

# NORMATIVIDAD, CONOCIMIENTO Y AGENCIA EN EL ARTE DE LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA. UN ENSAYO WITTGENSTEINIANO CONTRA EL DOGMA DE UNA TÉCNICA DIRECTORIAL UNÍVOCA.

NORMATIVITY, KNOWLEDGE AND AGENCY IN THE ART OF CONDUCTING.  
A WITTGENSTEINIAN PAPER AGAINST THE DOGMA OF UNIVOCAL  
CONDUCTING TECHNIQUE.

Pablo Fernández Rojas<sup>1</sup>  
Universidad de Granada (España)

Recibido: 27-04-2014

Aceptado: 11-10-2014

---

**Resumen:** En este ensayo se explora el proceso de autoconocimiento en la figura del director de orquesta. 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.

---

[1] (pablorojas.director@gmail.com) Pablo Rojas es Licenciado en Dirección Musical por las Reales Escuelas de Música del Reino Unido, Licenciado en Filosofía por la Universidad de Barcelona, Máster en Filosofía Contemporánea por la Universidad de Granada con un trabajo en Filosofía de la Música, posee el Título Profesional de Música en Clarinete y formación en música moderna en el Taller de Músics de Barcelona.

En estos últimos años ha trabajado como codirector musical en la Associació Rubí Musical s. XXI, ha colaborado como director en la Joven Orquesta Sinfónica de Granada y en su Orquesta Escuela, y ha sido director titular de la Joven Orquesta Ciudad de Motril en la temporada 2013-14. Actualmente trabaja en su tesis doctoral, “Fundamentación de la dirección de orquesta” entre la UGR y el Downstate de SUNY, es director, arreglista y clarinetista en el proyecto Bóreas Ventus, y director musical y artístico de la Coral del Instituto Padre Manjón (Granada).

**Abstract:** In this paper the process of self-knowledge is explored in the role of the orchestra conductor. The aim of this paper is to show that the process of self-knowledge is possible because conducting is a normative area which only happens in the orchestral language-game (performance) through the second-person epistemic authority. In an approach maintained without this authority, the conductor cannot be recognized as an agent, thus demonstrating a normative link between [self]-knowledge, certainty and agency. The result is derived from the argument claiming as absurd the attempt to create a directorial technique handbook or manual for any musical performance.

**Key-words:** Wittgenstein, performance, certainty, epistemic authority, second person.

## 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 de orquesta. 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 musical<sup>2</sup> una interpretación musical apropiada a base de ensayos.

En primer lugar, veamos en qué consiste eso de la dirección de orquesta<sup>3</sup>. 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

---

[2] 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.

[3] Se utiliza aquí *dirección de orquesta* en una acepción amplia, es decir, como *dirección musical*. Se entiende *dirección de orquesta* como un quehacer destinado a obras que están pensadas para ser dirigidas por un director, que cumple su función dentro de conjuntos musicales dirigibles en los que se precise la figura del director –siendo el más común de estos conjuntos la orquesta sinfónica. Asimismo, se ha preferido no utilizar directamente *dirección musical* por referir alguna vez a labores que no se consideran propiamente musicales –como algún tipo de responsabilidad administrativa o coordinadora de eventos.

instrumentos (idealmente, de todos los instrumentos que se usen en la orquesta), y una imaginación y personalidad para con las interpretaciones que no se salga del rigor pero llegue a ser original<sup>4</sup>.

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 de dirección de orquesta idónea. 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”<sup>5</sup>. La práctica de la dirección de orquesta es así una práctica orquestal<sup>6</sup>.

Ya al comienzo nos topamos con un problema: ¿hay alguna diferencia entre *dirección de orquesta* y *técnica de dirección de orquesta*? 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?

---

[4] 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.

[5] Claude Pigué, J.: *op. cit.*, p. 1.

[6] Podemos localizar al menos tres ámbitos normativos relativos a esta temática: el de la misma posibilidad de los criterios interpretativos (por ejemplo, cómo dirigir una obra de Manuel de Falla al margen de las intenciones del autor), la relación entre el resultado musical final de la interpretación y la ejecución musical, y por otro lado la práctica orquestal misma. En este trabajo trato ésta última.

Hay múltiples hipótesis a propósito de qué estilos de dibujar los compases en el aire (lo que se conoce como *beat patterns*) son los más apropiados para dirigir música –desde la escuela de Celebidache hasta Saito<sup>7</sup>. Habitualmente<sup>8</sup> se describen dos grandes grupos de directores, de técnica de dirección o maneras de entender el mismo significado de la dirección de orquesta 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 orquestal.

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 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 Gomila<sup>9</sup>.

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] Bowen, J. A.: *op. cit.*, pp. 92-104; Wittry, D.: *op. cit.*, p. 2.

[8] Navarro Lara, F.: *op. cit.*, pp. 5-6.

[9] Gomila, A.: *op. cit.*, p. 125.

### 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 Muti<sup>10</sup>. Un caso claro de código legislado es el listado de “mandamientos de los calderones” promulgado por E. G. Asensio y tipificado por I. G. Vidal<sup>11</sup>.

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 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 ejecutantes<sup>12</sup>. 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.

---

[10] Recomiendo consultar la conferencia *TED* titulada “Lead like the great conductors” de Itay Talgam, de Julio de 2009. Talgam, Itay.: *op. cit.*

[11] García Vidal; I.: *op. cit.*, pp. 318, 348-349.

[12] 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.

## 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 Kleiber<sup>13</sup>.

Los directores de orquesta 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 Simonov<sup>14</sup>:

«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 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

---

[13] 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.

[14] Simonov, Y.: *op. cit.*

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 Oida<sup>15</sup> 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 pasividad<sup>16</sup>, en la vigilancia del entorno que es posible realizar desde el dominio de la partitura estudiada de memoria<sup>17</sup>, 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 voz<sup>18</sup>. 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.

---

[15] Oida, Y.; Marshall, L.: *op. cit.*, pp. 24-25.

[16] 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.

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

[18] Scherchen, H.: *Ibídem*, p. 40.

## 2. Rasgos que delimitan el espacio lógico de la normatividad según Wittgenstein y su aplicación en el ámbito de la dirección orquestal

«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 Seinfeld<sup>19</sup>

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 de orquesta*. 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 orquesta 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?

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 parágrafo 197 de las *Investigaciones*<sup>20</sup>, la práctica es un rasgo que delimita el espacio lógico de la normatividad más allá de cualquier código que establezca una práctica adecuada:

---

[19] Monólogo de la serie de la NBC *Seinfeld*. Capítulo titulado “The Fix-Up”. Director: Tom Cherones. Guión: Larry David. Emitido por primera vez el 5 de Febrero de 1992, en la tercera temporada de la serie.

[20] Wittgenstein, L.: *Investigaciones filosóficas*, §197.

«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.). ¿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 491<sup>21</sup> 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 *crear* 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 de tal y cual manera en otras personas; no podemos construir carreteras y máquinas, etc. Y también: Sin el uso del habla y del a 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 208<sup>22</sup>:

«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

[21] Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §199, §202 y §491.

[22] Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §208.

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 de orquesta 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. 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 pensasen 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 de orquesta 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?

### 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 cosas<sup>23</sup>. 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, 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.

---

[23] *cfr.* Wittgenstein, L.: *Sobre la Certeza*, §30.

Esto no implica que no pueda haber una técnica de la dirección de orquesta. 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 opuesto<sup>24</sup>. Quiriendo 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 factores<sup>25</sup>. 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 característica<sup>26</sup>. 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 empírico<sup>27</sup> 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 análogo<sup>28</sup> 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 porque es una certeza, los gestos

---

[24] Munteanu, I.: *op. cit.*, cap VII.

[25] Scherchen, H.: *Ibidem*, pp. 5, 23, 25.

[26] 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.

[27] *cfr.* Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §306.

[28] *cfr.* Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §90.

del director tienen o no sentido en el juego de lenguaje en el que se producen<sup>29</sup>. 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 preveer 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 dudar<sup>30</sup> 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”<sup>31</sup>, “Mi silla no se va a volatilizarse”, etcétera. Que esos pensamientos no se pongan en duda en la práctica musical constituye el funcionamiento de la interpretación orquestal<sup>32</sup> —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 demás<sup>33</sup>.

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”<sup>34</sup>.

---

[29] *cfr.* Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §348.

[30] *cfr.* Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §341.

[31] Aunque, parafraseando el párrafo 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.

[32] *cfr.* Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §342.

[33] *cfr.* Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §275 y §279.

[34] Wittgenstein, L.: *Ibidem*, §271.

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 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 lingüística<sup>35</sup> 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.

#### **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 de orquesta en acto, sino al aprendiz de director o a la fase directorial abstracta.

---

[35] 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.

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 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 de orquesta, 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 de orquesta 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 orquesta 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 de

orquesta, 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 prever 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 orquesta. 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 orquestal<sup>36</sup>.

---

[36] 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 orquesta (Véase como ejemplo la programación de prácticas de orquesta y coros del RCSMVE). Semejantemente, tampoco es apropiado conseguir el carnet de conducción de cualquier vehículo sin una experiencia de circulación en circunstancias reales.

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 Wittgenstein<sup>37</sup>:

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

## 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 Scherchen<sup>38</sup>

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 orquesta los rasgos que delimitan el espacio lógico de la nor-

---

[37] Wittgenstein, L.: *Sobre la Certeza*, §204.

[38] Scherchen, H.: *Ibidem*, p. 21.

matividad 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.

Así, todo mecanismo técnico deberá estar dispuesto dentro del modelo directorial de segunda persona, ya que los contenidos de tal mecanismo no puede 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*<sup>39</sup>. 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<sup>40</sup>.

---

[39] Finkelstein, D. H.: *op. cit.*, p. 85-88.

[40] Buena parte de este proyecto es fruto de conversaciones con los filósofos Manuel de Pinedo García y José Ferrer de Luna, y con los directores de orquesta Francisco Navarro Lara y Gabriel Delgado Morán. Manifiesto aquí mi gratitud hacia ellos por sus comentarios y su apoyo, y también a dos evaluadores anónimos de *Thémata*. Finalmente, debo agradecer a quienes han sido condiciones necesarias para que yo pudiese escribir el presente texto: Cuca Vidal Márquez, Neftalí Villanueva Fernández, la Banda de Rubí, la Joven Orquesta Ciudad de Motril y la Coral del Instituto Padre Manjón de Granada.

## Referencias bibliográficas:

- “The Fix-Up”, en *Seinfeld*. NBC, 1992.
- Bowen, J.A: *The Cambridge Companion to Conducting*. Cambridge University Press, 2003.
- Claude Pigué, J.: «El gesto del Director de Orquesta» en Claude Pigué, 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.
- 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](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.