó? ¿Orquesta sinfónica? ¿Banda? ¿Ópera?

No lo sé.

La ópera. La batuta es muy práctica para que ópera, coro, solistas... todos te vean. Sirve para que tus movimientos los vean los intérpretes en el escenario. Para los directores de ópera es para quienes es más importante la batuta. Para una orquesta muy grande claro que sirve, pero menos que para la ópera. Si tienes una orquesta pequeña, no la necesitas, porque te ven.

La batuta también sirve para organizar el gesto. La batuta te prolonga tu mano. Un movimiento pequeño en la mano puede ser bastante grande en la batuta. Por eso la batuta da la sensación de una mano unida y ayuda a organizar tu gesto, a concretizar tu dibujo, tu esquema. Pero tu orquesta no va a tocar ni peor ni mejor por dirigirla sin batuta. Parece que como cada músico tiene su instrumento, el director debe tener una batuta como un instrumento porque no tiene ninguno...

Herbert von Karajan dirige sin batuta en muchas grabaciones porque él dirige el carácter, dirige la emoción del músico. Y tú sabes que él ignora muchas veces los dibujos y todo. Él está en la música y solo

produce movimientos que le ayudan a expresar sus sentimientos, su sensación. Pero esto depende de la cualidad de la orquesta. Si la orquesta es capaz y te conoce como director... eso es otro tema: dirigir para la propia orquesta o dirigir como director invitado. No quiero ser vulgar, pero es como decir que con tu mujer puede salir todo bien, pero con otra... no siempre [risas]. Como director invitado tus gestos tienen que tender a la universalidad. Si quieres ser un buen director, tienes que ser universal. La Historia está llena de directores que han dirigido muchos años, décadas, solo para su propia orquesta, como, por ejemplo, en la Unión Soviética, Мравинский [Mravinskij]. Él no salió ni una vez en su vida a dirigir a otra orquesta, pero él dirigió la mejor orquesta de su época en la Unión Soviética. Yo estudiaba en ese momento en San Petersburgo y he visto muchos conciertos. Él tenía ensayos cuando quería. Fue un dictador y era tan autoritario... como sabrás, en la Unión Soviética nadie cuestionaba el dinero, nadie preguntaba cuánto cuesta algo relacionado con la educación musical, y había bastante dinero para las orquestas, para la educación y para todo. Él lo hizo a su manera y la orquesta fue fenomenal. Quizás yo no sé todo al respecto, pero puedo imaginar que él no tenía confianza para dirigir otras orquestas. Algo parecido pasaba con Karajan, que tampoco dirigía mucho más allá de la Filarmónica de Berlín.

¿...Y por dónde íbamos?

Por cómo definir la precisión de un gesto.

Lo más importante del director es la comunicación no verbal. Los gestos nacidos del carácter de la música y la expresión facial. La precisión gestual es seguir el dibujo del compás muy claro, al menos en un 80% aprox. La precisión en la dirección es el dibujo, y la anacrusa, que es el Padrenuestro del director.

Cuando tienes muchos muchos ensayos, el papel de la gesticulación disminuye. Porque al tocar mucho y repetir muchas veces lo mismo, los músicos pueden tocar solos, sin director. Si tú tienes muy pocos ensayos, tu responsabilidad para interpretar y sacar algo de la orquesta crece mucho. Tienes que ser mucho más exacto, concreto, comprensible, universal.

8) *¿Cuándo considera usted que un gesto es más claro que otro, y qué criterio sigue para llegar a tal consideración?*

Un movimiento claro es un movimiento libre, no rígido, pero libre dentro de la ley de la gravedad y siguiendo el dibujo. El gesto no debe ir contra la naturaleza, sino a favor de ella.

9) *Imagine que logra explicarse, desde las áreas de la neurociencia, la psicofísica, o en general los campos de estudio de la percepción humana, que unos gestos directoriales se perciben mejor que otros, y con ello, que los músicos perciben mejor cierto tipo de movimientos. ¿Cree que esos conocimientos deberían aplicarse técnicamente, o, por el contrario, opina que tales avances científicos no son relevantes en la comunicación gestual?*

A mí me gustaría tener más explicaciones. Los gestos son muy diferentes... es la primera vez que pienso eso.

Podemos hablar de la colocación de la orquesta. No creo que la percepción del gesto sea para todos los músicos igual. Empezando por cómo están situados en la orquesta, porque un violín y un contrabajo, por ejemplo, no ven igual el dibujo del compás, pero el director tiene que ser útil para todos igual. Sería lo ideal. Se habla en general para todos, pero claro que todos no reciben este movimiento igual.

No creo que los científicos puedan cambiar algo en el arte de la dirección. Sí, ellos pueden explicar los movimientos a su manera. Pero no pueden decirle a un director: “Hazlo así y así tú serás más comprensible para el violinista del último atril”. Ellos nunca pueden cumplir ese propósito. Quizás se pueda aprender algo de esos descubrimientos, pero muy poco.

10) En el Boletín Oficial del Estado se describen las Competencias específicas del Título de Graduado en Música en la Especialidad de Dirección. La primera competencia se describe como sigue: “Dominar las técnicas de Dirección que le permitan desarrollar un sentido personal de la interpretación, fundamentado en un conocimiento crítico de la tradición”. ¿Piensa que se cumple esta competencia en España?

No está mal dicho, pero no es suficiente. Claro que no es suficiente. Las “técnicas de dirección” son una cosa secundaria. Primero debe ser educado como buen músico, como ya hemos dicho al principio.

En el pasado y ahora existen muchos directores autodidactas. Eso no está bien. Eso nos muestra cuáles son sus prioridades: técnicas o música.

En la Unión Soviética no podías estudiar dirección sin el diploma superior de músico profesional (violinista, pianista, clarinetista, da igual). Si querías ser director de orquesta sinfónica o de ópera (como dos cosas separadas), tenías que estudiar otra vez cinco años en el mismo conservatorio. Esta suerte la tenía muy poca gente. Y, por otro lado, también había muy pocos conservatorios donde se preparase a los directores de orquesta. Los más prestigiosos eran San Petersburgo y Moscú.

La educación de los directores cuesta mucho dinero. Un profesor de dirección y dos pianistas para el alumno, dos veces en semana, siempre, no es poco dinero. Y una hora de orquesta en vivo, pagada para que el director pueda practicar... Por eso en un mundo globalizado, la educación musical se quiere minimizar, disminuir, hacer más barata. El sistema del que yo hablo es un lujo que antes tenía la Unión Soviética. Yo no soy un adorador del sistema soviético comunista, pero hay que reconocer que el nivel de educación musical allí ha sido muy alto y muy claro.

Por otro lado, está la dirección para los autodidactas. Si eres compositor, y recibes unas pocas clases de dirección, puedes incluso dirigir tus propias obras. No tienes que estudiar cómo preparar una partitura porque las conoces bien. En la historia de la dirección hay muchísimos ejemplos de este tipo. Los primeros directores son compositores, casi sin ninguna formación en dirección. La dirección como profesión se separa del compositor en la segunda o quizás la tercera década del siglo XX. Todavía no tenemos ni cien años de

profesión autónoma. Y tampoco es autónoma al 100% ahora... se aprende muy rápido ahora... Por eso nadie puede separar la dirección de primero ser un buen músico.

Las técnicas de dirección son algo muy fácil. Si tú estás desarrollado bien y eres sano, puedes aprender muy rápido lo mínimo que se necesita. Cuánto de lejos puedas ir con esas técnicas mínimas es otra cosa. Daniel Barenboim es un ejemplo de un músico que viene de un instrumento con carencias en la técnica de la dirección, que a veces no es nada predecible o difícil de seguir... Yo recuerdo cuando éramos estudiantes en San Petersburgo que siempre hemos hablado de esto: ir a conciertos, ver a directores, y luego discutir: “¿Cómo puede ser? ¡Mi profesor esto no lo permite!”. Él ya se permite dirigir así, pero nosotros como estudiantes no podíamos. En la dirección hay mucho subjetivismo. La verdad es el músico. Él sabe perfectamente la música que dirige, la siente mucho, y siempre encontrará algún gesto adecuado. Da igual si técnicamente es rico o pobre, pero él puede tener muy buen contacto con músicos, con música y con público. Por eso yo vuelvo, como cuestión general: en dirección, las técnicas no son lo principal. Como pedagogos de la dirección, deseamos que los alumnos tengan más clases de técnica, pero eso es un lujo.

A mí me gusta mucho que tú entre en la problemática, más estrecha que la dirección en general, de las técnicas de dirección. Trabajar y ser curioso en este tema es muy interesante.

¿Qué opina sobre la extendida tendencia de enseñar una única técnica de dirección?

No puedo decir si existe una tendencia a enseñar una única técnica de dirección. Puedo decir que hay directores buenos y peores como en los otros instrumentos, y que todos intentan conseguir un resultado bueno, universal. La enseñanza de la dirección tiene muchos factores, pero todos acaban en talento, profesionalidad del profesor y el alumno. No imagino cómo un conservatorio puede tener dos metodologías diferentes de dirección. Un profesor de dirección no puede enseñar diferentes técnicas de dirección como un profesor de canto no puede enseñar diferentes maneras de cantar. Es su método, que él tiene aprendido. Otra cosa es aprender con varios profesores, que es lo mejor para un alumno, eso y mirar a varios directores dirigiendo (lo cual es muy fácil actualmente).

Илья́ Му́син [*Musin*] nunca ha sido un buen director. Nunca. Él dirigió, sí, como muchos. Pero como profesor, atrapaba a los alumnos.

En la Unión Soviética, se puede decir que la escuela de dirección no es rusa. Es alemana. Yo he estudiado en Lituania y en Rusia, pero todo viene de Alemania. Su influencia en varios sitios de Europa es mucha, pero de otro lado es herencia de Italia, porque la ópera nació en Italia.

11) *¿Qué técnica o técnicas de dirección estudió durante su formación? ¿Se encuentra reconocido en ella o ellas actualmente, o emplea otra diferente?*

Mi técnica es clásica, académica, universal, (si quieres) correcta, cristalina. Eso dicen...

Como he dicho antes, no existen técnicas, sino puntos de vista o métodos concretos de profesores, pero eso no significa que un profesor tenga algo tan especial que no pueda tener otro profesor. Yo no puedo decir que dirijo solo como me enseñó Iuri Aliev (alumno directo de Musin), ¡no! Yo no sé cómo dirijo. He acumulado muchas cosas aprendiendo de cada profesor que yo tenía (cuatro). Yo aprendía mirando y escuchando a directores dirigiendo. Mirando y escuchando sus ensayos. Yo puedo nombrar profesores y decir que quizás él me ha dado eso y él eso otro... ¡Pero no sé qué parte de mi educación está en San Petersburgo o en Musin! Es un complejo. No puedo decir que es gracias solo a un músico.

7. Entrevista al Maestro Antonio Sendra.

Director musical y compositor. Ex Coronel Jefe Director de la Unidad de Música de la Guardia Real (España).

1) *¿Cómo describiría a un buen director? ¿Qué capacidades debe poseer?*

Un buen director es aquel que con su saber llega a crear la versión que él pretende hacer en cada momento de cualquier obra.

Debe conocer la masa sonora de que dispone, todas las particularidades de los instrumentos, y las dificultades que entraña cada uno.

El buen director debe aunar, en cualquier obra que vaya a dirigir, todos los criterios de todos los componentes en uno solo, que es el del director. Digamos que es un poquito dictador. Hacer su versión. Puede dejar un mínimo margen al intérprete, pero siempre controlando todo desde la tarima.

Podemos observar de manera palpable cada día cómo la misión única del director es que, con su gesto, el intérprete sea capaz de comprender todo lo que hace. Si un director tiene fama de muy bueno, y es incapaz de que el músico le comprenda, algo falla. Pongo un ejemplo: es como si un profesor en una clase de 50 suspende a 47 y aprueba a 3, seguramente el problema no esté en los alumnos. Quiere decirse que, si el músico no le comprende, algo está fallando, y seguramente sea el director. El músico es muy listo: tiene una formación dentro de su instrumento, y sabe lo que tiene que hacer. Lo que pasa es que hay obras que necesitan forzosamente la dirección; hay otras obras que no.

2) *¿Qué elementos le permiten distinguir dos tipologías gestuales diferentes o dos directores musicales?*

El músico de por sí ya tiene dentro, que no se puede explicar, tiene un conocimiento de la música: el espacio eufónico, la referencia óptica... no sabe por qué, pero si uno hace un mal gesto, el músico responde a ese mal gesto. Entonces, esto se estudia, y se desarrolla la técnica. Y si un director es bueno y tiene buena técnica, vaya a la orquesta que vaya, va a dar un buen resultado. Si es malo, puede estar tres días en una orquesta funcionando, pero a duras penas sacará el concierto. Y cuando cambie a otra orquesta, va a tener los mismos problemas. En cambio, si tiene una técnica clara, estudiada y bien preparada, el músico responde rápidamente a esa técnica sin explicarle qué técnica hace. O sea, viendo el gesto el músico toca a gusto. Eso desde la perspectiva del músico. Desde mi perspectiva, yo distingo la forma de llevar la agrupación. Si hay uno que tiene una técnica muy floja, o no está acorde con lo que todo el mundo hemos estudiado, se ve enseguida en la tarima y en la respuesta del músico. Ves ataques imprecisos y ves desajustes, y no es del músico, es por la técnica del director que en cada momento lleva. No digo que sea mejor una técnica que otra: todas las técnicas son buenas siempre que el músico le comprenda.

Cuando uno no ha estudiado tu técnica, se ve enseguida. No solo en el dibujo, sino que se ve enseguida en todo. Y también, si da resultado. Hay cosas que no hay que explicar al músico, pero el músico las capta. Tú subes a la tarima y al segundo compás, el músico ya sabe si va a tocar a gusto o no.

3) *¿Qué importancia le concede usted al dibujo de un compás?*

Sobre las figuras básicas, tampoco hay que amarrarse mucho a ellas. Es una manera de marcar los distintos tiempos en todo tipo de música. Generalmente, en la mayoría de los conservatorios españoles los directores han estudiado en la escuela de Celibidache. Esta escuela marca tres figuras básicas, que son el triángulo, la plomada y la cruz. Llevar a término, constantemente, una de ellas, todo el tiempo... tampoco es eso. A veces hay que marcarlo, a veces no hay que marcarlo, a veces hay que cambiar la línea de inflexión, subirla o bajarla... en fin, que no sea un robot el director. Que sea flexible dirigiendo, que deje la música fluir, porque la música está ahí, y no se puede decir que algo es blanco cuando es negro, por muchas retóricas que hagas, por muchas figuras que hagas.

¿Le da importancia a las pequeñas diferencias que pueda haber entre las figuras básicas de un director (por ejemplo, Celibidache) y las de otro (por ejemplo, Swarowsky)?

No. No, porque algunos hacen más tirabuzones, o no... siempre que los puntos básicos caigan en su sitio. Si hago varias curvas y a la hora de llegar al punto que tengo que atacar aún no he llegado, falla. Lo importante es que los puntos básicos, cuando llegue el momento, sean precisos. Pero una vez que está ya la maquinaria en marcha, a lo mejor no tienes ni por qué llevar el compás y dejar la música fluir. Algunos directores parecen robots, empeñados en mantener todas las figuras y marcar todos los pulsos... y no es necesario.

4) *Por favor, explíqueme, prescindiendo de argot técnico musical, cómo se comunica con gestos un director musical.*

Los gestos de un director son la técnica. Si uno emplea la técnica bien, y hace un gesto de matiz piano, la técnica le dice cómo hacer un gesto de matiz piano. Entonces, no se comunica, sino que el músico ve que el gesto no invita a tocar fuerte.

5) *¿Cómo describiría la apariencia de un director en acción?*

Algunos cuidan mucho el espectáculo. Hay directores que los ves, y si no entiendes, dices “qué bien, qué espectáculo”. Eso es un poquito de fantasía, no hace falta todas esas cosas. Hay directores que se mueven muchísimo, otros directores que se mueven menos... ya te digo: lo importante es que, hagas lo que hagas, que los músicos respeten lo que tú estás haciendo. Y si tú estás creando una versión muy particular tuya... yo

muchas veces he comentado que disfruto más en un ensayo que en un concierto. Si un ensayo sale como yo quiero... bueno, claro que me interesa que salga bien el concierto al día siguiente, pero que soy feliz ya con ese ensayo en el que ha salido mi versión. No la versión del músico, sino la versión que yo he querido. Y eso se plasma a través de la técnica, por supuesto, y de los conocimientos de la agrupación.

- 6) *¿Está de acuerdo con la siguiente afirmación? “Los parámetros para evaluar la gestualidad de un director musical son: a) precisión gestual, b) claridad gestual, c) sincronización entre música y movimiento del director, d) expresividad, e) peculiaridad o personalidad, y f) marcar todas las entradas a los diferentes instrumentos”. De no ser así, ¿qué parámetros añadiría o restaría?*

Todas las respuestas me valen. La última es la que no: no hace falta que un director esté constantemente dando entradas porque el músico sabe cuándo tiene que entrar. No obstante, cuando hay problemas o interesa que el intérprete esté en tensión y en ese momento su entrada es importante, no está de más que le dé la entrada. O ayudarle porque esté despistado. Pero decir “voy a dar todas las entradas a todos los instrumentos” es una barbaridad. Cada instrumentista sabe contar sus compases de espera.

- 7) *Sin tener en cuenta la comunicación verbal en un ensayo, ¿cómo definiría usted la precisión en la comunicación gestual? ¿Interviene en ello la batuta?*

Vuelvo a la técnica. La técnica y el conocimiento de la obra. Cualquier técnica, siempre que lleve a buen puerto. Luego, es muy importante que el director debe imponerse siempre por conocimientos. Saber en cada momento lo que quiere. No puede ser que el director se aprenda la obra a la vez que se la aprenden los músicos. El director debe llevar la obra aprendida desde casa ya, y muy estudiada, porque es algo muy complejo. La precisión está ahí. Tras un análisis muy intenso, hay que destacar de la obra lo que uno quiere escuchar. La versión que el director quiere hacer. No decir que porque sea un clarinete tercero o un violín segundo sea menos importante que el flauta o que el concertino. No. Ahí son todos iguales. En cada momento hay que destacar lo que hay que destacar.

Una técnica debe estar basada en la formación del músico. Una técnica, por ejemplo, solo con círculos... habría que tocar por intuición. Eso no puede existir. No podemos tocar un concierto por intuición. Tiene que ser todo muy cuadradito y muy medido.

¿Interviene la batuta? La batuta como instrumento, no, depende. No es la batuta. A nivel del director, no es lo mismo dirigir un concierto en una catedral que un concierto al aire libre. No puede ser nunca igual. La batuta nunca debe ser la misma. ¿Por qué? Lo mismo que dos trompas en octava suenan más que tres trompas al unísono, porque los armónicos se multiplican... la reverberación que hay en una catedral, por ejemplo, se queda flotando, y si tienes la batuta muy larga, los ataques van a ser todos muy malos. En cambio, si es más cortita puedes conseguir mucho en la precisión de los ataques. En salas estudiadas acústicamente, no hace falta,

pero... Hay que pensar antes en función del lugar. Por eso se hace siempre el ensayo general o prueba de sonido. Uso una estándar en teatros o en la calle, pero en una iglesia o catedral, un sitio con mucha reverberación, la corto a lo mejor tres dedos.

Hay directores que no usan casi la batuta. La batuta interesa en una agrupación grande porque se ve más. Cuando uno tiene que dirigir de pie, dirigiendo desde el punto de vista de la escuela, el último no le verá; tendrá que levantar la línea de inflexión para que le vean al final. Esto sucede en las formaciones militares. El espacio eufónico tiene que ser mucho más alto, mucho más arriba, porque si tienes cien componentes tocando, y diriges de escuela, te ve la primera fila. Hay que dirigir donde corresponda. Por ejemplo, dirigir a los contrabajos con la línea de inflexión alta no corresponde, por su sonoridad. La batuta es importante, pero no es indispensable. Ahora, sin batuta se expresa más, por eso para dirigir la palabra, en el coro, se dirige sin batuta, a menos que el coro esté inmerso en una agrupación más grande.

8) *¿Cuándo considera usted que un gesto es más claro que otro, y qué criterio sigue para llegar a tal consideración?*

El criterio es estudiar la técnica. La técnica que yo he estudiado te permite realizar unos gestos muy precisos. ¿Cuándo es mejor uno que otro? Generalmente, están todos los gestos ya calificados... lo que pasa es que, si tú ves que haciendo un gesto, cuando tienes muchos recursos, ves que 25 componentes no han entendido el gesto, tienes que pensar por qué no lo han entendido. Hablando de la anacrusa, por ejemplo, si veo que no hay ataques unificados, debo pensar si no he marcado bien la anacrusa yo. Por eso es importante el gesto, claro.

¿Es más claro un gesto recto que uno circular?

No, depende... En teoría, las técnicas deben ser todas buenas. El problema es, que, dentro de las buenas, las hay mejores [risas]. Hay buenas y mejores, no puedo decir malas. La técnica que yo estudiado con Sergiu Celibidache y con García Asensio es la que se estudia en el noventa y tantos por cien de toda España. Decía mi profesor que el que acabe la carrera con él, por lo menos no hará el ridículo dirigiendo. Cosa que, en otras técnicas, si no eres muy bueno, puedes ir a pique. En cambio, con la técnica esta, siendo mediocre, puedes salir airoso en cualquier momento.

9) *Imagine que logra explicarse, desde las áreas de la neurociencia, la psicofísica, o en general los campos de estudio de la percepción humana, que unos gestos directoriales se perciben mejor que otros, y con ello, que los músicos perciben mejor cierto tipo de movimientos. ¿Cree que esos conocimientos deberían aplicarse técnicamente, o, por el contrario, opina que tales avances científicos no son relevantes en la comunicación gestual?*

Eso no creo que se pueda demostrar. El gesto recto, circular, curvo... está muchas veces en función del físico de uno. Hay personas que son delgaditas, tienen el brazo muy finito, y tienen una cierta elegancia a la hora de

dirigir. Entonces, haciendo a lo mejor menos movimientos, pueden dar mejor resultado. Pero encontramos también gente de constitución fuerte, brazos muy pesados, y tienen que esforzarse más en no aparentar esa fuerza que pueden tener. Pero si el que dirige marca bien todas las funciones del director, al músico no tiene por qué extrañarle nada.

10) En el Boletín Oficial del Estado se describen las Competencias específicas del Título de Graduado en Música en la Especialidad de Dirección. La primera competencia se describe como sigue: "Dominar las técnicas de Dirección que le permitan desarrollar un sentido personal de la interpretación, fundamentado en un conocimiento crítico de la tradición". ¿Piensa que se cumple esta competencia en España? ¿Qué opina sobre la extendida tendencia de enseñar una única técnica de dirección?

No. No, porque, así como en cualquier profesión puede pasar uno desapercibido, en el ámbito musical, el instrumentista que no domine su instrumento es mediocre. En caso del director, hay muchos directores que no son directores y por el hecho de ser buenos instrumentistas, se ponen a dirigir, y eso no es así. No por ser uno muy buen instrumentista va a tener la fama ya acarreada de ser un buen director.

Hay casos excepcionales, como, por ejemplo, Leonard Bernstein. Él era compositor, y ser director le vino después. Y era muy bueno. Otro caso es el pianista Daniel Barenboim. Y hay otros casos, no voy a decir nombres, de cantantes de ópera de gran prestigio que se han dedicado a dirigir, y ha sido un fracaso total. A micrófono cerrado contaré casos con nombres y apellidos [*risas*].

¿Y no cree que sería positivo enseñar más de una técnica de dirección?

Sí, claro que sí. Por eso, cuando uno aprueba una oposición, no obligatoriamente le exigen que haya estudiado tal técnica. Le exigen que cuando haga la demostración, la gente funcione, sea la técnica que sea. Cada uno que elija. Nunca cerrarte. Yo tengo mi técnica, y hay momentos que en que no la cumplo cien por cien, porque no hace falta. La música es música, y está ahí, y no hace falta aplicar en ciertos momentos la técnica aprendida.

11) ¿Qué técnica o técnicas de dirección estudió durante su formación?

Yo estudié en el Conservatorio Superior de Música de Madrid la técnica de Celibidache. A raíz de entonces, prácticamente, rara es la comunidad dentro de la Península en que no se estudia esa técnica. No quiere decir que sea la única. Yo he asistido a ensayos generales del Maestro, y la verdad es que es una gozada. No ya como técnica, sino también por los conocimientos que tenía de la partitura, como decía antes. Lo quería en cada momento... eso es importantísimo. Porque si tú tienes técnica, pero luego cada uno toca como quiere, y tal... pues no.

Ahora, yo antes de estudiar en el conservatorio, era director ya. Movía el palito a mi aire. De jovencito, con catorce años, yo dirigía bandas ya. Con muchos vicios. Ya había terminado la armonía, etc. Pero de técnica, nada, solo llevar el compás... y actuaba de intuición. Yo tenía un Maestro que de técnica de dirección no tenía idea alguna, pero era tan músico que muchas veces nos llevaba al terreno de él, casi siempre. Hay momentos que se complicaba la cosa porque era incapaz de salvar ciertos... pero se pueden compensar en parte las carencias técnicas. Ahora, cuando el músico crece, se da cuenta.

¿Se encuentra reconocido en ella o ellas actualmente, o emplea otra diferente?

Sí, sí. Estoy cómodo, y dentro de mi experiencia musical, puedo decir que el resultado ha sido magnífico. Magnífico. De hecho, para muchas agrupaciones he tenido que dar conciertos en muy poquito tiempo, no las conocía, y ha funcionado. Y eso es importante.

8. Entrevista al Maestro Wayne J. Toews.

Director de orquesta y profesor de dirección especializado en el método de H. Saitō. Ex Profesor de orquesta, banda, coro y big band del Aden Bonman Collegiate. Ex Director de la Joven Orquesta de Saskatoon (Canadá).

1) *¿Cómo describiría a un buen director? ¿Qué capacidades debe poseer?*

Los directores deben crear un ambiente respetuoso y colaborativo. Necesitan saber cómo inspirar a los músicos para tocar al más alto nivel posible.

Necesitan una excelente técnica de batuta, control independiente de las manos y los brazos, habilidades de comunicación, habilidades de organización, habilidades de gestión del tiempo, habilidades de relación interpersonal, habilidades oratorias y dramáticas.

También necesitan estas habilidades: técnica de ensayo, capacidad para analizar y priorizar las tareas, lectura de música a nivel superior, audición interior (escuchar los sonidos en la cabeza), comprensión y aplicación de los principios del diseño artístico (unidad y variedad), confianza en sí mismo, "buen oído", precisión rítmica, "presencia en el podio", capacidad de hablar con un público, capacidad para enseñar, animar, identificar y reconocer un buen trabajo. ¡Uno de los atributos importantes de un conductor es la capacidad de sonreír!

Un buen director tendrá la mayoría de estos; Un gran director los tendrá todos.

2) *¿Qué elementos le permiten distinguir dos tipologías gestuales diferentes o dos directores musicales?*

Los gestos se distinguen por el uso de la aceleración y la desaceleración en el movimiento, la colocación, el uso apropiado de los gestos hacia el ictus y desde el ictus y, finalmente, cómo los músicos responden.

Una buena prueba es observar un video de un conductor con el sonido apagado y dar palmadas en la subdivisión (2, 3 o 4 por parte de compás). Si la aceleración y la desaceleración son inexactas, es muy difícil anticipar el ictus y sentir la subdivisión.

Algunos gestos imponen un ictus mientras que otros los confirman. El uso inapropiado de cualquier gesto es confuso y probablemente será ignorado.

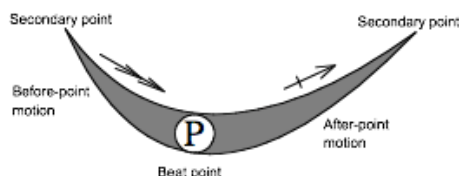
3) *¿Qué importancia le concede usted al dibujo de un compás?*

La sincronización y el carácter del movimiento son más importantes que el camino que toma. Las figuras de compás ayudan a los músicos a mantenerse en su lugar más fácilmente. Sin embargo, las figuras de compás que usan tirabuzones dificultan la previsión del ictus. El uso de arcos y ángulos en figuras de compás son elementos expresivos importantes.

Las figuras de compás son particularmente valiosas para asistir a los músicos en tiempos lentos y cuando tienen largos períodos con compases de espera. El uso de figuras de compás permite a los directores evitar los inconvenientes de un esfuerzo repetitivo.

4) *Por favor, explíqueme, prescindiendo de argot técnico musical, cómo se comunica con gestos un director musical.*

La primera función de un director es ayudar a los músicos a tocar juntos. Esto se logra haciendo que el ictus sea predecible. La colocación y sincronización del punto secundario¹²¹ (cuando el movimiento es más lento, generalmente en el punto más alto del dibujo) es el elemento clave para hacer predecible el gesto.



Los directores dan forma a la interpretación artística con su gesto. Los gestos pueden transmitir energía. Las variaciones en la energía provocan sonidos de varios volúmenes, articulaciones, subidas y bajadas. El carácter del gesto (los tipos de aceleración junto con su colocación) configuran la expresión musical. Por ejemplo, el ensemble responderá con un fuerte ataque cuando el gesto muestre el ictus con mucha velocidad. Los gestos directoriales pueden suspender el tiempo de manera que el fraseo y la expresión sean interesantes y convincentes.

Los gestos deben reforzar o complementar la música escrita en lugar de contradecirla. Debido a que la música escrita guía y restringe a los músicos, probablemente éstos ignoren gestos que son confusos.

5) *¿Cómo describiría la apariencia de un director en acción?*

Cada director tiene un estilo individual. En un concierto prefiero aquellos que no son demasiado vistosos porque ello resta importancia a la música y a los intérpretes. En un concierto, los directores que alentan a sus músicos obtienen mejores resultados que aquellos que fruncen el ceño o muestran ira. La era del déspota en el podio ha terminado y los músicos se molestan si no son tratados con respeto. No tocarán tan bien como sea posible si están enfadados con el director.

Los elementos estilísticos tienen que funcionar en el ensayo. El objetivo del director en un concierto debe estar facilitar a los músicos tocar bien y tocar juntos. El director también debe estar preparado para ayudar

¹²¹ Nota del autor: En la técnica de Saitō, y tomando como referencia el movimiento pendular, análogamente el punto secundario está situado en el punto más alto del movimiento, que coincide con la parte más lenta del movimiento. Es el punto opuesto al ictus. Si el ictus, como “punto de inicio de pulso”, proviene de una aceleración en el movimiento pendular, el punto secundario proviene de una desaceleración. Según esta técnica, las variaciones realizadas desde este punto secundario provocarán diferentes ataques, dinámicas, etc., y es la clave para prever el ictus. Por eso es el origen para la claridad gestual.

a la formación a recuperarse si hay un problema. Cuando el conjunto y el director sienten la subdivisión de la misma manera, el director tiene un poder increíble para dar forma a las frases, ya que el punto secundario permite a los músicos para anticipar cada ictus. Si un director ha preparado adecuadamente al ensemble, lo mejor es dejar que toquen usando gestos que confirmen, y no que impongan el ictus (a menos que uno se requiera o sea necesario).

Yo intento crear un enfoque coherente y mantener los gestos que usé en los ensayos. Para que puedan mantener la concentración durante una actuación, el ensemble debe confiar en el director y esa confianza puede ser destruida si el director crea una distracción. El director está en una posición única para determinar la combinación y el equilibrio sonoros. Las señales con la mano izquierda deben usarse en el ensayo para que los músicos entiendan lo que tienen que hacer en concierto. Los directores que reconozcan buenas interpretaciones obtendrán mejores resultados. Es importante que todos los solistas sean reconocidos durante los aplausos.

Una buena técnica de ensayo implica decidir la mejor manera de obtener el mejor resultado de manera eficiente con cualquier grupo. Los niños, por lo general, necesitan más instrucción, pero todos necesitan saber lo que están tratando de lograr.

Es muy valioso que el director describa brevemente la música, aunque sólo sea para sugerir un estado de ánimo o una caracterización. Me gusta que los músicos comprendan cuándo estamos aumentando o disminuyendo la energía en un pasaje. Si hay una historia importante que se relaciona con la música, los músicos necesitan saberlo, pero el tiempo de ensayo es valioso y lo mejor es compartir la historia mediante papel o mediante internet.

No reprendo a los músicos en los ensayos. Doy una respuesta honesta en una voz contenida pero entusiasta. En el ensayo estamos trabajando para eliminar los problemas lo más rápido posible. Los discursos largos no son apropiados. Dado que los gestos directoriales a menudo crean problemas, un director debe estar preparado para cambiar gestos cuando no funcionan como se pretende. Desde el principio me esfuerzo por crear una relación respetuosa mientras comparto una clara visión artística de la música que estamos tocando. Si un conductor ayuda a los músicos a entender cómo su parte encaja con los demás, el resultado será mucho mejor.

- 6) *¿Está de acuerdo con la siguiente afirmación? “Los parámetros para evaluar la gestualidad de un director musical son: a) precisión gestual, b) claridad gestual, c) sincronización entre música y movimiento del director, d) expresividad, e) peculiaridad o personalidad, y f) marcar todas las entradas a los diferentes instrumentos”. De no ser así, ¿qué parámetros añadiría o restaría?*

Yo emplearía palabras diferentes y más categorías:

- a) Mediante el gesto debe predecirse el ictus.
- b) Los gestos deben ser apropiados a la métrica (por ejemplo, diferenciar el 2/4 del 6/8).

- c) Los gestos deben enfocarse en los músicos que necesitan ayuda (generalmente, las voces intermedias).
 - d) Los gestos deben ser correspondientes con la música y reflejar sus elementos expresivos.
 - e) Debe haber un uso adecuado de la aceleración y desaceleración del movimiento.
 - f) Las indicaciones deben ser suficientes y apropiadas. No “sobre-dirigir”.
 - g) El director debe mantener un significativo contacto visual con los músicos.
 - h) Los gestos hacia el ictus (directos) y desde el ictus (indirectos) deben usarse apropiadamente para que guíen y modelen la ejecución sin interferir.
 - i) Los gestos deben localizarse en el campo eufónico para que sean fáciles visualmente.
 - j) No se deben utilizar tirabuzones ni movimientos extraños. No debe haber baile, no se debe caminar en el podio ni saltar sobre las rodillas.
- 7) *Sin tener en cuenta la comunicación verbal en un ensayo, ¿cómo definiría usted la precisión en la comunicación gestual? ¿Interviene en ello la batuta?*

Los gestos pueden imponer o confirmar un ictus. Los gestos “hacia el ictus” generalmente lo imponen, mientras que los gestos “desde el ictus” los confirman. La temporización del punto secundario permite a los músicos anticipar el siguiente ictus y también mostrar si el compás es simple o compuesto. Los músicos deben sentir la subdivisión del pulso tal y como se indica en la música escrita.

Cuando la batuta está alineada con el brazo, mejora la visibilidad del gesto. La desalineación del brazo y de la batuta hace que su uso sea ineficaz. Si ésta no se usa, el director debe crear un foco de atención en su mano. Los músicos tienen sólo una pequeña fracción de segundo para observar el gesto y pueden confundirse cuando dicho foco de atención no es evidente.

No hay que olvidar que la música escrita contiene información que es la guía principal para los músicos. Los gestos que no son congruentes con la música escrita causan confusión y normalmente son ignorados.

- 8) *¿Cuándo considera usted que un gesto es más claro que otro, y qué criterio sigue para llegar a tal consideración?*

La localización del punto secundario en el espacio y en el tiempo es el elemento clave para la claridad. El punto secundario se crea por aceleración y desaceleración en el gesto. La aceleración y desaceleración deben parecer "naturales", es decir, como cuando un objeto cae o rueda hasta un tope solo con la influencia de la gravedad. Cuando se “lanza” el movimiento desde el brazo, el ictus se crea al comienzo del movimiento de la batuta, no cuando llega al fondo del movimiento.

Un director puede optar por utilizar lo que algunos consideran un gesto poco claro para dar más libertad a los músicos. En ese caso, el movimiento fluye con la música en lugar de imponerla. Esa es la diferencia entre bailar y dirigir.

- 9) *Imagine que logra explicarse, desde las áreas de la neurociencia, la psicofísica, o en general los campos de estudio de la percepción humana, que unos gestos directoriales se perciben mejor que otros, y con ello, que los músicos perciben mejor cierto tipo de movimientos. ¿Cree que esos conocimientos deberían aplicarse técnicamente, o, por el contrario, opina que tales avances científicos no son relevantes en la comunicación gestual?*

Sería tonto ignorar cualquier cosa que pudiera mejorar el arte de la dirección. La principal contribución de Saitō al arte de la dirección fue la identificación del punto secundario. Eso se refiere específicamente a la percepción humana y, más importante aún, a la percepción de los músicos que quieren actuar con precisión. Cualquier otro estudio en neurociencia lo confirmará.

¿A qué descubrimientos te refieres?

Le pregunto por un caso hipotético. Sin embargo, una pequeña sección de mi tesis doctoral trata de demostrar cierto parámetro muy común en las técnicas de dirección.

Me interesaría conocer los resultados de su investigación. Imagino y predigo que lo que he estado diciendo sobre el punto secundario será verificado.

- 10) *¿Qué opina sobre la extendida tendencia de enseñar una única técnica de dirección?*

El gran violinista y director Joseph Silverstein me dijo que utilizaba gestos en la Toho Gakuen School of Music de Tokio que sabía que los músicos entenderían. Esto sugiere que hay "dialectos" en la dirección. El más obvio es la tendencia de algunas orquestas europeas a tocar "detrás del ritmo". Eso me sugiere que los directores necesitan aprender diferentes técnicas para adaptarse a los músicos. El análisis del profesor Saitō sobre los gestos directoriales nos ayuda a entender por qué existen tales situaciones y cómo tratar con ellas.

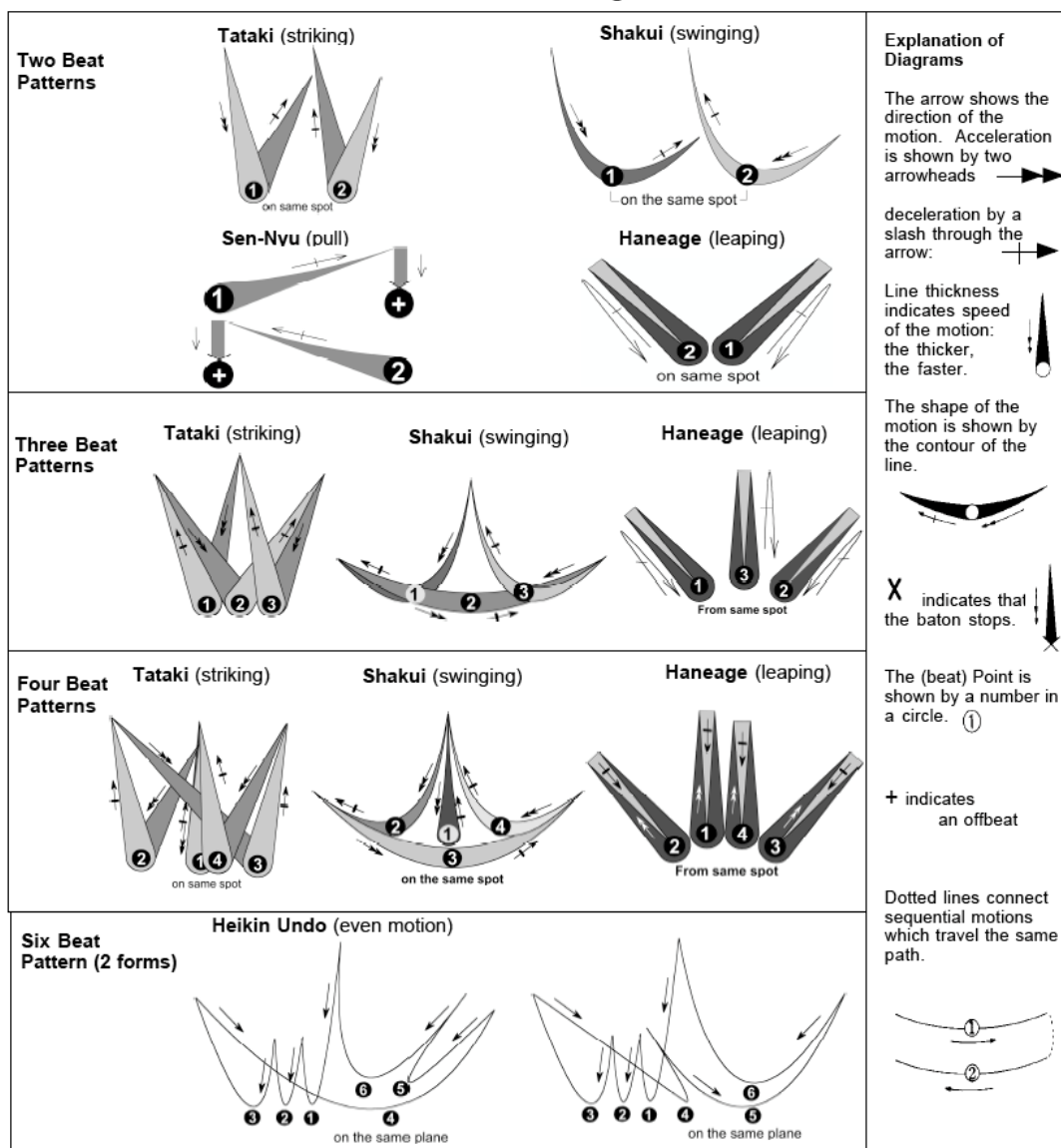
La mayoría de las escuelas no enseñan técnicas; enseñan procedimientos.

- 11) *¿Qué técnica o técnicas de dirección estudio durante su formación? ¿Se encuentra reconocido en ella o ellas actualmente, o emplea otra diferente?*

Fue en el instituto cuando dirigí por primera vez una orquesta. Me enseñaron a marcar en forma de "D", repitiéndola una y otra vez. Lo hice mientras ellos tocaban, y no tuve ninguna influencia sobre la interpretación.

En la universidad estudié el libro de Max Rudolf, *The Grammar of Conducting*, pero como la mayoría, no hice sus diagramas, sino que seguí los caminos que muestran. Prefiero los diagramas creados por el profesor Saitō y por mí. Pero los diagramas de Rudolf ayudan a entender los elementos espaciotemporales de los gestos.

A selection of Beat Pattern Diagrams



Fue con la técnica de dirección de Saitō cuando me di cuenta de que mis gestos podían modelar la música realmente. Fue cuando me sentí motivado para aprender más. Estudié el Método de Dirección de Saitō en 1974 en el Campamento Musical Juvenil Courtenary. Después organicé talleres e invité a directores que entendían la mayoría de las ideas de Saitō. En 1983 viajé a Tokio para estudiar con el Profesor Morihro Okabe, uno de los primeros estudiantes del Profesor Saitō y la persona que más hizo por compartir sus ideas con el mundo occidental. El método de Saitō me ha permitido desarrollar una fuerte técnica básica y me da la libertad de aplicar los gestos de la manera que sea más adecuada a mi comprensión artística de la música y de los intérpretes.

Poseo, he leído y he estudiado la mayoría de los libros sobre dirección. He encontrado la mayoría poco valiosos. La manera más efectiva de desarrollarse como director es dirigiendo conjuntos con regularidad y obteniendo respuesta de colegas o grabaciones en vídeo.

ANEXO 2: CERTIFICADOS DE ACEPTACIÓN DE ARTÍCULOS

a. Música oral del Sur (Centro de Documentación Musical de Andalucía).




JUNTA DE ANDALUCIA **CONSEJERÍA DE CULTURA**
Centro de Documentación Musical de Andalucía

ANTONIA RIQUELME GÓMEZ, JEFA DEL DEPARTAMENTO DE DOCUMENTACIÓN DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCIA DE LA CONSEJERIA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCIA

CERTIFICA:

Que D. PABLO FERNÁNDEZ ROJAS con D.N.I.: 75159594-X, con domicilio en calle San Sebastián, n.º 2, Casa, en la localidad de Alfacar en Granada, es autor de los artículos titulados " Figuras de compás. Estudio del primer elemento de cualquier técnica de dirección musical" y " Harmoniemusik: música de cámara de carácter bandístico/orquestal . Estudio de caso: Serenata n.º 12 en do menor K 388 para octeto de viento de W.A. Mozart ", los cuales han sido admitidos tras un proceso de evaluación por pares para formar parte del n.º 14, año 2017, de la Revista Internacional Música Oral del Sur, con ISSN 1138-8579 y Depósito Legal 487/95, prevista su publicación para el último trimestre de 2017.

Y para que así conste y surta efectos, extiendo y firmo el presente en Granada a veinte y dos de junio de dos mil diecisiete.

C/ Carrera del Darro, 29 - 18010 - GRANADA
Teléfono: 958 57 56 91 - Fax: 958 57 57 08

b. Editorial Comares.



Dphi
Granada
Departamento de Filosofía I

Carmen Rodríguez Martín
Departamento de Filosofía I
Universidad de Granada
carmenrom@ugr.es

Carmen Rodríguez Martín, profesora Contratada Doctora del Área de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada y responsable científica del monográfico *Arte y naturaleza*,

DECLARA:

Que D. Pablo Fernández Rojas, con DNI 75159594X, es autor del artículo titulado “El ejecucionismo: un nuevo posicionamiento en ontología de la música” el cual ha sido admitido tras un proceso de evaluación por pares para formar parte del volumen conjunto anteriormente mencionado. El monográfico, actualmente en prensa y que será publicado en la Editorial Comares, no cuenta todavía con ISBN y tiene prevista su fecha de publicación para octubre del 2017.

para que conste donde sea oportuno, firma el presente documento en Granada a 27 de junio de 2017.



Carmen

c. Thémata.

THÉMATA
REVISTA DE FILOSOFÍA
ISSN: 0212-8365
E-mail: themata@us.es

Facultad de Filosofía, Camilo José Cela s/n, 41018, Sevilla
Teléfono: 34+954557755
Fax 34+ 954551668
Universidad de Sevilla



*Departamento de Filosofía y
Lógica y Filosofía de la Ciencia*
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
Calle Camilo José Cela, s/n
41018 – Sevilla - ESPAÑA

Sevilla, 25 junio 2018

MANUEL SÁNCHEZ MATITO como secretario de THÉMATA. REVISTA DE FILOSOFÍA con ISSN 0212-8365 y domicilio en Facultad de Filosofía, Camilo José Cela s/n, 41018, Sevilla.

CERTIFICA que D. PABLO FERNÁNDEZ ROJAS (DNI 75159594X) es autor del artículo "*Normatividad, conocimiento y agencia en el arte de la dirección de orquesta. Un ensayo wittgensteiniano contra el dogma de una técnica directorial unívoca*". Dicho artículo pasó positivamente el proceso de evaluación de la revista y fue publicado en el nº 51 (junio 2015). Se podrá encontrar en la edición en papel o en el enlace web de la Universidad de Sevilla (e-ISSN: 2253-900X), en <http://editorial.us.es/es/themata> y en <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/53739>

Igualmente hacemos constar que THÉMATA está indexada en las siguientes Bases de Datos:

- | | |
|---|--|
| — The philosopher's index, | — Latindex |
| — FRANCIS, | — DULCINEA, |
| — Dialnet, | — SHERPA/RoMEO, |
| — ISOC-Ciencias sociales y humanidades, | — Gale-CengageLearning-Informe Académico |
| — Ulrich's International Periodicals Directory, | — EBSCO Information Services |
| — Directory of Open Access Journal (DOAJ) | — ERIH PLUS |

Fdo.: Manuel Sánchez Matito, SECRETARIO

ANEXO 3: CONSTANCIA DE ENVÍO DE PROPUESTA DE ARTÍCULO A LA REVISTA ELECTRÓNICA LÉEME.


Revista Electrónica de LEEME

[INICIO](#) [ACERCA DE EVALUACIÓN](#) [ÁREA PERSONAL MEDIDAS ÉTICAS](#) [ARCHIVOS ENVÍOS](#) [ESTADÍSTICAS](#) [BÚSQUEDA](#)

[Inicio](#) > [Usuario/a](#) > [Autor/a](#) > **Envíos activos**

ACTIVO/A	ARCHIVADO					
ID.	DD-MM ENVIAR	SECC	AUTORES/AS	TÍTULO	ESTADO	
13058	09-14	ART	Fernández Rojas, Gómez-Robledo	¿POR QUÉ EL MÚSICO PUEDE VER LA BATUTA?	EN REVISIÓN	

Elementos 1 - 1 de 1

Empezar un nuevo envío
 HAGA CLIC AQUÍ para ir al primer paso del proceso de envío en cinco pasos.

Enlaces refeedback

[TODOS](#) [NUEVO](#) [PUBLICADO](#) [OMITIDOS](#)

FECHA DE CREACIÓN	VISITAS	URL	ARTÍCULO	TÍTULO	ESTADO	ACCIÓN
<i>No hay ningún enlace refeedback.</i>						

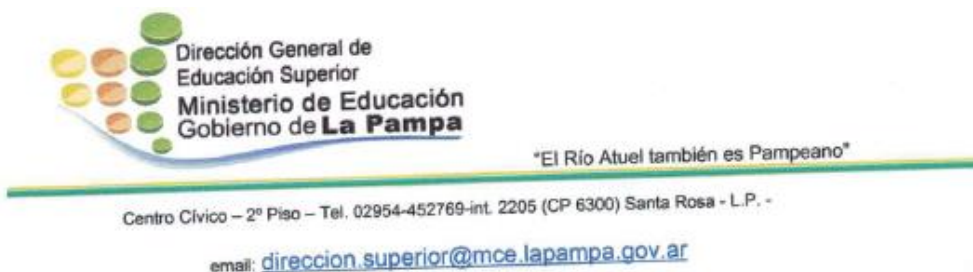


Esta obra está acreditada por una licencia de Reconocimiento 4.0 de Creative Commons.

ISSN: 1575-9563

ANEXO 4: CONSTANCIAS COMO DOCENTE DE LA DIRECCIÓN DE CONJUNTOS MUSICALES.

a. Impartición de dos cursos basados en el quinto capítulo de la presente tesis doctoral.



La Dirección General de Educación Superior certifica que:

FERNANDEZ ROJAS, PABLO
DNI: 75159594 X

Ha dictado el curso: **FUNDAMENTOS TÉCNICOS DE LA DIRECCIÓN MUSICAL**
Curso teórico-práctico de iniciación al arte de la dirección
de conjuntos musicales

Cantidad de horas: 30 (treinta) horas reloj.

Sede: General Pico, La Pampa

Modalidad: Semipresencial

Organizado por: Dirección General de Educación Superior

Dirigido a: docentes y estudiantes del Profesorado de Música del Instituto Superior de Bellas Artes
(ISBA) de General Pico (LP)

Desarrollado desde el 6 al 9 de octubre de 2017




Prof. MABEL IRENE GARCÍA
DIRECTORA GENERAL
DE EDUCACIÓN SUPERIOR
MINISTERIO DE EDUCACIÓN



"El Río Atuel también es Pampeano"

Centro Cívico – 2º Piso – Tel. 02954-452769-int. 2205 (CP 6300) Santa Rosa - L.P. -

email: direccion.superior@mce.lapampa.gov.ar

La Dirección General de Educación Superior certifica que:

FERNANDEZ ROJAS, PABLO

DNI: 75159594 X

Ha dictado el curso: **FUNDAMENTOS TÉCNICOS DE LA DIRECCIÓN MUSICAL**
Curso teórico-práctico de iniciación al arte de la dirección
de conjuntos musicales

Cantidad de horas: 30 (treinta) horas reloj.

Sede: Santa Rosa, La Pampa

Modalidad: Semipresencial

Organizado por: Dirección General de Educación Superior

Dirigido a: docentes y estudiantes del Profesorado de Música del Centro Regional de Educación Artística (CREAr) de Santa Rosa (LP)

Desarrollado desde el 9 al 11 de octubre de 2017



Prof. MABEL IRENE GARCIA
DIRECTORA GENERAL
DE EDUCACIÓN SUPERIOR
MINISTERIO DE EDUCACIÓN

b. Diligencia de toma de posesión como Profesor interino de la Cátedra de Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Música de Málaga.

JUNTA DE ANDALUCÍA
 Consejería de Educación
 Delegación Territorial de Educación de Málaga



DILIGENCIA DE TOMA DE POSESIÓN EN PUESTO DE SERVICIO

1. DATOS PERSONALES			
Apellidos y Nombre:	FERNANDEZ ROJAS,PABLO		
D.N.I.:	75150594X		
N.R.P.:			
Tipo de personal:	INTERINO EN VACANTE		
Cuerpo:	CATEDRAT. MUSICA A. ESCENICAS(ASIMILADO)	Código	1563
Grupo:	A1		
2. DATOS DEL PUESTO EN EL QUE TOMA POSESIÓN			
Centro de servicio:	C.S.M. Maestro Artola, 2	Código	29011291
Puesto:	DIRECCION DE ORQUESTA C.M.A.E	Código	00563023
Localidad:	Málaga	Código	5
Provincia:	Málaga	Código	29
3. DATOS DE LA TOMA DE POSESIÓN			
Forma de obtención del puesto:	COLOCACIÓN INFORMATIZADA		
Fecha de la toma de posesión:	01/09/2018		
Autoridad que acuerda la toma de posesión: La Delegada Territorial de Educación			
4. DILIGENCIA			
Diligencia para hacer constar que la persona interesada, cuyos datos se indican en el apartado 1, ha tomado posesión de su puesto de trabajo en la fecha que se indica en el apartado 3.			
En Málaga, a 15 de Octubre de 2018 La Delegada Territorial de Educación			
Patricia Alba Luque			



Avenida de la Aurora S/N
 29002 - Málaga
 Telf.: (95) 103 90 00

Código: tFc2e917PFIRNÁSzjHzHARnGjSFvgs Permite la verificación de la integridad de este documento electrónico en la dirección: https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma			
FIRMADO POR	PATRICIA ALBA LUQUE	FECHA	15/10/2018
ID. FIRMA	tFc2e917PFIRNÁSzjHzHARnGjSFvgs	PÁGINA	1/1