

Creatividad en la dirección musical

Miguel Ángel Mateo Gijón

Director Musical de la Unidad de Música
del Mando de Canarias

Recibido: 1 de abril de 2018

Aceptado: 22 de abril de 2018

Para citar este artículo: Mateo Gijón, M. A. (2018). Creatividad en la dirección musical. *Creatividad y Sociedad* (28) 31-49

Recuperado de: [http://creatividadysociedad.com/articulos/28/2.Creatividad en la dirección musical.pdf](http://creatividadysociedad.com/articulos/28/2.Creatividad%20en%20la%20direcci3n%20musical.pdf)

Resumen

En la actualidad, las agrupaciones instrumentales y corales necesitan de una figura al frente que lidere el grupo humano y guíe sus almas para aunar los criterios interpretativos en uno solo, el suyo. Para ello, ese líder, ese director, ha forjado con el paso del tiempo una técnica de dirección musical que ha evolucionado en varias escuelas. Esas distintas técnicas no dejan de ser una base para el director, que tendrá que hacer gala de su creatividad para conseguir sus objetivos.

El objetivo de este artículo es dar a conocer la evolución que ha sufrido el arte de la dirección musical a lo largo de su historia y cómo la Creatividad tiene un papel crucial en la figura del Director.

Palabras clave

Música · creatividad · dirección · liderazgo

Abstract

At present, the instrumental and choral groups need a figure in front to lead the human group and guide their souls to guess the conductor's criteria. For that, that leader, that conductor, has forged over the years a technique of musical conducting that has been developing in several schools. These different techniques are just the base for the conductor who should show off his creativity to achieve his goals.

The purpose of this article is to publicize the evolution of the art of conducting throughout history and how creativity plays a crucial role in the figure of the conductor.

Key words

Music · creativity · conduct · leadership

1. Introducción

¿Cuál es el significado de “creatividad”? La Real Academia Española de la Lengua nos ofrece dos acepciones de dicho término: Facultad de crear y Capacidad de creación. Pero echando la vista atrás en la historia, encontramos definiciones de “creatividad” dignas de mencionar.

Louis Leon Thurstone en 1952 define la creatividad como “un proceso para formar ideas o hipótesis, verificarlas y comunicar los resultados, suponiendo que el producto creado sea nuevo”. Silvano Arieti en 1976 lo hace diciendo que “es uno de los medios principales que tiene el ser humano para ser libre de los grilletes, no sólo de sus respuestas condicionadas, sino también de sus decisiones habituales”. Y, más recientemente, Saturnino de la Torre en 1991 habla de la creatividad como la “capacidad y actitud para generar ideas nuevas y comunicarlas”.

Las artes en términos generales están estrechamente relacionadas con la creatividad. Y la música, en particular, colabora implícitamente en su desarrollo. (Fernández, 2007).

Para ver en qué grado aparece la creatividad en la dirección musical hay que entender primero el arte de la dirección, cómo funciona, en qué consiste, qué papel desempeñan los directores, etcétera.

Se habla de dirección musical para abarcar la dirección de orquesta, la dirección de bandas de música, la dirección de coros y la dirección de cualquier grupo instrumental, vocal o mixto. Técnicamente no se comportan igual una orquesta, una banda, un coro o un grupo instrumental pero el papel del director al frente tiene la misma función, que no es otra que la de aunar los diferentes criterios interpretativos de cada músico en uno solo, el suyo.

Puesto que es en la orquesta donde realmente comienza a necesitarse la figura del director, y la orquesta es el grupo más complejo y completo, ya que engloba

a todas las familias instrumentales y vocales, me referiré de aquí en adelante a la dirección orquestal. Obviamente el papel de la creatividad en el arte de la dirección orquestal es extrapolable a la dirección musical en general.

Cuando un compositor crea una obra musical, lo hace para ser interpretada por un medio determinado, ya sea un solo intérprete, varios, medios audiovisuales o agrupaciones musicales, corales o mixtas pero tratados como si fuesen un solo y único músico o instrumento. Es decir, una obra para orquesta sinfónica trata la orquesta no como setenta (por poner un número hipotético) instrumentos distintos, sino como uno solo: la orquesta. Por lo tanto, no se puede dejar al criterio de cada profesor instrumentista la interpretación de la partitura que debe ejecutar. Esto sería un auténtico caos, ya que tendríamos setenta interpretaciones diferentes y el resultado no sería el pretendido por el compositor. Es en estos casos cuando es necesaria la figura del Director como intérprete del instrumento llamado orquesta. Y de la misma manera que un violinista crea música a través de su instrumento cuando interpreta una partitura, el Director de orquesta hace lo propio dirigiendo o interpretando la partitura con la orquesta.

Pero el papel del Director no se queda únicamente ahí. Como líder de un grupo, el Director debe unir y establecer metas en común, armonizar y lograr unidad, tener un alto nivel de conocimiento no sólo técnico sino humano, conocer al músico, sus capacidades y sus problemas, para ser referente y guiar al grupo. Así, ese líder podrá dirigir, organizar, coordinar y potenciar las cualidades de cada uno de los componentes logrando un resultado óptimo.

2. Historia de la Dirección orquestal

La dirección de orquesta, tal y como hoy la conocemos, existe desde hace aproximadamente siglo y medio, con Richard Wagner (1813-1883) como director y, posteriormente con su más aventajado alumno, Hans von Bülow (1830-1894),

quien sentó las bases principales de la dirección de orquesta tal y como hoy la conocemos.

No obstante, se han encontrado pruebas en tiempos inmemoriales de prácticas que nos hacen pensar que era costumbre que una o varias personas fuesen las encargadas de coordinar a los instrumentistas y cantantes en sus interpretaciones. Para los cantos de los pueblos primitivos en las celebraciones de sus fiestas, ritos religiosos, juegos, etc. se nombraba a un coordinador que diseñaba una serie de movimientos para conjuntar a los músicos.

Existen bajorrelieves del antiguo Egipto en los que se representan grupos de músicos. En el centro de estos conjuntos musicales aparecen dos personas aparentemente dirigiendo dando palmas o indicando con movimientos manuales la línea melódica. Incluso en pinturas asirias aparece una especie de director que marca el tempo con una pequeña vara. Los persas también usaban las palmas para favorecer la coordinación musical y otros pueblos lo hacían chasqueando los dedos o golpeando una concha contra otra.

Georg Schünemann, en su libro *Geschichte des Dirigierens* (1913), habla de la música de los vedas diciendo que el primer cantor indicaba la nota golpeando con el dedo índice de la mano izquierda sobre la articulación correspondiente de la mano derecha. Incluso llegó a desarrollarse un arte basado en signos quironomianos para dirigir los cantos que se conservó hasta ya muy entrada la Edad Media (Leiter, 2016). También encontramos en la Grecia clásica al corifeo como el encargado de marcar el ritmo. Para ello utilizaba el ruido que se producía al golpear con sus zapatos el suelo, haciendo las veces de metrónomo. Zapatos que, en época romana, para que se escuchasen perfectamente cuando las actuaciones eran al aire libre o en escenarios de grandes dimensiones, solían llevar suelas de plomo o acero (*scabellum*). Gracias a Quintiliano, se sabe que los encargados de dar palmadas recibían el nombre de *manudactorii*.

En la Edad Media, las voces del canto gregoriano se coordinaban gracias a la quironomía, aunque también apareció otro método que consistía en mover la mano de arriba a abajo creando una idea de unidad de tiempo, el tactus. En la actualidad lo natural parece ser marcar la primera parte abajo y la segunda arriba, pero en aquella época había distintas opiniones. De hecho, tratadistas renacentistas como Luis Millán y Tomás de Santa María sostenían justo lo contrario.

Ya en el barroco, cuando se consideraba necesaria la participación de un director musical, que solía ser el mismo compositor de la obra, éste utilizaba un bastón que golpeaba fuertemente en el suelo para marcar el tempo. También era el encargado de marcar el compás taconeando con el pie el primer violín, hecho este muy practicado en Italia. Un hecho acontecido en esa época, que muy frecuentemente se cuenta como anécdota en las clases de dirección de orquesta, fue el fallecimiento del maestro Jean-Baptiste Lully (1632-1687) en la iglesia de los Feuillants, dirigiendo un Te Deum en el acto en el que se celebraba la convalecencia del rey. Se golpeó bruscamente en el pie mientras marcaba el compás con el bastón que utilizaba para tal acción y la herida producida se le complicó derivando en una gangrena al no ser tratada adecuadamente, de la cual murió días después. Esta manera tan abrupta de marcar el compás era motivo de burlas y varios escritores de la época la ridiculizaban. Jean-Jacques Rousseau dijo en una ocasión con una gran ironía: “La Ópera de París es el único escenario de Europa donde se marca el compás sin seguirlo; en todos los demás sitios se sigue sin marcarlo...” (Leiter, 2016). El escritor y también compositor Johann Mattheson, refiriéndose al taconeo del primer violín para marcar el compás, afirmaba que “los directores que se valían de esa forma demostraban tener más inteligencia en los pies que en la cabeza”.

En el período del clasicismo la forma de dirigir aún estaba dividida en dos métodos distintos. Uno, relatado por Carl Philippe Emanuel Bach (1714-1788), consistía en que el Kapellmeister (maestro de capilla), que tocaba el clave u órgano, tomaba asiento en el centro de todos los demás instrumentistas para además de ser el bajo

continuo, ser el encargado de marcar el tempo y señalar a los músicos solistas sus entradas. Todo ello sin dejar de salir al quite tocando las partes de los músicos que por alguna circunstancia dudaban o fallaban en su ejecución. Solía contar cuando era necesario con la ayuda del primer violín (concertino) y del primer violonchelo para reforzar el compás con movimientos de cabeza o golpeando el suelo con los pies. Johann Joachim Quantz (1697-1773) apuntaba el otro método de dirección en el que adquiriría un mayor protagonismo el violín concertino que, mediante la mano que sostenía el arco, indicaba también detalles acerca del fraseo y del estilo. En la actualidad se sigue utilizando de una manera muy similar por algunos conjuntos instrumentales de cámara. Aunque estas dos tendencias estuvieron enfrentadas, al final llegaron a fundirse en una dirección bicéfala. Algo que en vez de unificar tenía el efecto contrario, cayendo en el desorden al no seguir todos los músicos al mismo “director”. Unos atendían al clave y otros al violín, algo que causaba un caos musical.

La música va evolucionando, se abandona el bajo continuo y la complejidad de las composiciones aumenta. Hecho que provoca que, a principios del siglo XIX, la función del violinista director vaya asentándose y tomando presencia en la persona del concertino. Éste va a ir en ocasiones dejando de tocar para marcar los compases utilizando el arco como si de una batuta se tratara. Así aparece al violinista y compositor francés François Antoine Habeneck (1781-1849), primer director y gran especialista en las sinfonías de Beethoven. A pesar de todo, costaba deshacerse de las “malas costumbres” anteriores y en el cartel que anunciaba el estreno de la grandiosa Novena Sinfonía de Beethoven, se podía leer: “La dirección de la orquesta está confiada al señor Schuppanzigh mientras que el conjunto será dirigido por el Kapellmeister Umlauf. La Sociedad de Música ha tenido la gentileza de reforzar el conjunto vocal e instrumental y el señor Ludwig van Beethoven tomará también parte en la dirección del concierto” (Leiter, 2016). Es decir, que el violín concertino Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) controlaba la interpretación musical de su grupo; y el director, compositor y violinista Michael Umlauf (1781-1842) dirigía al lado del maestro Beethoven que le indicaba el tempo en los momentos necesarios.

A pesar de que hay pruebas de la utilización de algo parecido a la batuta actual en algunos casos, su utilización como tal empieza surge entre 1820 y 1840. Carl Maria von Weber (1786-1826) fue probablemente el primero en ir más allá de simplemente marcar el pulso a la orquesta. En su opera Euryanthe (1823), Weber esbozó una relación entre el tempo y el sentimiento interior, algo que una generación posterior sería lo más revolucionario de la teoría de Wagner.

Gaspare Spontini (1774-1851) hizo especial hincapié en lo importante que era la mirada del director diciendo que el ojo izquierdo era para los primeros violines mientras que el ojo derecho se encargaba de los segundos violines (en orquestas con la colocación centro europea). De ese modo, para trabajar con la mirada, hay que venir a trabajar con “las gafas” puestas como hacen los malos directores (Martínez, s.f.).

E irrumpe en escena el maestro Felix Mendelssohn (1809-1847), del que se podría decir fue el primer director de orquesta tal y como conocemos hoy dicha figura. Estableció métodos modernos de ensayo y se hizo respetar en el podio obligando a los músicos a seguir sus indicaciones, no de la forma intimidatoria que usaba Spontini con su mirada, sino con la elegancia y señoría que le caracterizaba.

Mendelssohn alcanzó una extraordinaria reputación. Parece ser que le gustaba llevar las obras con un tempo ligero para que, como él decía, los músicos estuvieran bien atentos y no se durmieran. En su opinión era difícil obtener una buena ejecución y una buena manera de disimular las imperfecciones era no darles demasiada importancia. De todos modos, no dejaba de ser un “marcacompasses”.

Weber, Spontini y Mendelssohn fueron directores que alcanzaron el éxito gracias tanto a su organización y persuasión, como a la necesaria mejora de la técnica de dirección. Los directores empezaban a desarrollar nuevas prácticas, lo que produjo que empezasen a aparecer los primeros conceptos filosóficos sobre las

pasiones y sentimientos con Franz Liszt (1811-1886), para quien la técnica y el virtuosismo estaban vacíos si no se advertía la expresión del carácter.

Liszt resaltaba lo poético sobre la pura mecánica. Los músicos de las orquestas no entendían sus nuevos movimientos. Se limitaba a marcar únicamente los acentos, no marcaba el compás. Sus gestos, que al principio provocaban la distracción en el músico, eran curvas lentas en el aire para expresar la carga sentimental de la música y enérgicos golpes con el puño cerrado para marcar los acentos. Y si usaba la batuta, lo hacía cuando los ritmos eran agitados.

Pero si alguien dio un giro de ciento ochenta grados al arte de la dirección, ese fue Richard Wagner (1813-1883) con su tratado *Über das Dirigieren* (El arte de dirigir la orquesta), publicado en Leipzig en 1873, donde se trata por primera vez la dirección orquestal como algo muy distinto al simple hecho de marcar el compás. Sufrió una enorme resistencia a la hora de difundir sus ideas, pero su influencia resultó decisiva en la creación de la figura del Director como lo conocemos en la actualidad. Wagner propone en su tratado que el tempo ha de ser flexible y el Director debe mover el tempo acelerando y retardando en favor de lo que está escrito en la partitura. Liszt ya utilizó esta forma de interpretación moviendo el tempo en el piano, el "rubato", pero no tuvo la destreza suficiente para plasmarlo en la orquesta bajo su dirección. Wagner sí lo logró. En su tratado (traducido por Julio Gómez en 1925), apunta que el matiz más importante para la verdad musical lo revela el tempo, y el tempo correcto conduce automáticamente al estilo, y al carácter verdadero.

Wagner introdujo una complejidad y modernidad sin precedentes que rompía con lo que hasta entonces se había escuchado. Wagner entendió que la figura del Director no podía recaer en el compositor y debía ser confiada a un especialista. En su caso, contó con la profesionalidad de Hans von Bülow (1830-1894).

Junto a Wagner y Franz Liszt también destacó Héctor Berlioz, quien escribió un capítulo dedicado a la dirección orquestal en 1855 que incorporó a su *Gran Tratado*

de Instrumentación y Orquestación (publicado por primera vez en 1844), que no sufrió apenas ninguna modificación en la posterior revisión que realizó Richard Strauss en 1904 de dicho tratado.

A Richard Wagner se le debe pues el surgimiento de los primeros directores tal y como hoy entendemos su actividad: Hans von Bülow (1830-1894), Hermann Lévy (1839-1900), Hans Richter (1843-1916) y Felix Mottl (1856-1911) entre otros.

Con el director húngaro Arthur Nikisch (1855-1922) cada interpretación era una creación como se puede deducir de sus propias palabras: "Haga que todas sus interpretaciones sean una gran improvisación; si no les gusta que se pongan a dirigir con un metrónomo" (Martínez, s.f.).

En una ocasión, tras la dirección de una obra de Beethoven, un crítico le respondió: "Es maravilloso, pero no es Beethoven". Sin embargo George Bernard Shaw (crítico musical) calificó su modo de dirigir como "una revelación". Esta escuela que se había formado de directores no consentía que el compositor de la obra tuviera la última palabra. La filosofía wagneriana era clara. Como él decía: "Nunca llevé mi devoción hasta el extremo de aplicar de un modo radical las instrucciones... No se debe sacrificar el efecto deseado por el maestro a las erróneas indicaciones suministradas" (Martínez, s.f.). Entonces, incluso se llegaron a suprimir pasajes y movimientos enteros de una obra. Hoy en día ese comportamiento y atribuciones del director se tacharían como aberración.

Gustav Mahler (1860-1911) era un director dictatorial que incluso se atrevía a rehacer la partitura, "Las modificaciones de Mahler son justificables desde el punto de vista evolutivo" (Martínez, s.f.). Fue el primer director estrella. Era enemigo de la rutina. Se podría tachar a Mahler de Director enérgico, neurótico y siempre insatisfecho.

La antítesis de Mahler fue Richard Strauss (1864-1949), quien limitó todos los excesos. Gran compositor, interpretaba literalmente la música, economizó sus gestos y presumió del compás minúsculo, tanto más pequeños cuanto más complicado era el aparato instrumental, para dar posibilidades a los músicos a oírse juntos. Decía que si se daba el 80% de trabajo a los ojos, sólo se podía utilizar un 20% de la capacidad auditiva; pero, si su cara era reclamada en sólo un 20%, entonces se disponía de un 80% de capacidad auditiva.

Arturo Toscanini (1867-1957) rompió con el anterior subjetivismo, presumía de interpretaciones auténticas y la partitura era sagrada para él.

Wilhelm Fürtwangler (1886-1954), para muchos el mejor director del siglo XX, junto a Bruno Walter (1876-1962), Otto Klemperer (1885-1973), Hans Knappertsbusch (1888-1965) y Carlos Kleiber (1930-2004), simbolizaba la tradición germánica. Fürtwangler cuando dirigía parecía entrar en estado de trance, ausente de la orquesta y el público, priorizaba el contenido a la ejecución, el sentido espiritual de la obra sobre la perfección.

Herederero de Fürtwangler en la Filarmónica de Berlín, un joven Herbert von Karajan (1908-1989), fue una figura esencial. Retomó la pureza del sonido y la precisión orquestal. Para algunos fue la culminación de la tradición europea central, para otros el comienzo de una era nueva de directores.

Antes de que Karajan se hiciese cargo de la dirección de la Filarmónica de Berlín, Furtwängler tuvo que renunciar a su cargo después de que en 1934 programase música del prohibido Felix Mendelssohn y del que el régimen considerara un autor de "Música degenerada", Paul Hindemith. Leo Borchard (1899-1945) dirigió algunos conciertos semanas después de la obligada renuncia de Furtwängler asumiendo las funciones de director titular, pero falleció al ser disparado por error por las fuerzas de ocupación estadounidenses y dichas funciones recayeron en un joven y desconocido director de origen rumano, Sergiu Celibidache (1912-1996), que seis días

después, sin apenas contacto con los músicos, debutó al frente de la Filarmónica de Berlín logrando un gran éxito con obras de Rossini, Weber y la Sinfonía del Nuevo Mundo, de Dvořák.

Perteneciente a la época dorada de la dirección orquestal con los Furtwängler, Karajan, Kleiber, Klemperer, etc..., Sergiu Celibidache es para muchos el mejor director de orquesta que ha existido. A una disciplina como la dirección de orquesta, aun comenzando a desarrollarse, le añadió una base filosófica con influencias orientales-budistas. Ninguno de los grandes directores nombrados, excepto Celibidache, "ha dejado un marco teórico-práctico basado en la práctica de la dirección a lo largo de su carrera musical" (Gallastegui Roca, 2017).

3. La creatividad en la técnica del director

Se ha dicho anteriormente que el arte de la Dirección tiene una edad aproximada de siglo y medio. Pero hay pruebas de que mucho antes ya había quien se encargaba de ponerse al frente de un grupo para unificar la entrada a la hora de interpretar una canción o pieza musical, incluso de hacerlo portando en la mano una varilla u objeto similar, algo que nos recuerda a la batuta del director actual. Probablemente se tratara de hechos puntuales, pero que no hay que obviar. Y es que, como no sólo ocurre en la música, un grupo de personas necesita de un líder a quien seguir. Y ese líder, lo ideal es que sea una persona con carisma, personalidad y alta cualificación técnica.

De las distintas técnicas de dirección musical que han dejado los grandes maestros de este arte es, probablemente, la de Celibidache la más difundida y prestigiosa. Sobre todo en España gracias al maestro Enrique García Asensio, discípulo predilecto y quien defenderá la necesidad de profundizar en la fenomenología musical de la que hablaba el maestro Celibidache.

En 2017 se publica el libro *Dirección musical: La técnica de Sergiu Celibidache* de García Asensio donde se plasma, como explica en el prólogo D. José Luis García del Busto, la información y la enorme experiencia acumulada por Enrique García Asensio durante su larga trayectoria, iniciada en los cursos impartidos por el Maestro Celibidache a los que asistió en los años sesenta del pasado siglo, un discipulado que se prolongó durante tantos años de encuentros personales, de asistencia a clases, a ensayos, a conciertos... Por lo tanto, el libro es un valioso testimonio de los elementos técnicos y de los postulados interpretativos de quien ha sido una de las más grandes figuras de la historia de la dirección orquestal.

En dicho libro, sólo siendo un aficionado a la música, se puede llegar a entender y aprender las bases técnicas de la dirección y con un poco de práctica hay quien se atrevería a poner en práctica lo aprendido. Nos habla el autor de la continuidad de movimiento, el control del peso del brazo, el espacio eufónico, la posición inicial, las figuras básicas (el recorrido del brazo para marcar según qué compás), etcétera. Y, como no, dedica un capítulo a los principios fundamentales de fenomenología musical que tanto desarrolló y difundió el Maestro Celibidache en sus cursos.

Pero el conocer la técnica no hace a uno Director. Como se apuntó anteriormente, el ideal de Director debe ser un líder y ser respetado por todos los músicos no sólo por su personalidad sino también por sus conocimientos. La técnica sirve para tener una base sobre la que crear un estilo propio. Y es ahí donde el Director va a empezar a crear ese estilo y forjar su personalidad en este ámbito.

Los grandes directores mencionados en este artículo, todos ellos, a pesar de utilizar distintas técnicas, eran y son grandes creadores, intérpretes y comunicadores. El director italiano Riccardo Muti (1941), en su discurso al recoger el premio "Músico del Año 2010" en la ceremonia de entrega de los premios que ofrece la revista estadounidense *Musical América*, finaliza diciendo:

Vittorio Gui fue el famoso fundador del festival Maggio Musicale en Florencia. Él era casi del mismo período de Toscanini, de hecho eran enemigos. Y él me dijo, cuando tenía noventa años y yo veintisiete: Muti, qué lástima que esté tan cerca de la muerte, justamente ahora que estaba aprendiendo cómo dirigir. Esto no significa sólo marcar los tiempos, sino también tomar las almas de los músicos, la música, los sentimientos, ... los sentimientos, no las notas. Las notas son la expresión concreta de los sentimientos. Y eso es algo que hace que dirigir sea la profesión más difícil del mundo. Porque nosotros tenemos una idea que debe ser expresada a través de los brazos, y luego debe ir a través de los instrumentos, que son ejecutados con los dedos o la boca de los músicos, y luego ir hacia el público. Por lo tanto, es un camino demasiado largo. Marcar los tiempos es muy fácil, cualquiera lo puede hacer. Cualquiera. Hacer música es muy, muy difícil. Ahora, todos en esta sala están pensando: ¿Cuál cree que es su posición, en qué parte se encuentra? Yo creo que estoy en la mitad del camino. Y estoy seguro de que nunca llegaré a la otra orilla del río, porque detrás de las notas habita el infinito, que significa Dios. Y nosotros somos demasiado pequeños frente a Dios (Muti, www.youtube.com, 2010)

Así pues, de la misma forma que el hecho de ser técnicamente un prodigio a la hora de tocar un instrumento no es suficiente para llegar a interpretar brillantemente una obra, parece que para llegar a ser un excelente Director no basta con dominar la técnica, hay que ser capaz de tocar el alma del músico para poder llegar al alma del oyente y hacerle sentir lo que el Director interpreta que quiso plasmar el compositor en la partitura.

Y la creatividad tiene mucho que decir. Si se retoman las definiciones de creatividad que aparecen en la introducción de este artículo, Thurstone (1952) hablaba de la creatividad como si fuera un proceso donde se forman ideas, se verifican y co-

munican los resultados. Es decir, el Director interpreta la partitura, transmite su idea a los músicos que, una vez la interiorizan y la hacen suya, la comunican al oyente mediante la ejecución de sus partichelas respectivas aunándolas en una sola bajo las indicaciones del propio Director. También Saturnino de la Torre (1991) define la creatividad como la capacidad y actitud para generar ideas nuevas y comunicarlas. Y es que al Director se le exige una especial capacidad creativa e improvisadora para afrontar todos los problemas que puedan surgir en los ensayos (Prieto, s.f.).

Una obra musical no está concluida hasta que no se interpreta. La partitura no suena. Por eso existen infinidad de versiones. Tantas como músicos y orquestas que la ejecuten, tantas como directores de orquesta al frente de una formación instrumental. (Cuadrado, 2011)

Si se toma una obra y se le da a dos directores para que la interpreten con los mismos músicos, el resultado no va ser el mismo. Obviamente es prácticamente imposible que dos personas tengan los mismos sentimientos a la hora de interpretar una obra. A pesar de que empleen la misma técnica, siempre habrá “algo” que sea distinto, “algo” que marque la diferencia entre ambos directores, ese “algo” hará que un director se decida a interpretar la obra con una visión particular de la misma. Ahí, en ese “algo” también se encuentra la creatividad según Arieti (1976), que la definía como un medio que tiene el hombre para liberarse de los grilletes tanto de sus respuestas condicionadas como de sus decisiones habituales. Y es que, lo mismo ocurriría si la misma obra es interpretada por los mismos músicos bajo la dirección del mismo Director en momentos distintos.

La Dra. Gisbert Caudeli, en su artículo *La creatividad musical como herramienta educativa para el cambio social* (2018), apunta que “La música es la única disciplina que es capaz de reunir a un centenar de profesionales de distinta nacionalidad, procedencia e idioma y ponerlos a trabajar en conjunto para obtener un resultado

musical excelente". Pero para lograr ese excelente resultado es necesaria la figura del Director, del líder de dicho conjunto de profesionales. Y cuanto mejor preparado esté, mejor será el resultado. Preparación técnica, carácter, empatía, carisma, poder de comunicación y creatividad no podrán faltar en ese ideal de líder, el Director perfecto.

Si hay que poner un ejemplo de Director en el que la creatividad deslumbró, este sería Leonard Bernstein (1918-1990), para algunos el Director más completo de la Historia. Además de un gran músico y compositor, fue un excelente comunicador y este aspecto es muy importante como ya hemos reflejado anteriormente. Hay una actuación muy célebre con la Filarmónica de Viena interpretando el 4º Movimiento de la Sinfonía nº 88 en Sol Mayor, Hob.I:88, Finale (Allegro con spirito), de Franz Joseph Haydn, donde Bernstein una vez da la entrada a los músicos marcando con la batuta el tempo, baja los brazos y se limita a dirigir el resto del movimiento únicamente empleando gestos faciales (véase <https://www.youtube.com/watch?v=oU0Ubs2KYUI>).

4. Conclusión

No hay que olvidar el hecho de que la música es un arte y, como tal, una de las principales cualidades que se le deben exigir a un artista es la creatividad. Se puede pensar, y de hecho así ocurre con frecuencia, que esa creatividad se reserva únicamente a los compositores, por ser los "creadores" de las obras musicales, y a los instrumentistas, por ser los encargados de interpretar dichas obras, interpretación que da cabida perfectamente a una dosis de creatividad.

Sin embargo, no solo los "ejecutantes" de instrumentos son intérpretes. En este artículo se ha pretendido dejar claro que el Director también es un intérprete, y

el instrumento que “ejecuta” es la orquesta. Por lo tanto, como al resto de intérpretes hay que exigirle esa creatividad a la hora de interpretar una obra. Ahí estará la diferencia entre un gran director y un excelente director.

No hay duda que la historia ha nutrido a este arte de la Dirección de grandes maestros. En el presente artículo han aparecido muchos de ellos. Algunos más creativos que otros, pero en todos se puede apreciar creatividad en su arte.

En la actualidad se valora mucho, cada vez más, la faceta creativa en la dirección. Zubin Mehta (1936), Riccardo Muti (1941), Daniel Barenboim (1942), Valeri Gergiev (1953), Simon Rattle (1955), Kirill Petrenko (1972) o Gustavo Dudamel (1981), son grandísimas figuras de la dirección, algunas ya consagradas y otras labrándose una más que prometedora carrera dirigiendo a las mejores orquestas. No hay que dejar de mencionar a otras figuras de la dirección que, desgraciadamente, ya no pueden seguir regalando su arte como Sir Colin Davis (1927-2013), Lorin Maazel (1930-2014), Claudio Abbado (1933-2014) o Jesús López Cobos (1940-2018).

El perfil del Director, como todos los grandes que se han nombrado en este artículo, además de poseer unas cualidades como la coherencia, competencia, entusiasmo, confianza en sí mismo, constancia, iniciativa e integridad tienen un enorme carisma y personalidad, son grandes comunicadores, motivadores y, sobre todo, cuentan con una excepcional dote creativa que magnifica aún más todas las virtudes que atesoran.

Con este artículo se ha pretendido dar a conocer un poco más el arte de la dirección musical, especialmente, la figura del Director como líder de un grupo humano y cómo la Creatividad va ligada al arte de la dirección musical.

Bibliografía

CUADRADO, F. (2011). *Música y liderazgo*. Recuperado de <http://www.franciscocuadrado.com/es/2011/12/musica-y-liderazgo/>

FERNÁNDEZ, C. (2007). Desarrollo de la capacidad creativa a través de la educación musical. *Revista de música culta Filomusica* (82). Recuperado de <http://www.filomusica.com/filo82/creatividad.html>

FUNDACIÓN INSTITUTO VALENCIANO DE TECNOLOGÍA (2009). ¿Qué es la creatividad?. *Invate*. Recuperado de <http://www.invate.es/informacion/ique-es-la-creatividad.html>

GARCÍA, E. (2017). *Dirección musical: La técnica de Sergiu Celibidache*. Valencia: Piles, Editorial de Música.

GISBERT, V. (2018). La creatividad musical como herramienta educativa para el cambio social. *Creatividad y Sociedad*, (27). Recuperado de <http://www.creatividadysociedad.com/articulos/27/2.La%20creatividad%20musical%20como%20herramienta%20educativa%20para%20el%20cambio%20social.pdf>

LEITER (13 de septiembre de 2016). Los orígenes de la dirección orquestal. *Leiter's blues*. Recuperado de <http://leitersblues.com/los-origenes-de-la-direccion-orquestal>.

MARTÍNEZ, G. (s.f.). *Historia y técnica de la dirección orquestal*. Recuperado de <http://ginesmartinezvera.com/Historia%20y%20t%C3%A9cnica%20de%20direcci%C3%B3n.pdf>

MUTI, R. (2010). *El arte de la dirección musical [Video]*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rUMBUgX60ec&t=2s>.

PRIETO, R. (s.f.). *El maestro como líder (director) musical*. Recuperado de <http://www.uco.es/dptos/educacion/congresolider/comunica18.htm>

WAGNER, R. (1925). *El arte de dirigir la orquesta*. Madrid: L. Rubio.

WARNER CLASSICS. (2002). *The Art Of Conducting, Great Conductors Of The Past* [DVD]

WARNER CLASSICS. (2002). *The Art Of Conducting, Legendary Conductors Of A Golden Era* [DVD]