ACANTILADO

Daniel Barenboim

La música despierta el tiempo

TRADUCCIÓN DE FRANCISCO LÓPEZ MARTÍN
Y VICENT MINGUET



ACANTILADO

Daniel Barenboim

La música despierta el tiempo

TRADUCCIÓN DE
FRANCISCO LÓPEZ MARTÍN
Y VICENT MINGUET



ACANTILADO

Daniel Barenboim

La música despierta el tiempo

TRADUCCIÓN DE
FRANCISCO LÓPEZ MARTÍN
Y VICENT MINGUET



DANIEL BARENBOIM

LA MÚSICA

DESPIERTA EL TIEMPO

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE

FRANCISCO LÓPEZ MARTÍN Y VICENT MINGUET



ACANTILADO

BARCELONA 2023

CONTENIDO

PRIMERA PARTE

EL PODER DE LA MÚSICA

Preludio

1. Sonido y pensamiento

2. Escuchar y oír

3. Libertad de pensamiento e interpretación

4. La orquesta

5. Historia de dos palestinos

6. Finale

SEGUNDA PARTE

VARIACIONES

1. «Tengo un sueño»

2. Sobre Schumann

3. Edward Said en el recuerdo

4. «Me crie con Bach»

5. Sobre Wilhelm Furtwängler

6. Sobre Pierre Boulez

7. Sobre Don Giovanni

8. Sobre la Orquesta West-Eastern Divan

9. Sobre Mozart

10. Sobre la doble ciudadanía

A los músicos de la Orquesta West-Eastern Divan.

PRIMERA PARTE

EL PODER DE LA MÚSICA

PRELUDIO

El inicio de un concierto es más singular que el inicio de un libro. Cabría decir que el propio sonido es más singular que las palabras. Un libro está lleno de las mismas palabras que se utilizan de modo cotidiano, día tras día, para explicar, describir, exigir, discutir, rogar, entusiasmarse, decir la verdad y mentir. Nuestros pensamientos adoptan la forma de palabras; por lo tanto, las palabras escritas en la página deben competir con las palabras que hay en nuestra mente. La música dispone de un universo de asociaciones mucho más amplio precisamente por su naturaleza ambivalente: existe en el mundo, pero también fuera de él.

En el mundo actual, la música tiene una omnipresencia cacofónica en restaurantes, aviones y lugares parecidos, pero es justamente dicha omnipresencia la que representa el mayor obstáculo para la integración de la música en nuestra sociedad. Ninguna escuela eliminaría de su programa educativo el estudio del lenguaje, de las matemáticas o de la historia, pero el estudio de la música, que abarca tantos aspectos de estos campos e incluso puede contribuir a entenderlos mejor, a menudo se ignora por completo.

Éste no es un libro para músicos, ni tampoco para quienes no lo son, sino para espíritus curiosos que desean descubrir los paralelos entre música y vida, y la sabiduría que resulta audible para el oído pensante. Dicha sabiduría no es un privilegio reservado para músicos de gran talento que reciben formación musical desde una edad muy temprana, ni una torre de marfil, un lujo exclusivo para gentes acomodadas; a mi juicio, desarrollar la inteligencia del oído es una necesidad básica. Como explicaré en el capítulo «Escuchar y oír», podemos aprender muchas cosas de la vida a partir de las estructuras, las leyes y los principios inherentes a la música, tal como los experimenta el oyente o el intérprete.

Muchos de los temas que abordo en el libro han ocupado mis pensamientos durante décadas, y son el resultado de casi sesenta años de interpretación, instrucción y reflexión. En mi primer libro, Mi vida en la música, que, sin llegar a ser una autobiografía, tiene una vertiente autobiográfica, empecé a sondear esos asuntos. En el libro que escribí con Edward Said, Paralelismos y paradojas, exploramos las relaciones entre música y sociedad. Cuando en otoño de 2006 me invitaron a pronunciar las Conferencias Norton en la Universidad de Harvard, aproveché sin dudarlo la oportunidad de desarrollar mis ideas sobre las conexiones entre música y vida de modo más extenso, y este libro constituye una exploración más amplia de esas ideas.

1

SONIDO Y PENSAMIENTO

Creo firmemente que es imposible hablar sobre música. Se han propuesto muchas definiciones de la música que, en realidad, se limitan a describir una reacción subjetiva ante ella. A mi juicio, la única definición precisa y objetiva de verdad es la de Ferruccio Busoni, el gran pianista y compositor italiano, quien dijo que la música es aire sonoro. Se trata de una definición que lo dice todo y que, al mismo tiempo, no dice nada. Por otra parte, Schopenhauer veía en la música una idea del mundo. En la música, como en la vida, en realidad sólo es posible hablar sobre nuestras propias reacciones y percepciones. Si intento hablar sobre música, es porque lo imposible me ha atraído siempre más que lo difícil. Si esta empresa tiene algún sentido, intentar lo imposible es, por definición, una aventura, y me brinda una sensación de actividad que encuentro atractiva en grado sumo. Además, tiene la ventaja de que el fracaso no sólo se tolera, sino que es lo esperado. Por lo tanto, intentaré lo imposible y procuraré establecer algunas conexiones entre el contenido inexpresable de la música y el contenido inexpresable de la vida.

¿Acaso no es la música, al fin y al cabo, una mera colección de sonidos bellos? En un tratado muy adelantado a su tiempo en múltiples sentidos, Pensamientos sobre la educación, publicado en 1692, John Locke escribió:

Se cree que la música tiene ciertas afinidades con la danza, y mucha gente concede un gran valor a tocar bien algunos instrumentos. Sin embargo, alcanzar al menos un dominio moderado de su ejecución exige a los jóvenes derrochar tanto tiempo, y a menudo los obliga a frecuentar tan extrañas compañías, que muchos piensan que lo mejor sería librarlos de esa tarea. Y tan pocas veces he oído que entre los hombres de talento y de negocios a alguno se lo alabara o

se lo estimase por su excelencia musical, que entre todas las cosas que cabe citar en una lista de logros me parece que ésta debería ocupar el último lugar.

En la actualidad, la música todavía suele ocupar el último lugar en nuestros pensamientos sobre la educación. ¿Es de verdad la música algo más que una cosa muy agradable o emocionante de oír y que, por su poder y elocuencia, nos ofrece herramientas formidables con las que podemos olvidar nuestra existencia y los quehaceres de la vida cotidiana? Por supuesto, a millones de personas les gusta llegar a casa tras un largo día de trabajo, poner algo de música y olvidarse de los problemas que han tenido que afrontar a lo largo de la jornada. Sin embargo, sostengo que la música nos brinda una herramienta mucho más valiosa, con la que podemos aprender cosas sobre nosotros mismos, sobre nuestra sociedad, sobre la política: en resumen, sobre el ser humano. Casi dos mil años antes que John Locke, Aristóteles tenía una concepción mucho más elevada de la música, a la que consideraba una contribución valiosa para la educación de los jóvenes:

Pues nos dedicamos a la música no sólo para aliviar la carga del pasado, sino también a modo de entretenimiento. ¿Y quién puede decir si, al tener este uso, no ha de tener también otro más noble? […] El ritmo y la melodía proporcionan imitaciones de la cólera y la bondad, y también del valor y la prudencia, y de todas las cualidades contrarias a ellas, y de otras cualidades de carácter que no difieren tanto de los afectos auténticos, como sabemos por nuestra propia experiencia, pues al escuchar tales sonidos nuestra alma experimenta un cambio […] Ya se ha dicho suficiente para mostrar que la música tiene el poder de formar el carácter y que, por lo tanto, ha de introducirse en la educación de la juventud.[1]

Examinemos en primer lugar el fenómeno físico que nos permite experimentar una obra musical, a saber, el sonido. Aquí encontramos una de las mayores dificultades a la hora de definir la música: la música se expresa a través del sonido, pero el sonido no es en sí

mismo música, sino tan sólo el medio por el que se transmite el mensaje o el contenido de la música. Cuando describimos el sonido, a menudo lo hacemos en términos de color: hablamos de un color brillante u oscuro. Se trata de una apreciación muy subjetiva; lo que para uno es oscuro resulta brillante para otro, y viceversa. Sin embargo, el sonido tiene otros elementos que no son subjetivos. Constituye una realidad física que puede y debe observarse de modo objetivo. Al hacerlo, advertimos que desaparece al detenerse; es efímero. No es un objeto, como una silla, que podamos dejar en una habitación vacía y con el que nos encontramos al volver a ella, tal como la dejamos. El sonido no permanece en el mundo: se desvanece en el silencio.

El sonido no es independiente: no existe por sí mismo, sino que tiene una relación permanente, continua e inevitable con el silencio. En este sentido, la primera nota no es el comienzo, sino que surge del silencio que la precede. Si el sonido guarda una relación con el silencio, ¿de qué clase es dicha relación? ¿Domina el sonido al silencio, o viceversa? Tras una cuidadosa observación, advertimos que la relación entre sonido y silencio es el equivalente a la relación entre un objeto físico y la fuerza de la gravedad. Un objeto que se eleva desde el suelo precisa cierta cantidad de energía para mantenerse a la altura a la que ha ascendido. Si no le proporcionamos energía suplementaria, el objeto caerá al suelo, en virtud de las leyes de la gravedad. De modo muy parecido, si no prolongamos el sonido, cae en el silencio. El músico que produce un sonido lo trae literalmente al mundo físico. Asimismo, si no proporciona energía suplementaria, el sonido muere. Ésa es la esperanza de vida de una sola nota: es finita. La terminología no puede ser más elocuente: la nota muere. Y tal vez aquí tengamos la primera indicación clara del contenido de la música: la desaparición del sonido por su transformación en silencio es la manifestación de su ser limitado en el tiempo.

Algunos instrumentos, en particular los de percusión, incluido el piano, producen sonidos de los que decimos que tienen una

duración predeterminada; en otras palabras, después de producirse el sonido, éste empieza a decaer de inmediato. En el caso de otros, como los de cuerda, hay formas de sostener el sonido durante más tiempo: por ejemplo, cambiando la dirección del arco de manera que dicho cambio sea lo bastante suave para resultar inaudible. En todo caso, sostener el sonido es un desafío contra la fuerza de atracción del silencio, que intenta limitar su duración.

Examinemos las diferentes posibilidades que presenta el comienzo de un sonido. Si hay un silencio absoluto antes de dicho comienzo, empezamos una pieza de música que interrumpe el silencio o se desarrolla a partir de él. El sonido que interrumpe el silencio representa una alteración de una situación existente, mientras que el sonido que surge del silencio es una alteración gradual de la situación existente. En lenguaje filosófico, podemos decir que ésta es la diferencia entre ser y devenir. El inicio de la Sonata «Patética», op. 13 de Beethoven[2] es un caso evidente de interrupción del silencio. Un acorde concreto interrumpe el silencio y la música comienza.

El preludio de Tristán e Isolda es un ejemplo evidente de sonido que surge a partir del silencio.[3] La música no comienza con el paso desde el la inicial hacia el fa, sino desde el silencio hasta el la. O, en el caso de la Sonata para piano, op. 109 de Beethoven,[4] se tiene la sensación de que la música ha comenzado antes: es como si nos subiéramos a un tren que ya estaba en marcha. La música debe existir ya en la mente del pianista, para que, al tocarla, dé la impresión de que une algo que ya existía, aunque no fuera en el mundo físico. En la Sonata «Patética», el acento en la primera nota establece una ruptura muy clara con el silencio. En el op. 109, es imperativo no comenzar con un acento en la primera nota, porque éste, por definición, interrumpiría el silencio.

El último sonido no es el final de la música. Si la primera nota se relaciona con el silencio que la precede, la última debe relacionarse con el silencio que la sigue. Por eso resulta tan perturbador que el

público, presa del entusiasmo, aplauda antes de que la nota final se haya desvanecido por entero: se trata del último momento de expresividad, precisamente el de la relación entre el final del sonido y el comienzo del silencio que lo sigue. En este sentido, la música es un reflejo de la vida, pues ambas empiezan y terminan en la nada. Asimismo, cuando interpretamos música es posible alcanzar un extraordinario estado de paz, en parte por el hecho de que podemos controlar, a través del sonido, la relación entre la vida y la muerte, un poder que, como es evidente, no se ha concedido a los seres humanos en la vida. Como toda nota producida por un ser humano tiene una cualidad humana, el final de cada una nos causa una sensación de muerte, y esa experiencia permite trascender todas las emociones que esas notas puedan tener en su breve vida; en cierto modo, nos hallamos en contacto directo con la atemporalidad. Cuando termino de tocar alguno de los libros de El clave bien temperado en concierto, tengo la sensación de que la obra es mucho más amplia que mi vida real, que he realizado un viaje a través de la historia, un viaje que empieza y termina en el silencio.

Una forma de preparar el silencio consiste en crear una tensión enorme antes de él, para que éste llegue sólo después de haber alcanzado un punto máximo de intensidad y volumen. Otra forma de abordarlo entraña una disminución gradual del sonido, de modo que la música se vuelva tan sutil que el siguiente paso posible sólo pueda ser el silencio. En otras palabras, el silencio puede ser más fuerte que el máximo volumen sonoro y más suave que el mínimo. Por supuesto, en las composiciones también existe el silencio total. Es una muerte temporal, seguida por la capacidad para revivir, para volver de nuevo a la vida. Así pues, la música es algo más que un reflejo de la vida: se enriquece por la dimensión metafísica del sonido, que otorga la posibilidad de trascender las limitaciones físicas, humanas. En el mundo del sonido, la muerte no es el final inexorable.

Es evidente que, si un sonido tiene un comienzo y una duración, también tiene un final, bien porque muere, bien porque da paso a la

siguiente nota. Las notas que se siguen unas a otras operan obviamente dentro del inevitable marco del paso del tiempo. La expresividad musical procede del establecimiento de un vínculo entre las notas, lo que en italiano se llama legato, que significa 'ligado'. Según ese principio, las notas no deben desarrollar su ego natural, volverse tan dominantes como para eclipsar la nota precedente. Cada nota debe tener conciencia de sí misma, pero también de sus propios límites; como vemos, las notas se rigen en la música por las mismas reglas que se aplican a los individuos en la sociedad. Cuando se tocan cinco notas legato, cada una lucha contra el poder del silencio, que pretende arrebatarle la vida, y, por lo tanto, guarda relación con la nota que la precede y con la que la sigue. Ninguna nota puede enfatizarse hasta el punto de pretender imponerse a las precedentes en lo que respecta al volumen; de lo contrario, desafiaría la naturaleza de la frase a la que pertenece. Un músico debe tener la capacidad de agrupar las notas. Este sencillo hecho me ha enseñado la relación entre un individuo y un grupo. Es necesario que cada ser humano contribuya a la sociedad de un modo sumamente individual; así, el conjunto es mucho más grande que la suma de las partes. La individualidad y el colectivismo no tienen por qué excluirse mutuamente; en efecto, juntos son capaces de enriquecer la existencia humana.

El contenido de la música únicamente puede articularse a través del sonido. Como ya hemos visto, las verbalizaciones no son más que una descripción de nuestra reacción subjetiva—que incluso puede ser fruto del azar—ante la música. Sin embargo, el hecho de que el contenido de la música no pueda expresarse en palabras no quiere decir que no exista; de lo contrario, las interpretaciones musicales serían de todo punto innecesarias, e interesarse en compositores como Bach, que vivieron hace siglos, sería impensable. Pese a todo, nunca debemos dejar de preguntarnos cuál es exactamente el contenido de la música, esa sustancia intangible que sólo puede expresarse mediante el sonido. No puede definirse sólo en virtud de su naturaleza matemática, o poética, o sensual. Todas ellas le pertenecen, al igual que muchas otras. El contenido de la música

tiene que ver con la condición humana, puesto que los autores y los intérpretes de la música son seres humanos que expresan sus pensamientos, sus impresiones, sus observaciones y sus sentimientos más íntimos. Esta idea es válida para todas las obras musicales, al margen del período al que pertenezcan los compositores y a las evidentes diferencias estilísticas entre ellos. Por ejemplo, trescientos años separan a Bach y a Boulez, pero ambos crearon universos que nosotros, como intérpretes y como oyentes, volvemos contemporáneos. La condición humana puede ser tan grande o tan pequeña como cada cual elija que sea, y lo mismo cabe decir de las composiciones musicales.

El célebre director Sergiu Celibidache decía que la música no llega a ser algo, sino que hay algo que puede llegar a ser música. Lo que quería decir es que la diferencia entre el sonido—considerado en sí mismo o como un grupo de sonidos—y la música estriba en que, al hacer música, hay que integrar todos los elementos en un conjunto orgánico. Los elementos de la música no existen de forma autónoma: el ritmo no es independiente de la melodía, la melodía desde luego no es independiente de la armonía, y ni siquiera el tempo es un fenómeno independiente. A menudo creemos que, como algunos compositores nos ofrecen indicaciones metronómicas, lo único que debemos hacer es procurar comprimir todas las notas y su expresión en una cierta velocidad, olvidando que en realidad no escuchamos el tempo, sino la música a una velocidad dada. Si el tempo es demasiado rápido, el contenido es incomprensible, por la incapacidad del intérprete para tocar todas las notas con claridad o la del oyente para captarlas; si el tempo es demasiado lento, también resulta incomprensible, pues ni el intérprete ni el oyente son capaces de percibir todas las relaciones entre las notas.

En 1869, Richard Wagner escribió en su tratado Sobre la dirección:

La correcta comprensión del melos es la única guía para encontrar el tempo correcto; ambas cosas son inseparables: una implica y condiciona la otra. Como prueba de mi aseveración de que la

mayoría de nuestras interpretaciones de música instrumental dejan que desear, basta con señalar que nuestros directores a menudo no logran encontrar el tempo correcto porque ignoran lo que es cantar.

Al describir la diferencia entre el carácter de los movimientos Adagio y Allegro en las sinfonías de Beethoven, añade:

Las lentas emanaciones de pureza sonora [en referencia al Adagio], por un lado, y una figuración rítmica cada vez más movida por el otro [en referencia al Allegro] sólo están sujetas a unos límites ideales, y en ambas direcciones la ley de la belleza es la única medida de lo posible. La ley de la belleza establece el punto de contacto en el que los extremos opuestos tienden a encontrarse y a reunirse.

Curiosamente, Wagner no habla de la melodía, sino del melos. La palabra melos aparece por primera vez en la poesía de Arquíloco de Paros en el siglo VII a. C.; allí se refiere a la música coral. Más adelante, Platón lo definió como la síntesis de palabra, tonalidad y ritmo, mientras que la definición de Aristóteles se acerca más a lo que nosotros entendemos por melodía. En la Política habla de tres variedades diferentes de mele: la ética, la práctica y la extática.[5] Wagner nos enseña que el melos es el único criterio para escoger el tempo correcto, lo que significa que la decisión al respecto no depende de un factor exterior, como el metrónomo, e, igual de importante, que es la última decisión que debe tomar un músico. Sólo después de observar todos los elementos inherentes al contenido de la música puede el intérprete determinar la velocidad a la que cabe expresarlos. Por lo tanto, si la decisión se toma demasiado pronto, nos volvemos esclavos del tempo, mientras que, si se adopta al final del proceso de entendimiento, tendremos en consideración todos los factores. Como tantas cosas en la vida, la idoneidad de una decisión está vinculada de forma inevitable con el momento en que se toma.

La comprensión de la interdependencia de los diferentes elementos en la música exige una comprensión de la relación entre el espacio y el tiempo, o, dicho de otro modo, de la relación entre la sustancia musical y la velocidad. La velocidad, o el tempo, que pueden parecer factores exteriores a la propia música, tampoco son elementos independientes. La relación entre la textura y el volumen del sonido, por un lado, y la transparencia audible de la música, por el otro, determinan la velocidad adecuada. En la música tonal, para explicar el sistema musical empleado entre 1600 y 1900 y en la mayor parte de la actual música popular, es necesario entender que el ritmo, la melodía y la armonía pueden moverse a diferentes velocidades. Es posible concebir infinitas variaciones rítmicas sin que se produzca ninguna fluctuación armónica, pero es inconcebible que la armonía cambie sin que también lo hagan la melodía y el ritmo. La trinidad ritmo, melodía y armonía subraya la necesidad de un punto de vista individual, semejante al de un director de cine que coloca la cámara para que abarque lo que hay ante ella del modo que le parece apropiado. Según Nietzsche, «no hay verdades, sólo interpretaciones», pero la música no necesita interpretación alguna. Lo que exige es observación de la notación musical, control de su realización física y la capacidad del músico para fusionarse con la obra escrita por otro.

Nada existe fuera del tiempo: en la música, como en la vida, se da una conexión indivisible entre tempo y sustancia. La velocidad de una progresión armónica, como la velocidad de un proceso político, puede determinar su efectividad y, en última instancia, transformar la realidad en la que intenta influir. Por ejemplo, estoy convencido de que los Acuerdos de Oslo entre Israel y Palestina estaban condenados al fracaso—al margen de que fueran acertados o erróneos—precisamente porque la relación entre contenido y tiempo no era la adecuada. La preparación para las conversaciones de Oslo se desarrolló con excesiva premura. El proceso mismo, una vez iniciadas las conversaciones, fue muy lento y tuvo frecuentes interrupciones, lo que le brindó pocas posibilidades de éxito. El equivalente musical sería tocar una introducción lenta con excesiva

rapidez y de modo poco concienzudo, y después interpretar el movimiento principal rápido con demasiada lentitud e interrupciones. Tanto en política como en música, la velocidad y la elección del tempo no son factores externos, sino elementos que cambian sin remisión la forma de lo que todavía está por llegar.

En música, todo ha de estar interconectado de manera constante y permanente; el acto de hacer música es un proceso de integración de todos los elementos que le son intrínsecos. Si no se establece la relación correcta entre velocidad y volumen, dicha integración no está completa y, por lo tanto, no cabe hablar de música en el pleno sentido del término. En música, todos los elementos han de estar interrelacionados. Por supuesto, existen diferencias estilísticas entre compositores: algunos medios de expresión, como la flexibilidad de volumen y de tempo, son posibles en Puccini, pero no en Bach. Sin embargo, la necesidad de vincular de manera orgánica los diversos aspectos de la música rige para todos los compositores, trátese de Bach, de Schönberg, de Puccini o de Wagner.

La «sensibilidad musical» puede definirse como la capacidad de sentir una inclinación instintiva o intuitiva por el sonido como medio de expresión. Sin embargo, dicha capacidad resulta insuficiente si no se la combina con el pensamiento. No hay emocionalidad sin comprensión en música, como no hay racionalidad sin sentimiento: aquí tenemos un nuevo paralelismo claro con la vida. ¿Cómo vivir con disciplina y pasión? ¿Cómo conectar nuestra mente y nuestro corazón? En música, expresamos la emoción dilatando o acelerando el tempo, cambiado el volumen, la calidad del sonido y la articulación, lo que implica alargar o acortar ciertas notas. Si la música puede definirse como sonido con pensamiento, entonces ninguno de estos recursos puede aplicarse a ciegas; la técnica debe estar al servicio de un propósito más alto, el que la música se exprese, y el intérprete ha de ser el maestro que coordine estos elementos logrando establecer una interconexión continua entre ellos, sin que ninguno sea independiente de los otros.

El pensamiento racional es también la fuerza motriz que nos permite examinar los atributos del coraje y de la ambigüedad en relación con la música. En Beethoven, un crescendo seguido de un subito piano no sólo exige la capacidad primero de incrementar el volumen y después de reducirlo de modo abrupto, sino también la de expresar el incremento de manera que el oído anticipe la llegada de un punto culminante en el volumen. Por lo tanto, la incertidumbre es un ingrediente necesario para la preparación del subito piano. Sin embargo, subito, en italiano, significa 'repentino', una desviación de lo esperado. El incremento del volumen requiere una preparación gradual y estratégica durante la duración del crescendo. La dificultad a la hora de ejecutar estas indicaciones reside en gran medida en la interdependencia entre la amplitud del incremento y el control de la velocidad. Si el sonido se incrementa demasiado rápido y de modo desproporcionado, será imposible llevarlo más lejos en las fases posteriores del crescendo; si no se incrementa lo suficiente, o bien no se logrará que dicho incremento se produzca en las fases posteriores, o bien será tan repentino que echará por tierra el crescendo. Por lo tanto, es esencial determinar por adelantado el nivel de volumen que uno quiere alcanzar en el punto culminante del crescendo, así como establecer el nivel de volumen del subito piano. Y también es necesario ser capaz de pasar sin titubeos desde el máximo volumen del crescendo hasta el mínimo volumen del subito piano.

En este punto se requiere coraje. El camino más fácil, desde un punto de vista musical y físico, dictaría una adaptación, consistente en realizar una imperceptible disminución del incremento para facilitar la transición desde el final del crescendo hasta el subito piano. En este caso, el valor dicta escoger el camino más difícil, incrementando el volumen sin tener en cuenta las consecuencias del carácter abrupto de la transición al subito piano, lo que no resulta muy distinto a caminar confiado hasta el borde de un precipicio y detenerse en el último momento. En relación con la producción del sonido, el coraje se define por la voluntad y la capacidad para desafiar lo esperado. Como dijo Arnold Schönberg: «El camino del

medio es el único que no lleva a Roma». Cada intérprete debe encontrar en su interior la determinación necesaria para este proceso, y tal vez lo pueda lograr siguiendo el camino menos fácil también fuera del mundo del sonido.

Para hacer música es necesario adoptar un punto de vista determinado, que no se base en una perspectiva unilateral, puramente subjetiva, sino en otra basada en un respeto total por la información presente en la página impresa, la comprensión de las manifestaciones físicas del sonido y el entendimiento de la interdependencia de todos los elementos musicales: la armonía, la melodía, el ritmo, el volumen y el tempo. El respeto absoluto a la página impresa entraña la obediencia a lo que dice: tocar piano o suave cuando así lo indica y no cambiar por capricho a forte. Sin embargo, ¿hasta qué punto tiene que ser suave un piano? Esta sencilla pregunta ilustra la importancia de tener una idea formada respecto de la cantidad y de la calidad del volumen, que corresponden en este caso a un piano. Limitarse a tocar piano porque así lo indica la página impresa puede ser una señal de humildad, pero también un caso de pecado por omisión. Un músico siempre debe plantearse tres preguntas: por qué, cómo y para qué. La falta de capacidad o de disposición para formularlas resulta sintomática de una fidelidad irreflexiva a la letra y de una inevitable infidelidad al espíritu de la partitura.

Cuando Wagner comienza el preludio de Tristán e Isolda, la música emerge de la nada, y lo hace a través de una nota. Si escuchamos de modo atento e inteligente, podemos imaginarnos que esta nota pertenece a múltiples tonalidades. Eso crea una sensación de ambigüedad y expectación que es absolutamente esencial para preparar el famoso «acorde de Tristán» que aparece al comienzo del segundo compás. Si Wagner hubiera escrito el compás anterior con mayor grado de detalle y lo hubiera armonizado, la disonancia del acorde de Tristán no tendría el mismo efecto dramático. En lugar de ello, Wagner primero crea la sensación de hallarnos en tierra de nadie, desde un punto de vista armónico y melódico. A continuación,

viene un acorde cuya disonancia no llega a resolverse del todo, sino que queda suspendida en el aire. Un compositor menos genial, que no entendiera hasta tal punto el misterio de la música, daría por supuesto que debía resolver la tensión que había creado. Sin embargo, precisamente la sensación causada por una resolución sólo parcial es lo que permite a Wagner crear una ambigüedad y una tensión crecientes a medida que se desarrolla ese proceso; cada acorde no resuelto supone un nuevo comienzo.

En la vida fuera de la música, la ambigüedad no es siempre un atributo positivo—por el contrario, suele ser una señal de indecisión y, en política, de falta de dirección firme—, pero en el mundo del sonido constituye una virtud, pues ofrece muchas posibilidades diferentes para elegir. El sonido tiene la capacidad de crear un vínculo entre todos los elementos, de modo que ninguno sea negativo o positivo por completo. En música, incluso el sufrimiento puede ser fuente de placer. Al fin y al cabo, los músicos experimentan un sentimiento de placer cuando tocan la marcha fúnebre de la Sinfonía «Heroica». El sentimiento es una expresión de la lucha en pos del equilibrio, y no podemos permitir que se manifieste desligado del pensamiento. Como nos muestra Spinoza, la alegría y sus variantes conducen a una mayor perfección funcional; la tristeza y los afectos relacionados con ella no son saludables y, por lo tanto, deberíamos evitarlos. Sin embargo, en la música, la alegría y la tristeza existen de modo simultáneo y, por lo tanto, nos permiten experimentar una sensación de armonía. La música tiene siempre un carácter contrapuntístico, en el sentido filosófico de la expresión, pues entraña una interrelación de voces independientes. Incluso cuando es lineal, siempre coexisten elementos que se oponen y que pueden llegar a entrar en conflicto. La música acepta siempre los comentarios de unas voces sobre otras y tolera los acompañamientos subversivos como antípoda imprescindible de las voces principales. El conflicto, la negación y el compromiso coexisten en la música de modo permanente.

La música no está al margen del mundo; puede ayudarnos a olvidarnos de nosotros mismos y, al mismo a tiempo, a comprendernos. Cuando dos seres humanos dialogan, uno espera a que el otro termine lo que tenía que decir antes de responderle o de comentar sus palabras. En música, dos voces conversan de manera simultánea, y cada una se expresa sin reservas, mientras que, al mismo tiempo, escucha a la otra. A partir de aquí, vemos la posibilidad de aprender no sólo cosas acerca de la música, sino también a partir de la propia música, en un proceso que dura toda una vida. A los niños puede enseñárseles orden y disciplina a través del ritmo. Los jóvenes que experimentan la pasión por vez primera y pierden todo sentido de la disciplina pueden ver a través de la música que ambas deben coexistir, pues hasta la frase más apasionada ha de tener un sentido del orden subyacente. Lo que, en última instancia, tal vez constituya la lección más difícil para los seres humanos—aprender a vivir con pasión pero también con disciplina, con libertad pero también de un modo ordenado—resulta evidente en cualquier frase musical.

Ya hemos examinado la indivisible conexión existente en música entre velocidad y sustancia, que no difiere de la interdependencia permanente entre contenido y tiempo: cómo influye el tiempo en el contenido, al permitir que los acontecimientos se desarrollen en una dirección determinada, y cómo, a su vez, el contenido influye en nuestra percepción subjetiva del tiempo. El placer hará que el paso del tiempo resulte más rápido desde un punto de vista subjetivo; el sufrimiento o la tristeza lo volverán más lento. El tempo rubato, expresión que significa literalmente ‘tiempo robado’, es precisamente la capacidad de otorgar al tiempo objetivo una cualidad subjetiva. La leve modificación exigida por el tempo rubato confiere tanto al músico como al oyente la capacidad de ignorar el tiempo objetivo, aunque sólo durante el lapso del tempo rubato. Al fin y al cabo, lo que determina la audibilidad y la transparencia en música es el oído; en consecuencia, a él le corresponde guiarnos en el tempo rubato para dotarnos de la fuerza moral precisa para devolver lo que robamos de manera inadvertida.

El arte del rubato estriba en introducir modificaciones imperceptibles en el tempo sin dejar de mantener una conexión con él, un pulso interno. Dichas modificaciones han de consistir en una exageración de ciertos elementos rítmicos, sin por ello alterarlos. Asimismo, hay que tener la precaución de emplear el rubato sólo por tiempo limitado, para no perder el contacto con el tiempo objetivo, que nunca se detiene. Por otra parte, desde un punto de vista moral, el «tiempo robado» exige su devolución llegado determinado punto. La dilatación de cierto pasaje o de cierto grupo de notas debe ir seguida de modo ineludible por un pasaje o por un grupo de notas ejecutados con mayor fluidez, de manera que la modificación del tempo sólo sea temporal, y un metrónomo que marcara el pulso durante el pasaje coincidiera al principio y al final de éste, pero no en el transcurso de la ejecución, del mismo modo que un reloj nos muestra el tiempo objetivo, con independencia de nuestra percepción subjetiva. Tal vez ésa fuese la razón de que Busoni dijera que la música está en el tiempo y, a la vez, fuera de él.

La modulación, el paso de una tonalidad a otra, afecta a nuestra percepción de lo que ya sabemos. En la Sinfonía «Heroica», Beethoven presenta el tema principal en la tonalidad de mi bemol mayor, pero en la recapitulación, cuando reaparece en la nueva tonalidad de fa mayor, ésta dota a la misma música de una perspectiva diferente. Es el mismo tema observado desde un punto de vista diferente. La modulación también se relaciona con la idea de tiempo: para lograr una perspectiva diferente en una tonalidad distinta, primero es necesario emplear una cantidad de tiempo suficiente para establecer la tonalidad principal de manera evidente.

Como la historia, igual que la música, transcurre en el tiempo, un simple acontecimiento puede cambiar no sólo nuestro modo de abordar el futuro, sino también nuestra forma de ver el pasado. En música, es lo que sucede cuando sobre la progresión horizontal de la música se introduce de repente una presión vertical, con lo que ésta no puede desarrollarse como lo había hecho hasta ese momento. En el último movimiento de la Novena sinfonía de Beethoven, la música

se detiene de pronto sobre un acorde sostenido en fortissimo, que coincide con las palabras «Und der Cherub steht vor Gott» [‘Y el querubín se halla frente a Dios’]. La música modula de la mayor a fa mayor en la última repetición de las palabras «vor Gott», repetidas con independencia del resto de la frase. Lo que ocurre a continuación resulta por completo impredecible: la música se reanuda en una nueva tonalidad, en un nuevo tempo, un compás y un carácter nuevos, y orienta el movimiento en una dirección de todo punto distinta, tal como, en cierto sentido, el mundo cambió de dirección por entero después de noviembre de 1989 o del 11 de septiembre de 2001. La música nos enseña que hemos de aceptar la inevitabilidad de un incidente que cambia el curso de los acontecimientos de modo irrevocable. Aunque, tras una gran catástrofe, podemos ser irracionalmente optimistas o irracionalmente pesimistas, las fluctuaciones de la vida, como las fluctuaciones de la música, son un hecho innegable.

2

ESCUCHAR Y OÍR

Según Juan: «En el principio era el Verbo»; según Goethe: «En el principio era la Acción». Tal vez también podríamos decir: «En el principio era el sonido». Una vez examinada la relación entre sonido y silencio, ahora me gustaría estudiar la relación entre el oído y el resto de los órganos del cuerpo. El oído percibe el sonido. Según Aristóteles, los ojos eran los órganos de la tentación y los oídos eran los órganos de la instrucción; el oído no se limita a recibir el sonido, sino que, al enviarlo directamente al cerebro, pone en marcha un proceso creativo de pensamiento; los procesos físicos y cognitivos de la audición distan de ser pasivos.

El oído detecta vibraciones físicas y las transforma en señales que después se convierten en sensaciones sonoras en el cerebro; el ojo detecta estructuras de luz y las transforma en señales, las cuales, a su vez, se convierten en imágenes visuales en el cerebro. El espacio ocupado por el sistema auditivo en el cerebro es más pequeño que el ocupado por el sistema visual. Sin embargo, el neurocientífico Antonio Damasio afirma que el sistema auditivo está mucho más cerca de las partes del cerebro que regulan la vida y que son la base de las sensaciones de dolor, placer, motivación y otras emociones fundamentales. Asimismo, las vibraciones físicas que dan como resultado las sensaciones sonoras son una variación del sentido del tacto: cambian el cuerpo de modo directo y profundo, mucho más que las estructuras de luz que dan lugar a la visión. El ser humano tiene la capacidad de cerrar los ojos cuando lo desea. Además, necesita una ayuda externa para ver: la luz. Sin embargo, no puede cerrar los oídos. El sonido penetra en el cuerpo humano y, por lo tanto, está conectado de modo más directo con él; de hecho, el sonido es un elemento que penetra físicamente y sobre el que el ser humano no tiene control.

El oído se desarrolla en el feto de una mujer encinta el cuadragésimo quinto día de gestación. Eso significa que se anticipa siete meses y medio al ojo. Sin embargo, en nuestras sociedades, tras el nacimiento del bebé, el oído suele quedar en segundo plano, y la atención se centra de modo casi exclusivo en el ojo. Vivimos en sociedades primordialmente visuales. Ya en la infancia, se hace que el niño tenga cada vez más conciencia de lo que ve, no de lo que oye. Cuando se le enseña a cruzar la calle, se le dice que mire a un lado y al otro para asegurarse de que no viene ningún coche, pero no siempre se le enseña a que escuche si se acerca un vehículo. En otras palabras, dependemos del ojo como medio de supervivencia. Entretanto, la relegación del oído empobrece aún más el sentido de la audición. De hecho, nos anima a oír sin escuchar.

Es imposible sobreestimar la importancia del oído. Una de sus funciones consiste en ayudarnos a recordar y rememorar, lo que implica que no sólo constituye un vínculo esencial con la memoria, sino que nos obliga a realizar esa función utilizando el pensamiento. Al fin y al cabo, la rememoración es memoria con pensamiento; un joven recuerda, mientras que un anciano rememora. La memoria es algo que acude de inmediato en nuestra ayuda, mientras que la rememoración sólo puede producirse mediante la reflexión y el esfuerzo del individuo. El hecho de que el sistema auditivo esté físicamente cerca de las partes del cerebro que regulan la vida explica esa escasez de inteligencia. Según Antonio Damasio, hay dos clases fundamentales de memoria: una relativa a las capacidades, y la otra, a los hechos. Ahondando en esa diferenciación, yo dividiría la memoria relativa a los hechos en una memoria de tipo visual y otra de tipo auditivo. Cada una de ellas exige la participación del cerebro en distintos grados y de diversos modos.

La memoria motora, basada en las capacidades, permite al cerebro regular los movimientos de los músculos y los nervios. Por ejemplo, cuando tocamos un pasaje al piano, a menudo los dedos parecen recordar de modo automático aun cuando los demás tipos de memoria han fallado, lo que permite salvar un lapsus memorístico.

Eso entraña la capacidad de desligar el aspecto físico de nuestras acciones respecto de todo esfuerzo o pensamiento racional, el cual, en una situación en la que aflora la duda, sería sólo un estorbo. El control motor de los dedos, una vez aprendido cierto movimiento o cierta digitación, completa la secuencia sin la participación consciente del intelecto. Por otro lado, la memoria visual, basada en los hechos, requiere un mayor esfuerzo intelectual, consciente, porque tiene un menor número de cualidades automáticas que la memoria motora. Para recordar un rostro, primero tenemos que haber advertido algunas de sus características, que acuden en nuestra ayuda al tratar de recordarlo. Una persona que mira un cuadro controla la cantidad de tiempo que presta a cada detalle y ese control, desde luego, afectará a su memoria visual. El gran pianista Arthur Rubinstein tenía una memoria visual extraordinaria. En cierta ocasión olvidó en París su partitura del Concierto para piano en re menor de Brahms, que tenía que interpretar conmigo en Nueva York, y en la tienda de música no se hallaba disponible la edición a la que estaba acostumbrado. No quiso comprar otra, porque dependía de la memoria visual de su ejemplar: recordaba que en la tercera página había una mancha de café. Durante el ensayo, tuvo un insignificante lapsus de memoria, y después me pidió que yo tocara para él, en privado, el pasaje que se le había olvidado en el ensayo, para activar su memoria auditiva y lograr que complementara su memoria visual.

La memoria auditiva puede funcionar sobre una base subconsciente (al igual que es posible repetir de modo mecánico un número de teléfono que hemos oído), pero en otros casos está conectada a una observación o a una reflexión racional con la que el cerebro tiene la certeza de poder rememorar. El mismo número de teléfono quedará instalado más firmemente en la memoria si establecemos alguna clase de relación o de orden entre los números que nos ayude a recordarlos. La creación de dicho patrón ahondará el proceso de codificación que programa la memoria. Por supuesto, el caso de la música es mucho más complejo que el de un número de teléfono, y se necesita una profunda capacidad de análisis y comprensión de la

estructura subyacente para conseguir un recuerdo sólido de toda la pieza. A eso me refiero cuando hablo de rememoración: a la consolidación de la memoria auditiva mediante el esfuerzo racional.

Para el oído, la repetición es una forma de acumulación, y, por lo tanto, constituye un elemento esencial de la música. Ésta se despliega en el tiempo—es decir, hacia adelante—, pero, de modo paralelo y simultáneo a dicho avance, el oído recuerda lo que ya ha percibido, con lo que se despliega hacia atrás, o incluso es consciente al mismo tiempo del presente y del pasado. No podemos tener un recuerdo sonoro con la primera nota, pero con la segunda ya somos conscientes de la relación de ésta con la primera, pues el oído recuerda la primera nota.

La comprensión de esta dimensión física del sonido conduce a la conclusión metafísica de que la repetición exacta no es posible, porque el tiempo ha avanzado y, en consecuencia, sitúa la reexposición en una perspectiva diferente. El oído crea el vínculo entre el presente y el pasado, y envía señales al cerebro respecto de lo que cabe esperar en el futuro. En una secuencia musical, recordamos la primera exposición del tema, y la memoria auditiva nos induce a esperar oírla una vez más. La estructura de la mayor parte de la música occidental, al margen de su forma concreta, se rige por este principio.

La fuga es la forma que aborda el principio de repetición de un modo más conciso, directo y matemático. En una fuga a tres voces, el motivo principal, también llamado sujeto, se presenta de manera autónoma, sin acompañamiento. Al margen de su longitud, en cierto sentido está inacabado, por la incertidumbre de su desarrollo: no podemos saber cuánto durará o hasta dónde se alejará respecto de su punto de partida. Dicha incertidumbre únicamente se resuelve con la segunda entrada del mismo sujeto. Por lo tanto, hasta que no se produce esta segunda entrada del sujeto no podemos llegar a percibirlo en su integridad. Aquí tenemos una de las numerosas cualidades por las que la fuga es una forma única entre todas las

formas musicales: el motivo, o sujeto, queda definido por la llegada de su propia repetición, que a su vez lo enmarca. La segunda entrada es una repetición de las mismas notas en otro registro y/o en una tonalidad emparentada; la transposición de registro o de tonalidad tiene un efecto parecido al de una frase pronunciada por una persona y confirmada de inmediato por otra, que repite exactamente las mismas palabras con una voz diferente. Entretanto, la voz en la que se había producido la primera entrada del sujeto adquiere un carácter subsidiario respecto a la voz de la segunda entrada, lo que da lugar a un contrasujeto, y, cuando se completa la segunda exposición del motivo, ambas voces entablan una especie de diálogo de transición, que en términos musicales recibe el nombre de episodio. Con frecuencia, este episodio no presenta una relación estrecha con el sujeto, sino que es una transición exigida por la estructura, antes de la aparición de la tercera voz, que proclama la misma verdad en otro registro y a continuación se convierte en materia de experimentación geométrica: puede invertirse, ampliarse al doble de su longitud original o incluso reducirse a la mitad; no obstante, en cada uno de estos casos un oyente experimentado puede reconocer fácilmente las repeticiones. La capacidad de escuchar una fuga en toda su complejidad se parece a la de formar palabras a partir de un batiburrillo de letras del alfabeto sin ninguna relación entre sí; podemos educar el oído para recordar y descifrar todas las diferentes versiones geométricas del sujeto, al igual que un ojo al que se le ha enseñado a buscar ciertas palabras las descubre de modo natural. En El clave bien temperado, de Bach, los compases 1-14 de la Fuga n.º 6 en re menor, presentan las tres primeras entradas, el episodio y el sujeto invertido en el compás 14.

La forma sonata tiene un carácter mucho menos matemático. Si la fuga es épica, la sonata es dramática. La primera es ante todo contrapuntística y geométrica en el desarrollo de su material, mientras que la segunda presenta los temas de un modo más narrativo. Con frecuencia, el primer tema y el segundo tienen naturalezas o características opuestas: masculino/femenino,

rítmico/melódico, etcétera. La sensación dramática que transmite la obra está creada por la yuxtaposición de estas diversas características. De hecho, la introducción del primer tema en la forma sonata puede compararse con la primera aparición de un personaje en una obra teatral. Al principio de una pieza escénica, el personaje carece de historia en el contexto de la obra. Tal vez tenga una historia previa que se nos presenta a medida que la trama avanza, pero en su primera aparición sólo tiene un presente y un futuro, por lo que respecta al argumento. De modo análogo, la entrada del primer tema marca la pauta de la exposición en la forma sonata; todo cuanto siga estará relacionado con ella. Una vez presentado todo el material musical, la exposición llega a su final y comienza la sección de desarrollo. La exposición es sólo una presentación del material en la que todos los temas pueden contar su historia; cada tema es nuevo para el mundo en el que existe. La sección de desarrollo, que sigue a la exposición, hace exactamente lo que indica su nombre. Hasta las unidades más minúsculas de los temas están sujetas a desarrollo, y de los modos más inesperados; los cambios de tonalidad llevan al material musical a aventurarse en regiones hasta entonces inexploradas.

El cambio en la tonalidad de un tema transforma la progresión dramática de una obra de una forma que apenas puede explicarse sin recurrir al lenguaje de la música. Sin embargo, la tonalidad tiene una estrecha relación con la visualización espacial. La distancia entre las dos notas de un intervalo y la conexión armónica de una con la otra son la base de su expresividad. Las doce notas de la escala musical occidental tienen una relación clara y perfectamente determinada entre sí. Estas relaciones han cambiado de una época a otra, a veces de un compositor a otro y en ocasiones, incluso, entre dos obras de un mismo compositor, pero las relaciones entre las notas de la escala siempre han estado gobernadas por ciertas reglas inviolables. Algunos cambios de armonía, o modulaciones, son más o menos preceptivos. Por ejemplo, en la forma sonata, el primer tema, que reaparece al comienzo de la sección de desarrollo, a menudo lo hará en la tonalidad de la dominante, una quinta por encima de la

tónica, su tonalidad original. Aun cuando el tema no experimente cambio alguno, su transporte a la dominante transforma por completo su posición. La tonalidad de la dominante es el momento más evidente de tensión armónica que se resuelve en la tónica, lo que da lugar a un flujo y reflujo de tensión y relajación. Una vez alcanzada la dominante, resulta mucho más fácil aventurarse en otros terrenos más remotos, cuya relación con la tonalidad principal no es tan obvia. Por lo tanto, la primera modulación a la dominante abre la puerta a un abanico casi ilimitado de posibilidades en lo que respecta a la modulación y la exploración.

Todo esto acontece de un modo mucho menos riguroso que en la fuga, donde la relación de todos los episodios con el sujeto inicial siempre está presente, dadas las continuas reapariciones de éste. En la sección de desarrollo de la forma sonata, los temas son objeto de transformación interna o desarrollo, por lo que generan incertidumbre, en contraste con el carácter inequívoco de su primera aparición. El final de esta sección prepara el retorno de material que ya había aparecido en la exposición. Esta tercera sección, la recapitulación, recibe ese nombre porque repite el material de la exposición, que ahora se considera desde una perspectiva diferente, en virtud del proceso que ha tenido lugar a lo largo del desarrollo. El primer tema, que en su aparición inicial tiene sólo presente y futuro, es en la recapitulación el resultado de su propio pasado: la exposición y la sección de desarrollo. Llegado este punto, el primer tema se encuentra, como mínimo, en una situación psicológica diferente por completo. Cuando se llega a la recapitulación, los temas han experimentado transformaciones; entonces rememoran o reviven algo que ya les es conocido, pero modificado por el conocimiento añadido y la experiencia adquirida en el transcurso del movimiento. En este sentido, la forma sonata no es un relato épico, sino más bien una yuxtaposición dramática.[6]

La variación, por citar un tercer ejemplo de forma musical, se refiere no sólo a un cambio ornamental, sino también a un proceso de transformación, término que, en numerosos casos, resulta mucho

más ajustado. Beethoven escribió muchas variaciones, pero su obra más importante en este género son las Variaciones Diabelli, op. 120. El título original de esta obra es Dreiunddreiβig Veränderungen, palabra esta última que significa 'transformaciones'. Cuando se transforma un tema, se lo somete a todos los cambios inherentes a su propia naturaleza. La palabra variación se refiere más bien a la observación del carácter de un tema y a la realización de un comentario al respecto, mientras que la transformación exige una comprensión de la verdadera esencia del objeto, de modo que cambie su forma sin que se vea alterada su naturaleza. En esta obra maestra de Beethoven, la transformación se da en el ritmo, la dinámica, el pulso y, de hecho, el compás: el tema de las Variaciones Diabelli está en un compás de 3/4, como todos los valses, pero ya en la primera variación cambia a 4/4. Las notas de la melodía no dejan de ser las mismas, pero se presentan en materializaciones completamente diferentes desde un punto de vista rítmico, melódico y métrico. El compás de 3/4 sólo puede tener un tiempo fuerte. Se trata de un principio matemático: tres sólo es divisible por sí mismo y por la unidad, y la inevitable progresión de pulsaciones siempre nos lleva de vuelta a la inicial. Sin embargo, puesto que cuatro puede dividirse en dos unidades, en el compás de 4/4 pueden darse dos tiempos fuertes.[7]

En otra gran obra, las Variaciones para orquesta, op. 31, Schönberg lleva este proceso de transformación aún más lejos. Cambia el compás, la armonía y el ritmo, como había hecho Beethoven antes que él, pero, en su caso, no dispone tan sólo de un piano, sino de toda una orquesta. Eso le brinda la posibilidad añadida de transformar el tema mediante cambios en la orquestación, así como un mayor grado de flexibilidad a la hora de modificar el registro que el que resulta posible en el piano. De hecho, estos dos grandes conjuntos de variaciones traslucen la conexión que existe entre Beethoven y Schönberg: los dos fueron capaces de asimilar la música de sus predecesores, al tiempo que mostraban el camino hacia el futuro. Beethoven habría sido imposible sin Bach, Haydn y Mozart; a su vez, él desbrozó el camino para Schubert, Weber,

Schumann, Brahms y, en última instancia, Wagner. Schönberg fue capaz de que los mundos en apariencia opuestos de Brahms y de Wagner coexistieran. En sus obras, Schönberg desarrolló entre otras cosas la yuxtaposición de los compases de 3/2 y 6/4 de Brahms, es decir, las dos posibles divisiones matemáticas de las seis pulsaciones en tres unidades de dos o en dos unidades de tres (tal como se aprecia en el segundo movimiento del Segundo concierto para piano), al tiempo que amplió el lenguaje armónico de Wagner. En Tristán e Isolda, Wagner intensificó el cromatismo hasta el punto de que la tonalidad se volvió oscura, por no decir críptica. Schönberg lo llevó incluso más allá, hasta el punto de no retorno, con lo que creó el sistema dodecafónico. La tonalidad del preludio de Tristán e Isolda es tan ambigua que sólo queda clara en el final de la versión de concierto del preludio aislado (escrita después de que Wagner terminara la ópera e interpretada con muy poca frecuencia), que concluye en la mayor. Schönberg siguió esa senda en obras tempranas como Noche transfigurada o Peleas y Melisande, antes de eliminar por entero la existencia de la armonía, al dar la misma importancia a cada una de las doce notas de la escala cromática. Eso supuso una ruptura radical con la jerarquía que existe de modo natural en toda la música tonal. Sin embargo, el oído humano suele buscar conexiones armónicas naturales aun cuando sean inexistentes o irrelevantes, lo que podría llevarnos a creer que la tonalidad es una ley de la naturaleza y no una creación humana. La paradoja de la relación entre la tonalidad y el sistema dodecafónico (la llamada abolición de la tonalidad) es un ejemplo de las contradicciones de la naturaleza humana: una parte de nuestra mente lucha por la libertad y la independencia al margen de las consecuencias, como pone de manifiesto el continuo empeño de romper con la tonalidad, mientras que la otra no deja de buscar la seguridad de la jerarquía, la autoridad y lo conocido, como pone de relieve el deseo de buscar, pese a todo, el orden de la tonalidad.

Wagner entendía tan bien la fenomenología del sonido y la importancia del oído que diseñó un teatro, el Festspielhaus de Bayreuth, donde la orquesta estaba tan «hundida que el espectador

no alcanzaba a verla». Ese diseño no respondía, como suele afirmarse, al mero propósito de que las voces de los cantantes no quedaran tapadas por las dimensiones de su orquesta, excepcionalmente grandes. Su prioridad era más bien que la orquesta no pudiera verse; Wagner condenó «la incesante visibilidad del mecanismo de la producción sonora, de todo punto fastidiosa».[8] En otras palabras, también aspiraba a separar el oído del ojo, impidiendo que el espectador pudiera advertir el momento en que la música estaba a punto de empezar, pues tanto la orquesta como el director quedaban fuera del alcance de la vista. La magia del Festspielhaus de Bayreuth resulta sobre todo evidente en el caso de óperas que comienzan con una dinámica sutil, como El oro del Rin, Tristán e Isolda o Parsifal, pues no hay medio de saber ni cuándo va a empezar el sonido ni de dónde procede. Por lo tanto, el oído está alerta por partida doble: el ojo ha de esperar hasta que se alza el telón, mientras que el oído ya ha percibido el carácter del drama.

Desde luego, esto guarda relación con la concepción que Wagner tenía de la ópera. Los compositores anteriores solían componer oberturas de ópera muy brillantes, con vistas a atraer la atención del público y prepararlo para la obra que estaba a punto de comenzar. La obertura de Las bodas de Fígaro nada tiene que ver en realidad con el resto de la ópera; en su lugar, casi podríamos tocar la obertura de Così fan tutte. Wagner, cuyo pensamiento era sumamente sistemático, creía que la obertura no sólo debía infundir en el oyente el estado de ánimo adecuado, sino también transmitirle una premonición de lo que iba a suceder en el drama. De ese modo, el público queda atrapado desde la primera nota, y no puede desentenderse del mundo del sonido, ni en consecuencia de la esencia misma del drama, desde el comienzo. Por eso, en la mayoría de los casos, me parece que es un gran error alzar el telón antes del momento en que Wagner lo indica en la partitura, y coreografiar la música con una acción imaginaria. Muchos directores de escena alzan el telón en cuanto empieza a sonar la música, porque quieren luchar contra la separación del oído y del ojo, cuando dicha separación es, en realidad, una parte esencial de todo el proceso:

primero hay que comprender con el oído, y sólo después debemos percibir con el ojo.

Escuchar música no es lo mismo que leer. Al leer un libro, creamos nuestras propias asociaciones a partir únicamente del texto y de nuestro propio ser. Al escuchar música, existen unas leyes físicas del sonido, del tiempo y del espacio que debemos tener en cuenta a cada nota. Cuando escuchamos una obra en un concierto, es imposible repetir—releer, por decirlo así—una frase o una sección que no hayamos entendido por completo. El oyente debe ajustar su concentración—e incluso su conciencia—para recibir el material musical mientras se lo interpreta. Para sumergirse de lleno en el relato de un libro, uno debe crear su propia experiencia del paso del tiempo, o de la ilusión del tiempo que pasa en el relato; sin embargo, esa cualidad es inherente a la música. Desde luego, es posible oír sin escuchar, como es posible mirar sin ver. Para leer un libro, no sólo debemos mirar las palabras, sino también verlas, convertir las palabras impresas en construcciones mentales para entender el relato. Asimismo, escuchar música entraña también oírla, para comprender el relato musical. En consecuencia, la escucha es audición más pensamiento; de modo parecido, el sentimiento es emoción más pensamiento. Cuando surge una emoción, no está necesariamente conectada con ningún acontecimiento o persona en concreto; lo que une la emoción con un conjunto de circunstancias concretas y produce el sentimiento es la participación del intelecto. El mismo proceso tiene lugar cuando escuchamos una obra musical.

El sonido grabado, que preserva de modo artificial lo que no puede preservarse, incrementa las probabilidades de oír sin escuchar, puesto que podemos oír una grabación en casa o mientras nos desplazamos y, con ello, reducir la música a una actividad secundaria y eliminar la posibilidad de una concentración total, es decir, la posibilidad del pensamiento. La responsabilidad moral a este respecto recae por completo en el individuo, que puede decidir si una grabación es un medio de instruirse, haciendo que la música le

resulte más familiar por medio de la repetición—el equivalente a releer un pasaje de un libro—, o si es sólo un medio de distraerse, en el sentido de la música que interpreta la banda en La montaña mágica, de Thomas Mann, sobre la que el filósofo Settembrini dice lo siguiente:

La música es lo informulado, lo equívoco, lo irresponsable, lo indiferente […] La música despierta el tiempo, nos despierta al disfrute más refinado del tiempo… La música despierta…, y, en este sentido, es moral…, ética. El arte es moral en la medida en que despierta. Pero ¿qué pasa cuando ocurre lo contrario: cuando entorpece, adormece y contrarresta la actividad y el progreso? También la música puede hacerlo, es decir, ejercer la misma influencia que los estupefacientes. Una influencia diabólica, señores. La droga pertenece al diablo, pues provoca la letargia, el estancamiento, la pasividad, el servilismo… Les aseguro que hay algo inquietante en la música. Sostengo que es de una naturaleza ambigua. No me excedo al calificarla de políticamente sospechosa.[9]

Por desgracia, el ser humano tiende a conferir a los objetos autoridad moral, como para no asumir él mismo la responsabilidad. ¿Un cuchillo es un instrumento con el que se puede asesinar (y, por lo tanto, resulta inmoral) o es un instrumento con el que podemos cortar el pan y alimentar a un semejante (y, en consecuencia, reviste generosidad humana)? Lo que determina sus cualidades morales es el uso que el ser humano haga de él.

Examinado con detenimiento, el poder del oído queda de manifiesto incluso cuando la música está concebida de modo intencionado para ocupar un segundo plano, como en el cine. La famosa escena de la bañera de Psicosis, de Alfred Hitchcock, toma su impulso de la música. Basta con imaginarla acompañada por otra clase de música (por ejemplo, la del concierto de Año Nuevo de la Filarmónica de Viena) para advertir que distaría de resultar terrorífica, aunque el ojo nos diga lo que podemos esperar. De hecho, Hitchcock no había pensado acompañarla con música hasta que se dio cuenta de que

resultaba mucho más poderosa con la banda sonora escrita por Bernard Herrmann. En este caso, cuando el ojo y el oído trabajan juntos, vemos que el oído es más fuerte que el ojo. (¡Bravo, Richard Wagner!).

Nos hemos vuelto cada vez más insensibles a la información que recibimos a través del oído. Esa falta de sensibilidad, evidente en la frecuencia con que en las salas de conciertos se oyen toses incontroladas, adopta manifestaciones mucho más nefastas. Los equivalentes visuales de esas ofensas—por ejemplo, los aspectos más despreciables de la pornografía—se consideran tan terribles que se acusa a quienes los cometen de alterar el orden público. Sin embargo, muchas atrocidades que son igualmente terribles para el oído se ignoran por sistema. No sólo desatendemos el oído, sino que a menudo suprimimos además las señales que envía a nuestro cerebro. En nuestras sociedades (no sólo en Estados Unidos, aunque desde luego los estadounidenses contribuyeron a crear esta situación), cada vez es más frecuente encontrarse con la oportunidad de oír música sin escucharla. Ese fenómeno recibe el nombre de muzak. ¿Es razonable esperar que alguien escuche el Concierto para violín de Brahms en el ascensor y que después lo interprete o lo escuche en la sala de conciertos? Este abuso de la música no hará que nadie se convierta en un partidario de la música clásica. No sólo es contraproducente, sino que, desde el punto de vista de la ética musical, es de todo punto ofensivo. Es imposible que la muzak ofrezca una experiencia plena de la música, pues la música exige silencio y una concentración absoluta por parte del oyente. En realidad, la muzak está pensada para crear exactamente el tipo de satisfacción indiferente que describe Settembrini en La montaña mágica, en el que el consumo pasivo sustituye a la participación del intelecto.

En la actualidad, sobre todo en Estados Unidos, hay fijación con el marketing descriptivo, que a menudo no sólo reduce sin ambages la música a un sonido de fondo, sino que además crea falsas asociaciones. Desde luego, la Quinta sinfonía de Beethoven no tenía

la intención de hacernos pensar en chocolatinas, como querría que creyéramos un fabricante de chocolates estadounidense. Las imágenes que abusan de la música pura consiguen que el público olvide la necesidad de escuchar y concentrarse. Por lo tanto, es natural que la gente piense que basta con asistir a un concierto, sin tener que escucharlo con atención. Incluso es posible que el oyente espere que surjan en su mente asociaciones que en realidad nada tienen que ver con la música y que, de modo forzoso, lo incapacitarán para tener una experiencia musical.

Un día, mientras veía la televisión en Chicago, me encontré con el ejemplo más increíble que he visto en toda mi vida sobre el uso ofensivo de la música en un anuncio publicitario. En dicho anuncio, de una empresa llamada American Standard, se veía a un fontanero que corría muy deprisa, abría muy nervioso la puerta de un lavabo y demostraba la superioridad de un modelo concreto de retrete. Todas las imágenes estaban acompañadas por el «Lacrimosa» del Réquiem de Mozart. Algunos espectadores se sintieron lógicamente ofendidos por el uso de la música de Mozart como trasfondo sonoro para la venta de inodoros, y escribieron cartas a diversos periódicos y a la propia empresa. Obtuvieron esta respuesta:

Gracias por contactar con American Standard y exponer sus reparos a la música de fondo del actual anuncio televisivo de nuestro magnífico inodoro. Le agradecemos que se haya tomado la molestia de escribirnos y estamos completamente de acuerdo en este asunto tan importante para usted. Cuando elegimos el Réquiem de Mozart, desconocíamos su significado religioso. Nos enteramos gracias a un pequeño número de clientes que, como usted, se pusieron en contacto con nosotros. Aunque el uso de música de temática espiritual con fines comerciales cuenta con numerosos precedentes, hemos decidido cambiarla por un pasaje de la obertura de Tannhäuser, de Wagner, que, según los expertos musicales a los que hemos consultado, no tiene relevancia religiosa. El anuncio con la nueva música empezará a emitirse a partir de junio.

Evidentemente, para American Standard era inconcebible que los espectadores se ofendieran por un motivo que no fuese la blasfemia. La idea de que la auténtica blasfemia podría consistir en el abuso de una obra de arte musical tal vez nunca llegara a ocurrírsele al encargado de atención al cliente de la compañía, que prefirió atribuir la ofensa a las asociaciones religiosas de los espectadores.

Aunque no sea ése su propósito, el uso de música de Mozart en anuncios televisivos crea una familiaridad generalizada con un minúsculo fragmento de su Réquiem, sacado de contexto y sometido a asociaciones no musicales: en este caso, la necesidad de comprar un nuevo retrete. Esta clase de familiaridad dista de ser beneficiosa para la situación de la música clásica en el mundo actual. Utilizar fragmentos de grandes obras musicales para impregnar la cultura popular (o, más bien, su inexistencia) no es la solución a la crisis que padece la música clásica. La accesibilidad no se consigue con el populismo, sino con un mayor interés, una mayor curiosidad y un mayor conocimiento. Hay lugares que se describen como «accesibles a sillas de ruedas». Para dotar a un edificio de esa característica, sólo se necesita colocar rampas o ascensores allí donde hay escaleras. En el caso de la música clásica, la educación es la rampa o el ascensor que la hace accesible. La concentración en la música es una actividad que debe cultivarse desde una edad muy temprana para que se desarrolle de modo orgánico, como la comprensión de una lengua. Así llega a ser una necesidad, en lugar de un lujo. Sin embargo, el dominio de un instrumento musical no es un prerrequisito para la capacidad de comprender una pieza de música o de concentrarse en ella; escuchar música no ha de ser una actividad pasiva.

En la Política, Aristóteles escribe lo siguiente:

Nadie pondrá en duda que el legislador tiene que dirigir su atención, por encima de todo, a la educación de la juventud, pues el descuido de la educación daña la Constitución. Hay que formar al ciudadano para que se adapte al modo de gobierno en el que vive, pues cada

gobierno tiene un carácter propio, que en origen le dio forma y que sigue preservando. El carácter de la democracia crea democracia, y el carácter de la oligarquía crea oligarquía; y, cuanto mejor es el carácter, mejor es el gobierno.

La música nos puede permitir aprender muchas cosas sobre la vida y, sin embargo, nuestros actuales sistemas educativos la desatienden por completo, desde la guardería hasta los últimos años de colegio. Incluso en los conservatorios y las escuelas musicales se imparten unos conocimientos sumamente especializados, a menudo desligados de toda noción sobre el auténtico contenido—es decir, sobre el verdadero poder—de la música. La posibilidad de acceder a grabaciones y películas de conciertos y de óperas guarda una relación inversamente proporcional con la pobreza de la comprensión y de los conocimientos musicales que impera en nuestra sociedad. El actual estado de la educación pública explica el hecho de que la población pueda escuchar poco menos que cualquier pieza de música a voluntad, pero sea incapaz de concentrarse en ella por entero.

Tal vez la educación del oído sea mucho más importante de lo que podemos imaginar no sólo para el desarrollo de cada individuo, sino también para el funcionamiento de la sociedad y, por lo tanto, también para el de los Gobiernos. La comprensión y el talento musicales, igual que la inteligencia sonora, son áreas a menudo escindidas del resto de la vida humana, relegadas o bien a la función de mero entretenimiento, o bien al ámbito esotérico del arte para las elites. La capacidad de escuchar varias voces al mismo tiempo captando las particularidades de cada una de ellas por separado; la capacidad de recordar un tema que apareció por primera vez antes de experimentar un largo proceso de transformación y que en un momento dado reaparece bajo una luz distinta; y la capacidad sonora de reconocer las variaciones geométricas del sujeto de una fuga son cualidades que aumentan la comprensión. Quizá el efecto acumulativo de estas capacidades pueda formar seres humanos más aptos para escuchar y comprender diversos puntos de vista al mismo

tiempo, más capaces de juzgar su propio lugar en la sociedad y en la historia, y con más probabilidades de captar las semejanzas que las diferencias entre todos los seres humanos.

3

LIBERTAD DE PENSAMIENTO

E INTERPRETACIÓN

Leí por primera vez la Ética de Spinoza cuando tenía trece años. Desde luego, en la escuela estudiábamos la Biblia, que para mí es la mayor obra filosófica que se ha escrito. Sin embargo, la lectura de Spinoza me permitió acceder a una nueva dimensión, y por eso nunca he dejado de cultivar sus libros. El sencillo principio establecido por Spinoza, según el cual «el hombre piensa», se ha convertido para mí en una actitud existencial; mi ejemplar de la Ética tiene las esquinas dobladas y está partido. Durante años lo llevé conmigo en mis viajes, y aprovechaba las estancias en los hoteles o los descansos en los conciertos para sumergirme en muchos de sus principios. No hay mejor campo de entrenamiento para el intelecto que la Ética de Spinoza, ante todo porque Spinoza enseña la libertad radical del pensamiento con mayor amplitud que cualquier otro filósofo.

El tipo de libertad por el que aboga Spinoza no consiste en apartarse de la disciplina para caer en la arbitrariedad del pensamiento, sino un proceso activo. Cuanto más capaces somos de determinar nuestros propios pensamientos—haciendo que aparezcan y, con ello, creando nuestra propia experiencia de la realidad—, más posibilidades tenemos de autodeterminarnos y de ser libres de verdad. En la moderna civilización occidental resulta muy sencillo creer que somos libres, a tenor de todas las posibilidades que tenemos para elegir—dónde vivir, qué leer, qué ver en televisión o en Internet—, cuando, en realidad, esta clase de libertad exige una aguda conciencia de nuestros apetitos. Sin ella, no somos más que los esclavos de éstos, y carecemos del poder de modelar nuestras ideas y nuestros actos.

La conciencia de esta situación ha llegado a ser para mí una especie de autoanálisis prefreudiano. Spinoza me ayuda a verme y a ver lo que me rodea con objetividad. La vida puede resultar así soportable aun cuando suframos; las enseñanzas presentadas en la Ética nos permiten ver el mundo como un lugar llevadero. El propio Freud escribió una carta a Bickel en la que le decía: «Admito mi dependencia respecto de las enseñanzas de Spinoza». A la inversa, Spinoza admite, anunciando el análisis freudiano, que no podemos tener un control absoluto sobre nuestras emociones. En la Ética (Parte cuarta, proposición 7) escribe lo siguiente: «Una emoción no puede ser reprimida ni suprimida sino por medio de otra emoción contraria, y más fuerte que la que ha de ser reprimida». No basta, por ejemplo, con entender intelectualmente que los celos tienen un efecto negativo en el organismo, sino que han de ser contrarrestados por una emoción igual de fuerte, como la generosidad, tal vez, o el amor. Sin embargo, la capacidad para crear equilibrio emocional depende de nuestra conciencia intelectual del problema. Así es como Spinoza exige la integración de todos los aspectos del ser humano para lograr una libertad genuina.

También en la música el intelecto y la emoción van de la mano, tanto en el caso del compositor como en el caso del intérprete. La percepción racional y la percepción emocional no sólo no están en conflicto entre sí, sino que cada una guía a la otra para lograr una comprensión equilibrada, en la que el intelecto determine la validez de la reacción intuitiva y el elemento emocional imbuya en lo racional una dimensión que dote de humanidad al conjunto. Algunos músicos son víctima de una superstición: la creencia de que un análisis en exceso exhaustivo de una obra musical destruirá el carácter intuitivo y la libertad de su interpretación. Confunden conocimiento con rigidez, y olvidan que la comprensión racional no sólo es posible, sino de todo punto necesaria para dar libre curso a la imaginación.

El gran Voltaire acusó en cierta ocasión a Spinoza de «abusar de la metafísica». Sin embargo, en la actualidad, la autonomía de la

metafísica ha adquirido mayor importancia que nunca. Pensar de un modo metafísico significa, desde un punto de vista etimológico, ir más allá de lo físico, lo tangible y lo literal para comprender tanto la esencia de una cosa como su relación con todas las demás, sea una persona, un Gobierno, una voz de una fuga de Bach o un acontecimiento histórico. El pensamiento libre ha llegado a ser, de hecho, una de nuestras libertades más valiosas, en una época en la que los sistemas políticos, las restricciones sociales, los códigos morales y la corrección política suelen controlar nuestro pensamiento.

Otro freno inevitable del pensamiento libre es el intento de simplificar la condición humana construyendo un sistema de creencias que torne fútil todo cuestionamiento. Sin duda, la formulación de preguntas sobre la propia existencia exige un gran esfuerzo, un esfuerzo refrenado por el miedo a ser incapaz de responder a tales preguntas o, peor aún, de descubrir respuestas desconcertantes. Sin embargo, este esfuerzo es el arma más poderosa de la que disponemos contra el dogmatismo; la idea misma de búsqueda exige la voluntad y el valor de aprender poco a poco, sin contar con la garantía de que al final del proceso hayamos adquirido conocimiento alguno. Por otro lado, la búsqueda de un sistema de creencias supone poner los cimientos para la ideología y el fundamentalismo. Cuando una idea es engullida por un sistema, queda despojada de su esencia y de la energía con que se la concibió. Un sistema es por naturaleza un conjunto de reglas para la aplicación de ideas y principios que excluyen la necesidad de pensar más a fondo, mientras que una idea se encuentra por naturaleza en un continuo proceso de desarrollo. Podríamos decir que una idea tiene el potencial de trascender la rigidez de los conceptos y de llegar a una perspectiva metafísica, mientras que un sistema permanece anclado en su punto de vista y se mantiene inflexible.

La ideología, en cualquiera de sus formas o de sus manifestaciones, no es la expresión de una idea, sino sólo un vehículo para su materialización. Es imposible materializar de una sola vez todos los

aspectos de una idea, del mismo modo que un intérprete sólo puede presentar algunos aspectos de la música en el transcurso de un concierto, pero no expresar todo lo que contiene la partitura. La esencia destilada de una idea, que es infinita, no debe confundirse con su materialización, que es finita. La esencia de una idea no está sujeta al cambio con el paso del tiempo, mientras que su materialización es variable y depende del tiempo, de la percepción y del entendimiento.

La capacidad de distinguir entre idea e ideología y de optar por someter a nuevo examen los propios principios, en lugar de contentarse con una solución ya preparada, no sólo es un reto para el intelecto, sino también para el carácter. Dicho de otro modo, un ser humano que tiene una idea y ha observado su modo de funcionamiento en el pasado quiere creer que puede aplicarse a otras situaciones sin necesidad de darle más vueltas. Aquí tenemos un ejemplo de lo que Spinoza llama conocimiento empírico, adquirido tan sólo mediante la observación de patrones o de hábitos recurrentes, no mediante la comprensión de la esencia. Desde un punto de vista filosófico, este conocimiento empírico es un conocimiento mutilado y confuso, o sencillamente incompleto. Como observamos que el sol sale y se pone todos los días, es posible afirmar que sabemos que el sol seguirá saliendo y poniéndose todos los días; sin embargo, este conocimiento, según Spinoza, es muy limitado, porque no incluye la comprensión y la capacidad de explicar por qué las cosas son así.

Spinoza habla de la existencia de otras dos formas de conocimiento más elevadas. La segunda es la razón, y consiste en «nociones comunes e ideas adecuadas a las propiedades de las cosas» (escolio 2, proposición 40 de la Parte segunda de la Ética). Este conocimiento no atañe a la manifestación particular de algo, como un círculo concreto, sino a los círculos en general. La tercera clase de conocimiento, el conocimiento intuitivo, nos permite conocer algo sin necesidad de demostrarlo, pues esa necesidad pertenecería a la segunda clase de conocimiento.[10] Muchos autores han criticado la

categoría de conocimiento intuitivo por considerarla un tanto oscura e incomprensible, pero, según Spinoza, es la más poderosa de las tres.

Incluso las ideas más inteligentes y humanas han de estar siempre sujetas a escrutinio, aunque sólo sea por la relación entre contenido y tiempo; el transcurso del tiempo lineal hace que nuestra comprensión de las ideas esté en transformación permanente. Por ejemplo, no podemos limitarnos a grabar en piedra los principios de la Revolución francesa (libertad, igualdad, fraternidad), sino que debemos reevaluarlos y adaptarlos a las nuevas realidades. También la música de Bach puede expresarse en el lenguaje estilístico de diversas épocas, aunque debamos abordarla de modo diferente con cada interpretación.

Los grandes avances logrados por la tecnología y los medios de comunicación en nuestra época han impulsado de diversos modos una tendencia general a contentarnos con eslóganes, que no sólo son pobres sustitutivos de las ideas que afirman representar, sino aberraciones. Aceptar al pie de la letra esta versión abreviada del conocimiento puede llevarnos a caer en la pereza mental. La información se presenta en televisión y en Internet sin que nos dé tiempo a reflexionar sobre ella y asimilarla, con lo que creaciones poderosas y potencialmente muy positivas se convierten en instrumentos ideales para la manipulación del gran público. A veces me pregunto si un Hitler o un Goebbels hubieran logrado alcanzar semejante popularidad sin la ayuda de la radio y los noticiarios. Gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías podemos encontrar información sobre poco menos que cualquier cosa con más facilidad y mayor rapidez que nunca, pero casi siempre nos limitamos a aceptarla de forma pasiva, y todos estos datos superfluos no están sujetos a un debate juicioso, ni siquiera en Internet. Para debatir hay que pensar, hay que formular ideas, y una idea necesita tiempo para desarrollarse y expresarse.

Para que una idea madure y conserve su flexibilidad no sólo se necesita una exploración intelectual constante, sino también la capacidad de reevaluar nuestra propia posición bajo una luz objetiva. La experiencia y la repetición nos llevan casi siempre a rendirnos ante la validez del conocimiento empírico, con lo que elegimos el camino más fácil. En cambio, parafraseando a Spinoza, un carácter fuerte se esfuerza en transformar la observación en entendimiento, en pasar del conocimiento empírico a la comprensión de la esencia, como la que exigen la segunda y la tercera forma de conocimiento. Este conocimiento más elevado impide que los falsos prejuicios influyan en nosotros y nos permite llevar una vida conforme a la razón, lo cual, para Spinoza, es sinónimo de libertad. Según Spinoza, la razón ha de imbuir todos los pensamientos, todas las emociones y todos los actos del ser humano.[11]

El leitmotiv de la Ética de Spinoza es que nuestra finitud tiene como base la infinitud. El hombre es un ser finito, pues no está autodeterminado por completo; dicho de otro modo, no es la causa de sí mismo. Sólo Dios es la causa de Sí Mismo (causa sui) y, con ello, es también la causa de todas las cosas, incluido el hombre. Por lo tanto, la finitud del hombre se basa en lo infinito; cuando adquirimos un conocimiento genuino (el de la segunda y la tercera categoría) y participamos activamente, en el sentido de creación intelectual y emocional de Spinoza, incrementamos nuestro poder y nos acercamos a lo infinito.

Del mismo modo, la finitud de toda interpretación musical se basa en la infinidad de las posibilidades que tenemos a nuestra disposición. La partitura es la sustancia final, la obra acabada, y su interpretación es una expresión finita, temporal, que acontece en el tiempo y que tiene un principio y un final. Ser capaz de captar la esencia de la propia música supone estar dispuesto a iniciar una búsqueda incesante. La tarea de un ejecutante no es expresar o interpretar la música como tal, sino aspirar a convertirse en parte de ella. Es casi como si la interpretación del texto musical diera lugar por sí misma a un subtexto que desarrolla, corrobora, varía el texto

real y contrasta con él. Dicho subtexto resulta intrínseco a la partitura y es inagotable; es el producto de un diálogo entre el intérprete y la partitura, y su riqueza está determinada por la curiosidad del intérprete. En el teatro, la función del subtexto es más evidente: el director de escena y los actores o los cantantes están obligados a contar la historia, mientras exploran las condiciones subjetivas y objetivas que influyen en cada personaje. «Ser fiel a la partitura», una frase que se oye con frecuencia, significa mucho más que reproducirla de modo literal en el plano sonoro; desde esta perspectiva, no existe algo así como una fidelidad absoluta a la partitura. La literalidad es sólo la mitad de la ecuación; la otra mitad consiste en el cuestionamiento que nos lleva a buscar y entender cada parte de la música en términos de la naturaleza última del conjunto.

Una de las conclusiones más importantes de Spinoza es la de que el ser humano necesita superar la contradicción entre lo finito y lo infinito. Spinoza fue capaz de expresar la naturaleza misma del pensamiento judeocristiano y, al mismo tiempo, de mantenerse al margen e incluso de negarlo. Tanto en el judaísmo como en el cristianismo, Dios crea el mundo, pero está fuera de él. Por otra parte, Spinoza no diría que Dios crea el mundo, sino que lo produce, o, por decirlo en términos filosóficos, que lo causa. Según Spinoza, Dios no está fuera del mundo, idea que fue objeto de duras críticas por parte de sus contemporáneos. La comunidad judía de Holanda llegó al punto de excomulgarlo. A juicio de Spinoza, el Dios del pensamiento judeocristiano es una invención del hombre, quien imagina que Dios piensa y actúa como los seres humanos. Kierkegaard, entendido como ejemplo de pensamiento filosófico puramente cristiano, habla del reconocimiento que la criatura finita (el ser humano) hace de su deuda con el Creador infinito; en cambio, Spinoza creía en la necesidad de superar la contradicción entre lo finito y lo infinito.

Aquí tenemos no sólo la clave de la interpretación musical, sino también de la comprensión de la naturaleza humana. En calidad de

intérpretes, debemos aceptar la partitura impresa como una sustancia infinita, sin olvidarnos de que somos seres finitos, temporales; en calidad de seres humanos, debemos reconocer que, desde un punto de vista individual, todos somos igualmente finitos en relación con la infinita profundidad de la naturaleza humana. Paradójicamente, la esencia de nuestra finitud estriba en nuestro empeño de existir eternamente, de ser infinitos. Ningún ser humano renuncia a la vida por su propia voluntad, salvo que esté al límite de la desesperación. Con suma frecuencia pensamos en cambiar el curso de nuestra vida en función de ciertos intereses o necesidades, e imaginar la dirección que podríamos haber seguido en diferentes momentos de nuestra vida es un ejercicio fascinante, pero muy complicado.

En la vida, dicho ejercicio no reviste una importancia decisiva; sin embargo, en la música resulta provechoso imaginar lo que habría escrito determinado compositor si hubiera optado por seguir otra dirección melódica, armónica o rítmica. El inicio del preludio de Tristán e Isolda sería completamente diferente si el motivo de los tres primeros compases contara con una resolución armónica conclusiva previa a la repetición de éste. Tal como está escrito, sólo conduce a una resolución armónica parcial. Del mismo modo, es interesante imaginar hasta qué punto sería hoy el mundo diferente si, por ejemplo, existiera más de una superpotencia y no hubiese cesado la Guerra Fría. El unilateralismo de las políticas estadounidenses actuales no es sólo el resultado del modo de pensar estadounidense, sino, en mayor medida, de que no hay ninguna potencia capaz de ejercer el papel de contrapeso.

La Constitución de un país podría compararse con una partitura, y a los políticos con sus intérpretes, obligados incesantemente a actuar y a reaccionar según los principios resumidos en ella. En una democracia, la Constitución puede debatirse y adaptarse a los cambios que acontecen con el paso del tiempo, para convertirse en una especie de sinfonía compuesta de modo colectivo. Igual que un intérprete debe estar continuamente alerta y tener la curiosidad

suficiente para reexaminar ideas sobre la interpretación y la ejecución forjadas antaño, un político debe tener presentes las acciones que emprende su país, así como su inacción en relación con los principios con los que sus componentes han elegido vivir. Tanto el intérprete como el político deben dar muestras de espontaneidad y ser flexibles para ajustar a la realidad del momento sus ideas sobre lo que hay que hacer. En este aspecto, merece la pena señalar que hay una diferencia importante entre la espontaneidad o la flexibilidad y la falta de rigor o de pensamiento estratégico. La flexibilidad es imperativa para la supervivencia de la democracia, que prospera cuando se da un diálogo constante entre los votantes, los políticos y las medidas adoptadas.

La democracia es una idea que nació en Grecia hace miles de años. Con el paso de los siglos y de los milenios, la idea original se ha perdido, como ponen de manifiesto las expresiones contemporáneas del proceso democrático. En la antigua Grecia, sólo podían votar los sabios, que determinaban el curso de la acción del Gobierno para atender al bien público. En la actualidad, el derecho a votar es universal, y con mucha razón, pero hemos negado a los votantes la oportunidad de una educación integral. El mundo político actual sólo es moderno en sus manifestaciones externas; la tecnología ha vuelto la comunicación mucho más eficaz, lo que, desafortunadamente, ha llevado a la explotación y la manipulación de la población poco formada. El votante medio de nuestras sociedades no está versado en ninguna de las artes o de las ciencias—tan esenciales, según el antiguo pensamiento griego, para entender lo que es el Gobierno—y es incapaz de pensar más allá del presente y del futuro inmediato para entender de lleno las consecuencias de la acción política. El resultado son unas sociedades pobres por partida doble, en las que los políticos se ven obligados a regirse por la táctica en lugar de por la estrategia con el fin de mantenerse en el poder el tiempo suficiente para llevar a cabo algunos cambios, y a la ciudadanía se la manipula y se la mantiene en la ignorancia respecto de las cuestiones más esenciales.

Uno de los aspectos más importantes del pensamiento político es la capacidad de recurrir a la estrategia para cambiar el estado de las cosas, a semejanza de lo que hace un compositor al escribir una obra y presentar estratégicamente primero el material para después transformarlo. También el intérprete ha de poder oír la última nota de una pieza a través de su audición interior antes de tocar la primera; para ello, debe lograr su propia «materialización»—un término que prefiero a «interpretación», del que tanto se ha abusado—física de la partitura guiándose por la estrategia y no por la táctica, actuando en lugar de reaccionando. El enfoque táctico siempre está sujeto a la reacción del intérprete a los elementos armónicos, rítmicos y melódicos a medida que se suceden, y no puede dar lugar a la construcción de un conjunto orgánico compuesto por todos esos elementos. Sólo un intérprete que piense en términos de estrategia puede comunicar al oyente la estructura de una obra musical, y no simplemente los diferentes estados de ánimo que se suceden a lo largo de la pieza.

Llegar a ser un intérprete realmente libre y espontáneo se asemeja a convertirse en el dueño de los propios pensamientos, según los principios de Spinoza. Así como es sencillo confundir el derecho a pensar libremente con la libertad de pensamiento, también es posible creer que interpretamos la partitura de modo espontáneo, cuando en realidad estamos limitados por la tendencia a reaccionar ante los gestos musicales a medida que se suceden. Dice la leyenda que el poeta árabe del siglo VIII Abu Nuwás visitó en cierta ocasión al célebre Jalaf al-Ahmar para que le aconsejara sobre cómo escribir poesía, y que éste le dijo que empezara memorizando mil poemas. Una vez cumplida esa tarea, los recitó de memoria ante el maestro, que a continuación le instó a olvidarlos. Esta fábula, pese a todas las simplificaciones que contiene, describe con exactitud el proceso por el que un músico ha de pasar cuando estudia una obra nueva para él. En otras palabras, la estructura de una obra debe quedar tan interiorizada en la mente del músico como para que no haya de recurrir al pensamiento intelectual durante su interpretación; al mismo tiempo, debe confiar en que las ideas que se le ocurren de

modo espontáneo proceden de su profundo conocimiento de la obra, no de su capricho personal.

Cuando leo o toco una partitura por primera vez, no hay ninguna posibilidad objetiva de que la pieza me resulte familiar o de que la entienda desde un punto de vista intelectual; la reacción inicial es tan sólo instintiva, el resultado de una primera impresión. Ni el músico más genial del mundo sería capaz de analizarla a primera vista. Después de este contacto inicial, puedo analizar la pieza, trabajarla, pensarla, volverla del revés, y, con ello, adquirir un conocimiento mucho más profundo de la música que el de mi lectura inicial. Por lo general, en esta fase del proceso, suele perderse gran parte de la frescura del primer contacto. La primera reacción instintiva fue el comienzo de un proceso que después ha adquirido un carácter primordialmente racional, y mi objetivo principal es entender la anatomía de la pieza, lo cual es necesario para expresar su estructura. Tengo que observar las relaciones entre todos los elementos de la música. Sin embargo, asimilar la estructura es sólo una parte del camino que conduce a una comprensión genuina de la música. El siguiente paso es posible gracias al conocimiento pormenorizado del material, gracias al que puedo revivir el primer encuentro, pero esta vez con una especie de ingenuidad consciente, que me permite presentar la obra como si la música se compusiera mientras la toco. Con suma frecuencia, después de trabajar así la partitura a fondo, durante la interpretación se me ocurrirá de repente algo que me llevará por una dirección en la que nunca había pensado cuando la había tocado en privado. Sin embargo, esta materialización espontánea no habría sido posible si no hubiera ensayado la obra repetidamente y no hubiese adquirido la familiaridad resultante de su intenso estudio. Por eso, la improvisación—el hecho de seguir una dirección inesperada dejando que los dedos, el corazón, la mente y las entrañas cooperen de modo espontáneo—es algo tan maravilloso en la vida de un ser humano, así como la base para hacer música.

El conocimiento, el autoconocimiento o la comprensión metafísica de la partitura y de nuestra relación con ella no tienen sustitutivo alguno; la falta de esos elementos no puede compensarla el talento, por grande que sea, ni tampoco la práctica siquiera. «El hombre piensa», dice Spinoza, y ese pensamiento es el resultado de un diálogo entre el intelecto, las emociones y la intuición. Eso no sólo es válido para el pensamiento de cada individuo, sino también para el de los grupos humanos, o incluso para el de naciones enteras. Como nos muestra la historia de Oriente Medio, excluir del diálogo a una o más partes puede tener consecuencias desastrosas y desembocar incluso en el terrorismo. La inclusión de todas las partes en un diálogo, sea en el ámbito de la política internacional, sea en el plano de la conciencia individual, no es garantía de perfecta armonía, pero crea las condiciones necesarias para la cooperación.

4

LA ORQUESTA

Edward Said sostenía que la música era un poco subversiva. Como sucede con tantas afirmaciones relativas a la música, esta frase dice mucho más sobre cómo la percibimos que sobre la música en sí. Sin embargo, es indudable que tenía razón: en la música, diferentes notas y voces se reúnen y están vinculadas entre sí, bien en una expresión conjunta, bien formando un contrapunto, palabra que debemos entender de forma literal: un punto, o una nota, se opone a otro. Sin embargo, en el momento mismo de desafiarse, las dos voces encajan a la perfección, e incluso se complementan. En todos los tipos de música se da una permanente jerarquía sonora entre voces principales, voces secundarias y voces que desempeñan la función de acompañamiento. La relación entre la voz principal y las secundarias está claramente determinada por sus funciones respectivas. Sin embargo, la relación entre esas voces y su acompañamiento resulta menos evidente; el acompañamiento puede servirles de apoyo o de complemento, pero también actuar de modo subversivo y caracterizar la música para forzar a las voces principales a ser siempre conscientes del resto de voces que las acompañan. Pese a su importancia, el acompañamiento nunca debe cuestionar la prominencia de las voces principales. En la música de cámara y en la música orquestal, uno de los mayores desafíos para lograr el equilibrio del conjunto reside en que los instrumentos, o grupos de instrumentos, que tocan largos pasajes de acompañamiento tienden a olvidar su importancia y pasan a ejecutar las notas sin demasiado interés. Por ejemplo, debe resultar muy desconcertante tocar el segundo violín o la viola en una obertura de Rossini, en la que el tema principal lo ejecutan los primeros violines o la sección de viento, sobre todo si a uno le parece que tiene algo más que aportar. Sin embargo, la paradoja de esa frustración estriba en que un músico que pierde la conciencia objetiva de la relación entre su voz y la voz principal no sólo sabotea la prominencia de ésta, sino que

empaña su propia contribución. El director austríaco Josef Krips expresó esta idea de modo sucinto, aunque no empleara una terminología musical demasiado esmerada, cuando dijo que en Mozart los acompañamientos tenían que ser aristocráticos o plebeyos, pero nunca burocráticos.

El movimiento lento de la Sonata «Patética» de Beethoven comienza con una melodía hasta cierto punto sencilla. Cuando la examinamos de cerca, vemos que hay una voz principal que discurre a través de todo el pasaje y una línea de bajo secundaria que la acompaña, en el sentido más pleno de la palabra: no se limita a seguirla, sino que tiene personalidad propia; asciende cuando la otra desciende y viceversa, lo que permite que entablen una conversación y se influyan. Al mismo tiempo, una voz intermedia proporciona una sensación de fluidez y continuidad.[12]

En el último preludio del Libro Primero de El clave bien temperado de Bach, tres voces diferentes se disputan nuestra atención en distintos momentos. Las dos superiores son igualmente importantes y se sienten seguras de su primacía, lo que las lleva a permitirse un diálogo entre iguales. La línea del bajo se despliega con un lento movimiento continuo, que tiene una función melódica mucho menos importante, pero que influye en el diálogo de las dos voces superiores mediante fluctuaciones armónicas, lo que obliga a las voces principales a ejercer una continua vigilancia.[13]

Incluso en las arias operísticas de Bellini, Donizetti o Verdi, en las que está claro que sólo hay una voz principal, la del cantante en escena, y la orquesta se limita a proporcionar el acompañamiento, es obvio que éste desempeña una importante función rítmica y armónica, pues influye y caracteriza la línea del canto de un modo muy evidente.

Schönberg llegó al punto de establecer claras distinciones en la importancia de las distintas voces, al señalar la línea principal con la indicación Hauptstimme (voz principal) y la secundaria con la

indicación Nebenstimme (voz secundaria o comentario). La jerarquía existente en todas las clases de música respeta la individualidad de cada voz; tal vez no todas gozan de los mismos derechos, pero sin duda tienen la misma responsabilidad que las demás. Por supuesto, tal cosa es mucho más fácil de conseguir en la música que en la vida. ¡Qué difícil resulta que en el mundo haya igualdad dentro de la jerarquía![14]

En tiempos de Gobiernos totalitarios o autocráticos, a menudo los artistas han podido ser fieles a sí mismos, pese a vivir en condiciones sumamente restrictivas. En esos contextos, la cultura ha sido el único medio para desarrollar un pensamiento independiente. Sólo gracias a ella pueden las personas tratarse como iguales e intercambiar ideas con libertad; se convierte en la voz primordial de los oprimidos y ocupa el lugar de la política como fuerza impulsora del cambio. Con frecuencia, en sociedades que padecen opresión política, o un vacío de liderazgo, la cultura asume un protagonismo dinámico que le permite transformar las realidades externas al influir en la conciencia colectiva. Tenemos muchos ejemplos extraordinarios de este fenómeno: la distribución clandestina de libros (Samizdat) en el antiguo Bloque del Este; la poesía y el teatro sudafricanos en los tiempos del apartheid; la literatura palestina en medio de un profundo conflicto. A la inversa, los regímenes totalitarios han abusado de sus artistas nativos presentando sus obras como la culminación de una sociedad sumamente eficiente y cultivada; una de las explotaciones más cínicas que cabe imaginar, pues altera a propósito el espíritu de la creatividad artística.

Una de las víctimas más evidentes de esta clase de explotación fue el compositor ruso Dmitri Shostakóvich, que expresó a través de su música el carácter opresivo de la vida en la Unión Soviética. Stalin manipuló la popularidad internacional de Shostakóvich al sostener que su música constituía un retrato de los valores soviéticos positivos. Esta deliberada manipulación política llegó hasta el punto de influir en la interpretación de la música de Shostakóvich en Occidente, donde adquirió un carácter unidimensional y una

brillantez superficial muy alejada de la ironía o del sarcasmo pretendidos por el compositor.

La cultura alienta el contacto entre las personas y puede unirlas más de lo que estaban, pues fomenta la comprensión mutua. Por eso, Edward Said y yo fundamos el proyecto West-Eastern Divan ('El diván de Oriente y Occidente') con vistas a reunir a músicos de Israel, Palestina y otros países árabes, hacer que tocaran música juntos y, finalmente, tras percatarnos del enorme interés que había despertado la idea, formar una orquesta. El nombre de nuestro proyecto procede de una colección de poemas de Goethe, uno de los primeros europeos en sentir un genuino interés por otras culturas. Goethe descubrió el islam cuando un soldado alemán que había luchado en una de las campañas españolas le enseñó una página del Corán. Su entusiasmo fue tan grande que empezó a estudiar árabe cuando ya contaba sesenta años. Más adelante descubrió al gran poeta persa Hafiz, y en él encontró la inspiración que lo llevó a componer West-östlicher Divan (El diván de Oriente y Occidente), una antología de poemas que giran en torno a la idea de alteridad y se publicó por primera vez hace casi doscientos años, en 1819. Al mismo tiempo, curiosamente, Beethoven estaba escribiendo la Novena sinfonía, su célebre testimonio de fraternidad entre todos los seres humanos.

Los poemas de Goethe eran un símbolo de la idea que sustentaba nuestro experimento de reunir a músicos árabes e israelíes. Dicho experimento comenzó en 1999 en Weimar, por lo que resultaba tanto más apropiado dar a la orquesta el nombre de los poemas de Goethe. Esa pequeña ciudad de Turingia representa en muchos sentidos lo mejor y lo peor de la historia alemana: entre los siglos XVII y XIX fue el hogar cultural de Goethe, Schiller, Bach y Liszt, y está llena de monumentos y museos dedicados a esas grandes figuras y a sus logros intelectuales. Sin embargo, desde la Segunda Guerra Mundial, el campo de concentración de Buchenwald, situado a una corta distancia, ha arrojado su sombra incluso sobre las más elevadas y nobles intenciones de la humanidad, y ha servido como

recordatorio incesante del extremo opuesto: la capacidad del hombre para la crueldad, la inhumanidad y la devastación. Esta compleja historia, que desde entonces ha estado entrelazada con la historia del Estado de Israel, constituyó el marco idóneo para la primera temporada de la orquesta, formada por jóvenes de Palestina y los territorios ocupados, palestinos de Israel, sirios, libaneses, jordanos, egipcios y, desde luego, israelíes.

Tocar música de cámara o música orquestal implica hacer al mismo tiempo dos cosas muy importantes. La primera es expresarse, pues sólo así se estará contribuyendo a la experiencia musical, y la segunda es escuchar a los otros músicos, un aspecto imperativo a la hora de interpretar. En el caso de un músico de cuerda, la otra persona puede estar a su lado, compartir un atril y tocar la misma parte; en el de un intérprete de un instrumento de viento, el otro tal vez toque un instrumento diferente que sirva de contrapunto a la propia voz. Comoquiera que sea, es imposible tocar en una orquesta de un modo inteligente si sólo nos concentramos en una de esas dos cosas. No basta con tocar muy bien tu parte; si no escuchas a los otros, puedes taparlos con tu volumen sonoro, o volverlo tan sutil que no se te oiga. Por otro lado, tampoco basta con escuchar. El arte de hacer música es el arte de tocar y escuchar al mismo tiempo, de manera que lo uno sirva para mejorar lo otro. Esto es válido tanto en el plano individual como en el plano colectivo: escuchar permite tocar mejor, y cada voz mejora gracias a las demás. Esta cualidad dialógica inherente a la música fue la razón principal que nos llevó a fundar la orquesta. En sus conversaciones con los jóvenes músicos, Edward Said siempre dejaba claro que la separación no es una solución para los problemas que nos dividen, y que el desconocimiento del otro no ayuda en absoluto.

Nuestra intención en aquel taller era iniciar un diálogo, dar un paso adelante y encontrar un territorio común entre pueblos que se han distanciado. Presenciamos con emoción lo que ocurría cuando un músico árabe compartía atril con un músico israelí, y los dos intentaban tocar la misma nota con la misma dinámica, el mismo

golpe de arco, el mismo sonido, la misma expresión. Procuraban hacer juntos algo que los apasionaba a ambos, pues, al fin y al cabo, la indiferencia y la interpretación musical son incompatibles. Al margen del nivel de aptitud, la música exige una actitud siempre apasionada. El principio fundamental de la orquesta era muy sencillo: cuando aquellos jóvenes músicos coincidieran en cómo debían tocar juntos incluso una sola nota, no podrían volver a mirarse el uno al otro del mismo modo. Si eran capaces de mantener un diálogo musical tocando de forma simultánea, el diálogo hablado, en el que uno espera hasta que el otro ha terminado, sería mucho más sencillo. Tal era nuestro punto de partida y, desde el primer momento, Edward y yo fuimos optimistas, pese a lo que él llamaba un cielo amenazador, lo que, por desgracia, ha resultado ser una premonición exacta.

Tengo la convicción de que, en lo tocante al conflicto palestino-israelí, la ética y la estrategia no se excluyen mutuamente, sino que van de la mano, del mismo modo que en la música resulta imposible separar la comprensión racional y el compromiso emocional. El diálogo entre intelecto y emoción también puede atemperar actitudes religiosas incondicionales, y constituir un contrapunto importante a la potencial monotonía del fervor religioso. El Antiguo Testamento, el Nuevo Testamento y el Corán son textos de una sabiduría infinita cuando los leemos desde un punto de vista independiente e inquisitivo; leídos con espíritu filosófico, no sólo nos permiten iluminar la historia, sino también la conducta humana. Sin embargo, no pueden constituir la única guía para la existencia humana, interpretados literalmente o sin la participación de todas las facetas de la inteligencia humana. En un discurso que pronunció en Marburgo en febrero de 2007, el excanciller Helmut Schmidt sostuvo esa idea al relatar diversas experiencias de su larga carrera política. A su juicio, en muchos casos era imposible tomar decisiones extremadamente difíciles sin la ayuda de la razón. Había sido necesario dejar de lado las creencias religiosas y morales para abordar el asunto en cuestión, tanto en el caso de la decisión de prolongar la ley de prescripción de los delitos de homicidio como en

el de las negociaciones con unos terroristas que habían secuestrado a un miembro del Gobierno alemán. En casos como ésos, no cabía buscar ayuda en los textos religiosos, ni había justificación alguna para guiarse por la propia moralidad. La razón había sido la única herramienta que le había permitido resolver esas difíciles situaciones.

Esta idea nos remite al axioma de Spinoza según el cual el hombre piensa y, sin pensamiento, sufre un menoscabo inevitable. La música y la religión se ocupan de la relación entre los seres humanos, por un lado, y entre el hombre y el universo, por el otro. El compromiso con la música exige la búsqueda permanente de una totalidad, pese a la infinita diversidad contenida en toda pieza; en el campo de la religión, esta actitud tiene un paralelo en la lucha del individuo por alcanzar la unidad con el Creador. Sin embargo, la religión se centra ante todo en la relación del hombre con el universo, mientras que la música clásica occidental está más interesada en explorar las honduras de la existencia individual y, por lo tanto, se la califica de secular. Sin embargo, tanto la música como la religión se enfrentan en esencia a la paradoja de un ser finito que intenta llegar a ser infinito. El compositor con la mayor capacidad para trascender esa paradoja fue Bach, cuyas obras, tanto las sacras como las profanas, están imbuidas de piedad y un profundo respeto por el individuo.

En la Orquesta West-Eastern Divan, el vínculo que esos jóvenes comparten es el lenguaje metafísico universal de la música; un lenguaje basado en el diálogo continuo. El marco común que posibilita expresar lo que es difícil o incluso está prohibido manifestar con palabras es la música, un lenguaje abstracto de armonía que contrasta con las numerosas lenguas habladas en la orquesta. En la música, nada es independiente; se exige un perfecto equilibrio entre intelecto, emoción y temperamento. Me atrevería a decir que, si se alcanzara ese equilibrio, los seres humanos e incluso las naciones serían capaces de interactuar con mayor facilidad. Gracias a la música, podemos imaginar un modelo social alternativo, en el que la utopía y el pragmatismo unen sus fuerzas y nos

permiten expresarnos con libertad y escuchar las preocupaciones del otro. Este modelo nos permite ver con claridad cómo puede funcionar el mundo, cómo debería hacerlo y cómo lo hace en ocasiones. Desde el primer momento estábamos convencidos de que los destinos de nuestros dos pueblos—el palestino y el israelí—están inseparablemente ligados, y que, por lo tanto, la dignidad, la felicidad y el bienestar de uno han de ser inevitablemente los del otro. Por desgracia, en la actualidad la situación se ve de manera muy distinta en Oriente Medio.

La primera temporada de la Orquesta West-Eastern Divan en Weimar había sido financiada por el programa de Capitales Europeas de la Cultura. El año siguiente, 2000, Bernd Kauffmann, director de la capitalidad europea de Weimar en 1999, asumió la tarea de buscar fondos para la continuidad del proyecto, pues estaba claro que aquello no podía ser una experiencia aislada. Aquel verano nos visitaron miembros del consejo administrativo de la Orquesta Sinfónica de Chicago. Quedaron tan cautivados por el proyecto que se comprometieron a albergar a la orquesta el año siguiente en Chicago. La gran ventaja de aquello era que nuestros jóvenes músicos (algunos de los cuales nunca habían oído en directo a una orquesta sinfónica profesional, y no digamos ya a una de las mejores del mundo) tendrían la oportunidad de escuchar los ensayos y los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chicago en su sede estival en Ravinia (Dakota del Sur). Conforme el año avanzaba, la situación política entre Israel y Palestina se fue deteriorando cada vez más, hasta que estalló la segunda intifada. Además, no estaba claro cuál sería la sede del proyecto en el futuro inmediato. Todo eso hizo que Edward Said y yo nos planteáramos la posibilidad de dejarlo descansar durante un año, pero eso entrañaba el peligro de perder el ímpetu que habíamos acumulado a lo largo de dos años.

En diciembre de 2001 recibí la visita de Bernardino León, que en aquel momento era el director de la Fundación Tres Culturas en España. El propósito de dicha fundación, como señala su nombre, consiste en promover los intercambios culturales no sólo entre las

religiones judía, cristiana e islámica, sino entre las civilizaciones asociadas con cada una. Bernardino León se presentó en Chicago con la propuesta de continuar el proyecto en Sevilla. En nuestras conversaciones, Edward Said y yo solíamos repetirnos que los musulmanes, los judíos y los cristianos sólo habían vivido en armonía una vez en la historia, durante los siete siglos en los que habían convivido en Andalucía. Por lo tanto, la idea de asentarnos en Sevilla nos entusiasmó de inmediato, y en 2002 el taller se desarrolló allí. En Weimar y en Chicago siempre habíamos apostado por invitar a músicos locales (alemanes y estadounidenses interesados en el proyecto) a tocar con la orquesta. Eso hacía que le diera un sentido de pertenencia a cada una de esas dos ciudades, en lugar de existir tan sólo como un cuerpo extraño en un entorno anónimo. Cuando llegamos a Andalucía, vimos hasta qué punto era apropiado aquel lugar para el proyecto: los andaluces tenían siglos de historia en común con los judíos y los árabes, así que el proyecto resultaba particularmente cercano a su corazón. Manuel Chávez, presidente de la Comunidad Autónoma de Andalucía, nos ofreció entonces una sede permanente para el taller, una decisión que estaba lejos de dar a nadie dividendos políticos. Cuando le pregunté por qué apoyaba el proyecto con tanto fervor, me dijo que España en general y Andalucía en particular son lo que han llegado a ser gracias a que los judíos y los musulmanes coexistieron en ellas durante muchos años, lo que contribuyó al desarrollo del país y su cultura. Si había algún modo de que Andalucía devolviera algo de lo que había recibido de aquellos pueblos con el paso de los siglos, Manuel Chávez creía que ése no sólo era su deber, sino también un privilegio. Edward y yo nos quedamos muy impresionados por su visión de futuro.

Una de las huellas más palpables de la inspiración e influencia mutua entre las tres culturas es el arte decorativo mudéjar, presente en numerosos palacios, iglesias y sinagogas de toda Andalucía. La palabra mudéjar procede del árabe mudáğğan, que significa ‘los que tienen permitido quedarse’, es decir, los musulmanes que se sometían al dominio de los reyes cristianos, que, a su vez, estaban

tan cautivados por los intrincados azulejos, tallas y cerámicas de los palacios y las mezquitas árabes que contrataban a los mismos artistas para construir y decorar sus palacios e iglesias. Un gran número de edificios sacros y profanos de todas las culturas de este período comparten una estética común; los mismos motivos y estructuras islámicos se adaptaban a la cruz cristiana y a la estrella de David. En esa misma región, muchos siglos después, los músicos de la Orquesta West-Eastern Divan tendrían la oportunidad de recrear, en miniatura, ese intercambio creativo, con la música clásica occidental como estética común.

Además de la profunda significación simbólica que tenía llevar la orquesta a Andalucía, el local de ensayos y la residencia de los jóvenes músicos eran ideales. El hostal Lantana, en Pilas, a unos cuarenta kilómetros de Sevilla, combina la atmósfera de un campus universitario con el de un maravilloso retiro. De hecho, en tiempos fue un monasterio, y los alojamientos son sencillos, pero más que suficientes. Hay una piscina olímpica en la que los músicos pueden huir del sofocante calor de Andalucía (¡y de Beethoven!) en agosto, y entre los edificios que albergan las salas de ensayo, la cafetería y los dormitorios hay amplias extensiones de césped que a menudo se convierten en el lugar de charlas, debates o celebraciones hasta bien entrada la madrugada. Los ensayos se celebran a lo largo de todo el día en Pilas, y las clases particulares con miembros de la Staatskapelle de Berlín se prolongan durante todo el tiempo que sea necesario para que cada músico contribuya a la orquesta en la medida de sus posibilidades, al margen de su experiencia o de su formación previas. Me llena de placer y orgullo que los músicos de la Staatskapelle se hayan comprometido con el proyecto hasta el punto de considerarlo suyo. Es francamente notable que músicos alemanes, para quienes el conflicto palestino-israelí no era más que una noticia que leían en los periódicos, hayan adoptado esa actitud. Su dedicación es absoluta, y no ahorran esfuerzos para mostrar a nuestros jóvenes intérpretes una forma de hacer música que resulta muy cercana a mi corazón.

Las distancias entre el nivel máximo y el nivel mínimo de capacidad y de experiencia que atesoran los miembros de la orquesta han crecido mucho con el paso de los años. Al principio, todos eran estudiantes de edades comprendidas entre los catorce y los veintitantos años, dotados de un talento musical inusual, pero sin la formación necesaria para convertirse en músicos profesionales. Con el paso del tiempo, el apoyo de profesores vinculados al proyecto y la ayuda de becas para estudiar en el extranjero, algunos de ellos han llegado a formar parte de orquestas como la Sinfónica de Damasco, la Filarmónica de Israel, la Sinfónica del Cairo e incluso la Filarmónica de Berlín. El concertino y el primer contrabajo de la Filarmónica de Berlín (uno israelí, el otro egipcio), así como el primer timbalista de la Filarmónica de Israel son miembros de nuestra orquesta, y a veces se sientan en la misma sección que estudiantes que llevan tocando su instrumento sólo dos o tres años. Eso constituye una oportunidad magnífica para los estudiantes, y un acto de generosidad y dedicación a la causa de la orquesta por parte de los profesionales. Al fin y al cabo, el proyecto no existe tan sólo para que la orquesta ofrezca conciertos; los profesionales que siguen tocando con la orquesta no lo hacen simplemente por razones musicales, sino por un compromiso humanitario con el conflicto que han hecho suyo.

Desde luego, la Orquesta West-Eastern Divan no puede traer la paz. Sin embargo, puede crear las condiciones para un entendimiento sin el que no es posible hablar siquiera de ella. Tiene el potencial de despertar la curiosidad de cada persona para atender al relato de la otra, y de inspirar el coraje necesario para escuchar lo que uno preferiría no oír. Una vez oído lo inaceptable, puede llegar a ser posible aceptar, como mínimo, la legitimidad del punto de vista del otro. Se ha dicho muchas veces que éste era un maravilloso ejemplo de tolerancia, palabra que no me gusta, ya que en el hecho de tolerar algo o a alguien hay una negatividad subyacente; se es tolerante a pesar de ciertas cualidades negativas. Entender la palabra tolerancia sólo como un aspecto de la generosidad altruista es malinterpretarla. En ella hay inherente cierta presuntuosidad: yo

soy mejor que tú. Goethe expresó esta idea de modo sucinto cuando dijo: «Limitarse a tolerar es un insulto; el verdadero liberalismo significa aceptación». Por mi parte, añadiría que la verdadera aceptación significa reconocer la diferencia y la dignidad del otro. En música, tal costa está perfectamente representada por el contrapunto o por la polifonía. Una de las lecciones más importantes de la música es la aceptación de la libertad y la individualidad del otro.

Como ya he dicho, la Revolución francesa nos brindó tres conceptos genuinos y elevados: libertad, igualdad y fraternidad. Estos ideales no sólo expresan las aspiraciones del ser humano, sino que se articulan en un orden lógico. Es imposible que haya igualdad sin libertad, como es imposible que haya fraternidad sin igualdad. La música, que se despliega en el tiempo, demuestra que el orden de aparición del material determina de modo inevitable tanto el contenido como su percepción. Los jóvenes músicos de Oriente Medio son libres de venir al taller de la West-Eastern Divan o no. Saben que, si vienen, conocerán la igualdad que se les niega en casa. En el seno de la orquesta, la igualdad es el producto de múltiples elementos, que, a fuerza de disciplina personal, pueden trasladarse a la vida civil. Cuando se aplican en un plano personal, estas condiciones contribuyen a cambiar, si no la realidad política, al menos la perspectiva individual, que es la forma más humilde y, al mismo tiempo, tal vez más efectiva de transformar el enfoque general sobre el conflicto.

Como escribió Edward Said: «Mi amigo Daniel Barenboim y yo hemos elegido este camino por razones humanistas más que políticas, sobre la base de que la ignorancia no es una estrategia para la supervivencia sostenible». Cuando los palestinos y otros árabes se unen a los israelíes para hacer música, el principal elemento que falta en la política de la región, a saber, la igualdad, es algo que se da por hecho. Tal vez esta igualdad sea el punto de partida desde el que considerar los prerrequisitos a la posibilidad de coexistir. El primero de todos es la capacidad de comprender la

historia, las preocupaciones y las necesidades existenciales y evolutivas del otro. La música, en este caso la orquesta, no es una solución alternativa, sino más bien un modelo. La diversidad del grupo se presta a la coexistencia pacífica de distintas identidades nacionales y, dando un paso más allá, a liberarse de los prejuicios que cada uno tenga sobre los demás. Aquí tenemos una de las razones por las que fue posible que la Orquesta West-Eastern Divan interpretara el preludio y el Liebestod ['La muerte de amor'] de Tristán e Isolda de Wagner en España, Italia, Latinoamérica, Gran Bretaña e incluso Alemania. Tal cosa habría sido imposible para los miembros israelíes de la orquesta si hubieran tocado en una formación exclusivamente israelí, pues el tabú contra Wagner pesa mucho sobre ellos. Este pequeño ejemplo de resistencia muestra con toda claridad que el carácter del proyecto es más humanista que político.

Wagner es un compositor de tal importancia que estos jóvenes israelíes deseaban fervientemente tocar su música, pese a sus asociaciones negativas y a las abominables declaraciones de Wagner sobre los judíos y, en particular, sobre los judíos en la música, por citar el título del infame panfleto que publicó en 1850, primero con pseudónimo y, diez años después, con su propio nombre. En la Europa de aquella época, el antisemitismo formaba parte de la estructura psicológica de todo nacionalista (no sólo de los alemanes). Pese al poder, el dinero y la influencia de los judíos en la sociedad europea, se los trataba como a ciudadanos de segunda clase. La esencia del antisemitismo europeo del siglo XIX se basaba en el hecho de que los judíos eran siempre un cuerpo extraño, por mucho que trataran de asimilarse. Lo excepcional de Wagner a ese respecto no fue su antisemitismo, sino la meticulosidad y la precisión con las que expresó sus sentimientos racistas.

Cuando Hitler llegó al poder, se apropió de los textos de Wagner sobre el arte y los valores alemanes (expresión absurda en sí misma, pues ninguna nación puede reivindicar determinados valores por encima de todas las demás), y se identificó a ultranza con el héroe

de una de sus óperas, Rienzi, destinado a liberar a los alemanes de toda influencia extranjera. Su afinidad con Wagner llegó al punto de que, en algunos campos de concentración, se oían grabaciones de su música mientras los judíos eran enviados a las cámaras de gas. Por otro lado, en los campos en que a los prisioneros se les permitía tocar en orquestas para los oficiales nazis, tenían prohibido interpretar a Wagner, ya que su música se consideraba demasiado buena para los judíos. Así pues, las atrocidades que han llegado a asociarse con la música de Wagner son inmensas y, para algunos, inseparables de ella.

La discrepancia entre la genialidad de su música y lo despreciable de sus ideas sobre los judíos es tan apabullante que se han escrito sobre Wagner centenares de libros. Aunque no vayamos a dedicarle todo un libro, sí hay que decir que Wagner es una parte esencial del rompecabezas de la historia musical. Hay diversos criterios para determinar la importancia de los compositores: por un lado, está la mera cuestión del mérito o de la belleza de determinado corpus de obras, y, por el otro, su posición en el desarrollo histórico de la música. Qué duda cabe de que, sin la música de Mendelssohn, sin su Concierto para violín, sin sus Canciones sin palabras, sin su Octeto y sin muchas otras de sus obras, seríamos mucho más pobres. La belleza y la perfección de su música es evidente y queda más allá de toda crítica, pero la historia de la música se habría desarrollado del mismo modo si Mendelssohn no hubiera existido. Por otro lado, Liszt, un compositor de talento, pero tal vez carente de la destreza y la perfección de Mendelssohn, influyó de modo palpable y contundente en el camino que iba a tomar la música; Berlioz constituye un caso similar. La influencia que estos dos compositores ejercieron sobre Richard Wagner es enorme, y ya sabemos que, sin Wagner, no hubiéramos tenido a Bruckner, Strauss, Mahler ni Schönberg. Muy pocos compositores han sido capaces de asimilar y resumir toda la historia de la música hasta su época, al tiempo que mostraban el camino hacia el futuro, y sin duda Richard Wagner es uno de ellos.

Como hacemos con todas las decisiones importantes que ha de tomar la orquesta, sometimos a votación si íbamos a tocar a Wagner o no. Sólo hubo algunos votos en contra, y, como la orquesta es una organización democrática, decidimos que lo tocaríamos; el resultado fue una experiencia extremadamente intensa para todos. El verano siguiente, la mezzosoprano alemana Waltraud Meier viajó hasta Pilas para participar en las actividades de la orquesta y ensayar la Novena sinfonía de Beethoven, que interpretó con nosotros en cinco ocasiones aquel estío. La tarde misma de su llegada, le dije que calentara la voz antes del ensayo orquestal, porque teníamos una sorpresa para ella. Creía que iba a escucharnos ensayar la Primera sinfonía de Brahms, una obra que también estaba en el programa de la gira, y apenas podía contener la curiosidad. Cuando oyó el comienzo del preludio de Tristán e Isolda, se mostró visiblemente emocionada; y, aunque la sala de ensayos se encontraba llena de visitantes interesados en el programa y de algunos periodistas—un público poco convencional—, se colocó de espaldas a ellos, mirando hacia la orquesta, y empezó a cantar el Liebestod. Fue una experiencia conmovedora para Waltraud, para la orquesta y para mí. Al escuchar a esa maravillosa cantante alemana comunicarse con árabes e israelíes gracias a la música de Wagner, de golpe nos liberamos de muchos espíritus opresores, de muchos tabúes. La música, sobre todo en la Orquesta West-Eastern Divan, no es sólo una actividad común que une a las personas y les da la posibilidad de olvidar sus diferencias; más bien, es una guía que les permite comprender dichas diferencias, un proceso existencial que promueve la reflexión y el entendimiento, y que nos ayuda a indagar bajo la superficie y a conectarnos con la fuente de nuestro ser.

Todos los conflictos tienen el potencial de dar lugar a cambios positivos si los individuos a los que atañen logran entender la legitimidad de los argumentos del oponente, que incluso pueden llegar a ser un acicate para su forma de pensar. La orquesta hubo de enfrentarse a una gran prueba cuando, en 2004, surgió la oportunidad de ofrecer un concierto en Ramala. Yo había tocado recitales en Ramala y la Universidad de Birzeit desde 1999, y la

inquietud que me producía llevar a la orquesta a Ramala me hacía entender perfectamente los miedos y las preocupaciones de aquellos jóvenes que se estaban planteando la posibilidad de dar un paso tan valeroso, sobre todo porque muchos de ellos nunca habían estado en Palestina. La decisión de ir suscitó muchas discusiones, pero, al final, la tensión acumulada se disipó cuando se consideró que viajar aquel año a Ramala era un riesgo demasiado grande para la orquesta. Sin embargo, al año siguiente, yo estaba completamente determinado a llevar a cabo lo que podía convertirse para todos nosotros en un acontecimiento de dimensiones históricas: un concierto de una orquesta formada por palestinos, israelíes, sirios, libaneses, egipcios y jordanos en el corazón de Palestina. Realmente era un proyecto quimérico, y hasta el último momento dudé de si el concierto llegaría a celebrarse.

Desde luego, mi gran preocupación era la seguridad de los músicos. Los israelíes tenían prohibido por ley aventurarse en territorio palestino, mientras que las legislaciones siria y libanesa prohibían que sus súbditos viajaran por territorio israelí, lo cual era imprescindible para llegar a Ramala. Los únicos dos países cuyos ciudadanos podían hacer aquel viaje sin transgredir la ley eran Egipto y Jordania, cuyos tratados de paz con Israel pueden describirse como gélidos. Yo estaba decidido a no seguir adelante si la seguridad del viaje o del propio concierto despertaba alguna clase de dudas. Algunos de los músicos israelíes habían servido en el Ejército o seguían enrolados en él, y no se sentían cómodos con aquel proyecto; otros tenían sus dudas. Muchos músicos del resto de países árabes eran reacios a viajar a Palestina si tenían que pasar por Israel y atravesar controles israelíes para llegar a su destino. Algunos de los músicos españoles tenían sencillamente miedo. La decisión de ir, en última instancia, implicaba el nudo gordiano de todo el conflicto palestino-israelí, ya que planteaba cuestiones relativas a la seguridad, la identidad nacional, el miedo y todos los prejuicios de la otra parte que tanto dificultan el avance político.

El Gobierno español dio un paso tan imaginativo como práctico: tuvo la inmensa generosidad de proporcionar a todos los músicos de la orquesta pasaportes diplomáticos españoles cuya validez se limitaba a la duración del viaje. Eso resolvía sólo en parte el problema legal, puesto que todos los Gobiernos concernidos estaban perfectamente al tanto de la auténtica ciudadanía de cada uno de los músicos. Aquella solución, tan propia de la diplomacia, sólo disminuía la angustia o el miedo que les despertaba el viaje y las consecuencias que podía tener a posteriori en sus países de origen. El Gobierno español dejó claro que asumiría la responsabilidad en el caso de que los músicos, al volver a su patria, se encontraran con dificultades, pero, de nuevo, eso sólo servía para aliviar hasta cierto punto la tensión que sentían. Habíamos estado viajando desde comienzos de agosto de 2005 y ofrecido conciertos en España, Brasil, Uruguay, Argentina, los Proms de Londres y el Festival de Edimburgo. A lo largo de la gira hubo innumerables y a veces interminables debates sobre todos los aspectos y ramificaciones de un viaje a Ramala. Bernardino León, convertido entonces en secretario de Estado de Asuntos Exteriores, vino a Brasil y participó en debates con la orquesta, en un intento de apaciguar los ánimos. El miedo y la curiosidad, el valor y la falta de confianza se confundían en el corazón de los músicos, junto con una innegable sensación de aventura; estas emociones tan intensas hacían que cada día estuviera lleno de agitación y desesperación. Sin embargo, pese a la riqueza de las emociones y a la intensa agitación, entre los músicos nunca dejó de reinar el respeto mutuo. Cuando la orquesta votó, decidió por amplia mayoría que quería ir a Ramala, pero estaba claro que no se obligaría a nadie. Sólo muy pocos músicos decidieron no formar parte de aquella aventura, y los demás lo hicieron por propia voluntad y con pleno conocimiento de los riesgos que entrañaba. No obstante, aún estaba pendiente la cuestión de si los países de pertenencia de algunos de los miembros les permitirían realizar el viaje.

El 18 de agosto de 2005 tocamos en el Festival de Rheingau, en Wiesbaden, y sólo a altas horas de la noche pudimos confirmar que

contábamos con una orquesta para viajar a Ramala. Al principio de aquel día, algunos de los músicos seguían sin conocer la posición de sus Gobiernos sobre la cuestión del viaje a Palestina. Felipe González, expresidente de España, y Miguel Ángel Moratinos, ministro de Asuntos Exteriores, desempeñaron un papel activo en muchos aspectos, incluida la transmisión de toda la información necesaria a los Gobiernos en cuestión. Tras recibir un mensaje muy propio de la diplomacia en el que se les decía que no habría objeciones por parte de ningún Gobierno, los propios músicos confirmaron aquella información valiéndose de sus propios contactos, y tomaron la decisión definitiva tan sólo media hora antes del comienzo del concierto en Wiesbaden. Algunos seguían sin decidirse después del concierto. A lo largo del día, la familia de muchos de los músicos israelíes los había presionado—el hecho era innegable—, mientras que a algunos de los músicos españoles se les había recordado que aquél era un proyecto fundamentalmente árabe-israelí que contaba con una contribución española, y preguntado si era imperativo que fueran. Uno de ellos, un solista, expresó finalmente su negativa a medianoche. A esa hora, Tabaré Perlas, el gerente de la orquesta, logró contar con la participación de un miembro de la Staatskapelle que estaba en Berlín y podía viajar a Tel Aviv al día siguiente, pero, a la una y media de la madrugada, el músico que había renunciado al viaje le dijo que no podía perderse semejante aventura.

Al día siguiente, la orquesta se dividió en varios grupos por razones de seguridad. Aquellos jóvenes habían pasado juntos el verano, compartido residencia, comidas y atriles, y tocado conciertos inolvidables. Por eso, la división de la orquesta en grupos nacionales fue para ellos un choque con la realidad que les hizo entender más que nunca la importancia y la gravedad de la situación. El 19 de agosto, los músicos israelíes y españoles viajaron en avión a Tel Aviv. Los españoles siguieron de inmediato viaje hacia Ramala, mientras que los israelíes se quedaron en su tierra natal hasta que hubieron de cruzar la frontera con Cisjordania para el ensayo y el concierto. Al llegar al aeropuerto de Tel Aviv, me esperaba un grupo de padres de

los músicos israelíes. Algunos habían ido para decirme que se sentían muy orgullosos de que sus hijos participaran en un acontecimiento tan excepcional; otros, para preguntarme qué derecho tenía yo de dar un paso que a su juicio era irresponsable y peligroso, aunque sus hijos ya eran mayores de edad. Traté de razonar con ellos, pero lo que al final les convenció fue que mi propio hijo actuaría como concertino de la orquesta. Sin duda, fue uno de los momentos más difíciles de mi vida; lo único que lo hizo soportable fue el acontecimiento histórico que protagonizamos a posteriori.

Los músicos árabes viajaron en avión a Amán para entrar en Cisjordania por la frontera con Jordania. Llegaron a Ramala con Mariam Said, la viuda de Edward, el 20 de agosto, asombrados ante el hecho de que por primera vez se les permitiera viajar a Palestina. Sin embargo, su emoción quedó en sordina ante la posibilidad de que surgieran obstáculos de última hora que impidieran el paso de la otra mitad de la orquesta desde Israel hasta Cisjordania, que en sí era ilegal. Por razones de seguridad, la hora exacta de la llegada de los músicos israelíes ni siquiera se confió a los miembros de la orquesta, lo que aumentó el suspense de la espera, ya grande de por sí. Finalmente, a primera hora del 21 de agosto, los músicos israelíes se subieron en Jerusalén a coches diplomáticos alemanes a prueba de balas y, tras cruzar los controles, fueron escoltados por la policía palestina hasta el Palacio Cultural de Ramala, donde se reunieron con sus colegas en un ambiente de euforia. En aquel momento volví a recordar que a veces es más fácil conseguir lo imposible que lograr lo difícil. Parecía verdaderamente increíble que todos estuviéramos allí, en Ramala, vestidos para el concierto, a punto de ensayar y de tocar ante el público, como si se celebrara en cualquier otro lugar del mundo.

Mustafá Barghouti, viejo amigo de Edward Said, cofundador, junto a él, de la Iniciativa Nacional Palestina y ministro de Información del Gobierno palestino, dio la bienvenida a la orquesta y expresó su gratitud por la confianza que los músicos habían depositado en él,

en mí y en todos los palestinos encargados de la organización del viaje. Era consciente de todas las inquietudes y dudas que habían pesado en el ánimo de los músicos, y sabía que el empeño que había puesto él mismo había contribuido en gran medida a la decisión de la orquesta de viajar a Ramala.

La reacción pública de los palestinos ante el concierto se dividió entre la de quienes entendieron la profundidad del mensaje transmitido por su celebración (la gran mayoría) y la de quienes se empeñaron en ver que podría representar una normalización de la situación, es decir, una aceptación de la ocupación. Los primeros entendieron que nuestra llegada servía de modelo para la igualdad que podría llegar a alcanzarse entre Israel y Palestina, y que se manifestaba en el hecho mismo de que aquellos jóvenes tocaran música juntos; los segundos, por desgracia, no podían escuchar ni ver a israelíes y palestinos tocando juntos mientras los tanques y los soldados israelíes siguieran presentes en las afueras de Ramala. Para ellos, avanzar es imposible, o, al menos, resulta sumamente difícil, si no se dan ciertos requisitos, en los que tienen depositadas sus esperanzas, para poder iniciar un diálogo, incluso entre civiles. En ese caso, el simbolismo de la orquesta y su potencial para trascender las ideas de cada parte sobre la otra se pierden, lo cual es una verdadera pena, puesto que la música no distingue entre razas, sexos, religiones o lugares de origen. Ante una sinfonía de Beethoven, todas las personas son iguales, y cada cual puede aprender de ella, o encontrar en ella una fuente de inspiración, según sus capacidades y su deseo de lograrlo. En cuanto a la fraternidad, no es una consecuencia inevitable de la música, pero en ella se dan las condiciones para su desarrollo, y eso no es algo que pueda decirse del actual Oriente Medio. En todo caso, el concierto fue un triunfo y, para muchos, una ocasión histórica. Los israelíes, a quienes no les permitieron salir del recinto del Palacio Cultural durante todo el día (así lo habían pactado las autoridades israelíes y palestinas), hubieron de volver a Israel nada más acabar el concierto, incluso antes de que el público abandonara la sala. Lo irónico de la situación estriba en que, por un lado, la idea era un

imposible, mientras que, por otro, su materialización física fue sencilla. Los árabes y los españoles estuvieron toda la noche de celebración, antes de volver a sus países el día siguiente. Todos los participantes pensaban ya en la reunión del año siguiente, sin la menor sospecha de que una terrible nube nos cubriría a todos en el verano de 2006: la absurda y cruel guerra entre Hezbolá e Israel.

En 2006, a algunos de los músicos árabes no se les permitió formar parte de la orquesta, aun cuando ése habría sido su deseo; a otros les parecía inapropiado tocar música en un momento de enorme sufrimiento, pues en sus sociedades la música se considera ante todo una ocupación placentera; por último, no faltaban los que se sentían incómodos con la idea de pasar tiempo junto a los israelíes. Desde luego, entre ellos se contaban sobre todo los miembros libaneses y sirios, que en aquellos momentos no podían abandonar su país, o tenían grandes dificultades para hacerlo, salvo que tuvieran doble nacionalidad y pudieran viajar en los barcos o los aviones que estos otros Gobiernos habían puesto a disposición de los refugiados de sus países. Sin embargo, el taller siguió adelante en el caso de los músicos israelíes, palestinos y jordanos, así como en el de algunos egipcios. El éxito del proyecto en 2006 ha de juzgarse por la circunstancia de que entre los miembros que vinieron no hubo deserciones, más que por el hecho de que otros no vinieran.

Una violinista libanesa que además tenía la ciudadanía suiza llegó tarde, exhausta y destrozada, después de un viaje horrible que había durado varios días, pero enseguida acudió a los ensayos, para intentar, como la mayoría de los otros, encontrar un oasis de normalidad y la sensación de que la vida continuaba en medio de la violencia y la brutalidad de la guerra. Durante el período anterior a la declaración del cese de las hostilidades, teníamos la sensación de que no era necesario ni posible hablar de los acontecimientos que se estaban produciendo. Debíamos sumergirnos de pleno en la música, optar por existir, mientras durara la guerra, en el ámbito infinito de la expresión musical para soportar el dolor finito que azotaba a

tantos civiles. Sin embargo, la realidad se hacía presente una y otra vez, así que a Mariam Said y a mí nos pareció imposible presentarse en público en tiempos de guerra sin hacer una declaración sobre nuestras creencias. Propusimos que los programas de mano incluyeran un texto aprobado por la gran mayoría de los músicos de la orquesta, a excepción de algunos miembros. El párrafo que hablaba sobre la guerra decía así:

Este año, nuestro proyecto contrasta a las claras con la crueldad y el salvajismo que niegan a tantos civiles inocentes la posibilidad de seguir viviendo y de cumplir sus ideales y sus sueños. La destrucción de las infraestructuras básicas en el Líbano y en Gaza por parte del Gobierno de Israel, que han obligado a desplazarse a un millón de personas y han causado un gran número de bajas entre civiles, y el bombardeo indiscriminado contra civiles en el norte de Israel por parte de Hezbolá se oponen por completo a todo aquello en lo que creemos. La negativa a proclamar un alto el fuego inmediato y a entablar negociaciones para resolver el conflicto de una vez por todas y en todos sus aspectos va también contra la esencia misma de nuestro proyecto.

El año 2006 terminó con un inolvidable concierto el 18 de diciembre, en la Sala de la Asamblea General de las Naciones Unidas, como parte de la ceremonia de despedida del secretario general de esa organización, Kofi Annan. Para gran alegría mía, todos los miembros de la orquesta estaban presentes; la mayoría de los músicos sirios y libaneses deseaban venir y pudieron hacerlo, y su presencia en el escenario con el resto de árabes y con los israelíes no sólo fue importante para el equilibrio de la orquesta, sino que constituyó una poderosa declaración ante las Naciones Unidas.

La República Soberana e Independiente de la West-Eastern Divan, como la llamo yo, cree que, para lograr algún progreso en la disputa entre israelíes y palestinos, es necesario que las dos partes hablen con tacto y escuchen cosas dolorosas. Muchos de sus ciudadanos escucharon en el taller por primera vez el dolor contenido en el

relato de la otra parte. Es una experiencia que conmociona de modo inevitable y les exige pensar en el pasado y en el sufrimiento experimentado durante muchos años. Sin duda, Israel tiene derecho a existir, del mismo modo que el pueblo palestino tiene derecho a contar con un Estado soberano y legítimo. Israel necesita seguridad; los palestinos necesitan igualdad y dignidad. Estos derechos y necesidades sólo pueden garantizarlos los israelíes a los palestinos y los palestinos a los israelíes. El Ejército israelí es muy poderoso y probablemente ganaría una guerra contra un país árabe, pero, a pesar de todo, no puede proporcionar a Israel la seguridad que necesitan sus ciudadanos. A largo plazo, Israel sólo estará segura cuando los palestinos y otros vecinos suyos la acepten. La ocupación de territorio palestino por parte de Israel es un obstáculo para lograr ese objetivo, y su cese es muy de desear. Las decisiones unilaterales han demostrado ser desastrosas; son moralmente inaceptables y estratégicamente contraproducentes. Sólo las negociaciones honradas y valientes entre las partes afectadas directa o indirectamente en el conflicto pueden lograr que los palestinos vivan en condiciones aceptables. El aislamiento de las partes forma parte del problema; su inclusión, de la solución al conflicto. Algunas de mis iniciativas han despertado bastante admiración, aunque al mismo tiempo se las haya tachado de ingenuas. No obstante, me pregunto si no es más ingenuo todavía apostar únicamente por una solución militar que no ha dado frutos durante sesenta años. El pasado no es sino una transición hasta el presente, como el presente es una transición hasta el futuro; por lo tanto, un presente violento y cruel conducirá de modo inevitable a un futuro aún más cruel y violento.

Todos los miembros de la Orquesta West-Eastern Divan, independientemente de su origen, demuestran un gran coraje, capacidad de entendimiento y amplitud de miras por el hecho mismo de formar parte del taller. Me gustaría considerarlos pioneros de una nueva forma de pensar Oriente Medio.

5

HISTORIA DE DOS PALESTINOS

Ramzi Aburedwan y Saleem Abboud Ashkar son dos jóvenes palestinos a quienes la música les cambió la vida por completo. Ramzi Aburedwan nació en Belén y creció en un campo de refugiados de Ramala, rodeado de muros y fronteras, y en un ambiente de odio generalizado contra los opresores israelíes. De niño la gente lo conocía porque lanzaba piedras contra los soldados israelíes. Asimismo, fue testigo de tiroteos en la calle, a veces contra miembros de su propia familia y amigos suyos. Su padre y su hermano murieron asesinados cuando era muy joven, pero, en lugar de asustarse ante la idea de salir a la calle, en Ramzi arraigó un ardiente deseo de venganza. Cuando tenía ocho años le hicieron una foto en la que se lo ve con una piedra en la mano y el brazo levantado, apuntando más allá del fotógrafo, que se amplió y se pegó en los muros de las calles. Era un héroe para la población sin voz. Incluso las montañas que rodean Ramala, que su familia acostumbraba a visitar cuando él era muy pequeño, se habían vuelto inaccesibles para los palestinos, ya que los colonos israelíes bloquearon la carretera que conducía al desierto. Aquellas salidas a la naturaleza habían sido fuente de disfrute para Ramzi y sus hermanos: allí podían jugar con libertad, coger fruta y gritar en el valle para que el eco les devolviera los gritos desde el otro lado. Cuando tenía nueve años, ni él ni su familia podían disfrutar ya de aquel refugio contra la violencia cotidiana de la ocupación israelí, y todas sus ansias se centraban en el deseo de venganza.

Saleem Abboud nació en Nazaret, en el seno de una familia que había decidido quedarse después de que en 1948 la ciudad pasara a formar parte del Estado de Israel. La creación de Israel, cuya importancia histórica fue inmensa para la población judía, había supuesto una dicha enorme para ella; en cambio, para la población árabe fue la Nakba, la catástrofe. El abuelo de Saleem deseaba y

esperaba la desaparición del Estado de Israel, la defensa de su territorio por parte de los árabes y su recuperación. Sin embargo, a medida que fue pasando el tiempo, cada vez parecía menos probable que eso fuera a suceder. Pese a todo, para el padre de Saleem era muy importante quedarse a vivir y trabajar en su tierra natal. Era ingeniero y había recibido innumerables ofertas de trabajo, siempre interesantes, de otros países, pero las había rechazado todas por su lealtad a la causa palestina. A su juicio, si los miembros más relevantes de la comunidad palestina se marchaban, no quedaría nadie que defendiera los derechos de la minoría, ni habría ninguna esperanza de alcanzar la condición de Estado. La familia de Saleem, a diferencia de la de Ramzi, no estaba aislada físicamente del resto del mundo y vivía sin apuros materiales de ningún tipo. Los padres de Saleem tenían un buen empleo, y tanto él como su hermano fueron a buenas escuelas. A diferencia de Ramzi, podían moverse con libertad en la sociedad israelí y viajar si lo deseaban. Los muros y las fronteras de su vida eran diferentes, invisibles, y en cierto sentido más insidiosas, pues las habían interiorizado.

Ramzi nunca había visto u oído un instrumento musical occidental en su infancia. A su abuelo le gustaba escuchar música oriental en la radio, y aunque en Palestina había excelentes orquestas sinfónicas (incluida la Orquesta de Palestina, que más adelante se convirtió en la Filarmónica de Israel), su familia nada sabía de ellas. A los diecisiete años conoció a un músico jordano en casa de uno de sus amigos y el azar quiso que descubriera la existencia de la familia occidental de instrumentos de cuerda. Aquel hombre, que había viajado a Jordania para impartir un curso sobre todos los instrumentos de cuerda, ayudó a Ramzi a elegir el más apropiado para él. Se decidieron por la viola y Ramzi tomó la decisión de intentar aprender a tocarla en aquel taller, de un mes de duración, y después dejarla de lado. Al fin y al cabo, la música no tenía lugar alguno en la sociedad palestina de Ramala, aparte de ser una diversión agradable en momentos propicios. Según Ramzi, allí nadie estudiaba música: era una tarea demasiado elitista, demasiado ajena, demasiado apartada de las dificultades de la vida cotidiana.

Sin embargo, cuando el curso llegó a su fin, Ramzi no sólo no quería dejar la viola, sino que había descubierto un modo de superar la desesperanza ocasionada por el campo de refugiados y por la ocupación: la música se convirtió en su forma de salvar los muros, las fronteras y las carreteras bloqueadas que lo rodeaban, tanto literal como figuradamente.

La madre de Saleem había ido de niña a un colegio dirigido por monjas francesas en el que había un piano. Para ella, el piano había sido siempre un emblema sentimental de una infancia casi olvidada por completo, y, aunque nunca había cursado estudios musicales, era todo un símbolo a sus ojos. Cuando una gran oleada de inmigrantes vino a Israel procedente de la antigua Unión Soviética en 1970, muchos de ellos canjearon lo que tenían por lo que necesitaban. Resultó que uno de aquellos inmigrantes tenía un piano y precisaba una camioneta; el padre de Saleem tenía una muy vieja y en mal estado, que no podía vender con la conciencia tranquila, así que la intercambió por el piano. En casa de los Abboud, el piano apenas tuvo más uso que el de un mueble hasta que en 1982, con Saleem cumplidos los seis años. En aquella época, Israel practicaba una política fronteriza flexible con el Líbano, que permitía a ciertos libaneses viajar a Israel. Un día, un familiar lejano se presentó en su puerta; se dedicaba profesionalmente a las artes plásticas, pero, además, sabía tocar el piano. Había nacido en Palestina, pero su padre lo había enviado a Múnich en la década de 1920, cuando tenía quince años, para estudiar medicina o ingeniería. Sin embargo, lo que él deseaba de verdad era llegar a ser artista. Se matriculó por su cuenta en la Academia de las Artes de Múnich, donde, además de estudiar pintura y arquitectura, aprendió a tocar el piano. Aunque se casó con una alemana y tuvo dos hijos con ella, se vio obligado a abandonar el país con la llegada de Hitler al poder. Cuando en 1948 volvió a Alemania para buscarlos, no los encontró y, al regresar a Palestina, descubrió que se había transformado en el Estado de Israel. A diferencia de los Abboud, decidió emigrar al Líbano. Décadas después, en la casa de Saleem, de inmediato se sentó al piano y empezó a tocar. Los padres de Saleem trabajaban, así que

se consideraron afortunados de contar con una niñera para sus hijos; en cuanto a Saleem, se quedó fascinado por aquel familiar lejano, por la música que tocaba y por el piano. Entonces dijo a sus padres que tenía que aprender a tocarlo.

En Ramala, tras la marcha del músico jordano, Ramzi siguió dedicado varias horas diarias a la viola. Tocaba melodías orientales que había escuchado en la radio de su tío y que se había aprendido de memoria. Más adelante, aquel mismo año, un grupo de músicos procedentes de un festival norteamericano de música de cámara llegó a Ramala para ofrecer un concierto y dar clases en el conservatorio, que en la actualidad se llama Conservatorio Nacional Edward Said. El concierto de música de cámara que ofrecieron fue el primero que Ramzi había oído y constituyó su primera toma de contacto con la música clásica occidental. Cuando los músicos orientales tocaban en grupo, interpretaban siempre la misma melodía todos a la vez; la diversidad de voces de la pieza que descubrió en aquel concierto lo dejó asombrado: cinco músicos distintos tocaban cinco partes diferentes al mismo tiempo. Fue una visita breve, pero Peter Sulski, el violinista del grupo, volvió al cabo de unos meses, corriendo él mismo con todos los gastos, para dar clases a Ramzi y a una muchacha palestina. Hizo que lo acompañara el director del festival, que concedió a Ramzi una beca para asistir al Apple Hill Chamber Music Center en New Hampshire aquel verano. Pese a su entusiasmo por la viola, Ramzi siguió expresando su frustración por la ocupación de un modo físico. A veces cogía una piedra de camino a su clase de viola y destrozaba la ventanilla del coche de algún colono. La invitación al festival estadounidense era su primera oportunidad de abandonar Ramala y la primera vez que tendría la posibilidad de concentrarse sólo en la música. Aunque llevaba tocando la viola menos de un año, ya podía interpretar su parte en el Cuarteto con piano en sol menor de Mozart a finales de mes, gracias a la ayuda que le brindaron todos los miembros de la facultad. Lo dominaba el impulso de entender la música y desarrollar la coordinación necesaria para tocar la viola; durante el curso del festival trabajaba doce horas diarias.

En el caso del joven Saleem, movido por el profundo deseo de tocar el piano, la mejor opción para empezar a estudiar música era un profesor de piano ruso-judío que había en Haifa. Cuanto más avanzaba en el plano musical, más integrado se sentía en la sociedad israelí. Tomó parte en concursos israelíes para jóvenes, tocó con músicos israelíes y se benefició de una educación israelí. Cuando obtenía un premio, se decía: «Te lo dan porque eres palestino y recibes un trato preferencial», y cuando no lo ganaba: «No te lo dan porque eres palestino y no israelí». En todo caso, nunca se sentía satisfecho; cada reconocimiento o cada rechazo estaba siempre influido por el hecho de ser palestino, o, como prefieren llamarlos los israelíes, árabe-israelí. Cuando cumplió trece años, su educación y su desarrollo habían adquirido una connotación política, de modo que sus padres decidieron mandarlo a estudiar a un territorio más neutral: Inglaterra.

Cuando Ramzi llegó a Apple Hill, sintió tal alegría por el hecho de estar inmerso en música y rodeado por músicos de muchas nacionalidades, que se le ocurrió la idea de llevar al festival a todos los niños palestinos que fuera posible. Quería compartir el mundo que había descubierto y que le permitía pensar al margen de las limitaciones del conflicto palestino-israelí y trascender las restricciones políticas y sociales de su entorno. Sabía que en aquel momento todo eso no era más que pura fantasía, pero el deseo de cambiar la vida de los niños palestinos tal como había cambiado la suya era genuino, y en los años siguientes logró hacer realidad el sueño de abrir una escuela de música en Ramala, con mucha ayuda exterior. Poco después de regresar del festival estadounidense obtuvo una beca para estudiar en el Conservatoire de Musique de Angers, en Francia, durante un año. Consiguió otra al terminar ese año y, cuando no logró obtenerla por tercera vez, empezó a dar clases y a tocar música oriental para ganarse la vida mientras seguía estudiando. Durante los muchos años en los que había escuchado música árabe en Ramala nunca había tocado un instrumento árabe, como, por ejemplo, el ud o el buzuki, pero fue así como logró pagarse los estudios de música occidental en Francia. En un principio

lo habían enviado allí como estudiante de intercambio, pero Ramzi hizo algo más que estudiar: enriqueció la vida musical del conservatorio con armonías de Oriente Medio. Enseñó a un cantante francés y a un estudiante galo de clarinete algo de árabe hablado y del lenguaje musical de su región natal, y, junto con un percusionista palestino, formaron un conjunto, Dalouna, que todavía da conciertos por toda Europa.

Saleem estaba mucho menos contento que Ramzi por haber dejado atrás su hogar y su familia para estudiar en la Yehudi Menuhin School de Londres. Por una parte, la comida era increíblemente repugnante, sobre todo en comparación con la exquisita cocina árabe de su madre; por otra, la alta sociedad inglesa resultaba desagradable en comparación con la mentalidad humilde, a menudo de tintes socialistas, que imperaba en Israel. Al cabo de sólo nueve meses, volvió para estudiar en la Academia Israelí de las Artes y las Ciencias, una institución que estaba determinada a ser la primera de su clase, no sólo por el énfasis que ponía en el estudio del arte y la ciencia, sino también por su apertura e inclusión de los palestinos. Para un niño palestino de Nazaret, obtener una beca para estudiar en un internado israelí tenía tanto ventajas como inconvenientes: recibía todos los beneficios de una educación indudablemente superior, pero, al mismo tiempo, quedaba apartado de sus raíces, de su identidad palestina. Aunque su familia era consciente del problema de la falta de identidad palestina, Saleem no empezó a afrontar el conflicto personal de formar parte de una minoría oprimida en su propia tierra, una tierra que había sido la de sus antepasados durante miles de años, hasta mucho después. Sin advertirlo, Saleem corría el peligro de quedar culturalmente desconectado de sus propias raíces en virtud de su excelente educación israelí, que, pese a su enorme calidad, omitía el estudio de cualquier tema relevante para los palestinos de la época. Incluir el estudio de esos temas equivaldría a poner al pueblo palestino en el mapa cultural de Israel, un acto que contradeciría la identidad judía de Israel.

Tras estudiar en Francia durante siete años, Ramzi volvió a Ramala en 2002 y experimentó una especie de choque cultural inverso. Los Acuerdos de Oslo ya no eran más que un recuerdo amargo, y el futuro parecía más negro que nunca. La formación que recibían los niños en Ramala parecía el negativo fotográfico de la que se impartía a los niños franceses en Angers. Allí, las escuelas estaban decoradas con coloridos dibujos infantiles (casas, árboles, animales, soles de un amarillo brillante), mientras que los niños de Ramala pintaban los objetos que los rodeaban: tanques, ametralladoras, terroristas suicidas. Aquella desastrosa situación era inaceptable para un joven cuya vida interior y exterior había quedado transformada por la música. Para él, la capacidad de producir su propio sonido en un instrumento musical y la comprensión emocional e intelectual necesaria para aprehender una pieza de música habían sido elementos esenciales de su transformación como ser humano. Lejos quedaba el niño furioso que lanzaba piedras a sus opresores; la primera prioridad de Ramzi en esos momentos era cambiar la vida de todos los niños que pudiera. Su primer contacto físico con un instrumento musical le había cambiado la vida, así que empezó a tocar para niños siempre que podía. Un día, después de tocar para un grupo de niños, se percató de que estaban intentando dibujar su viola y, en un momento de revelación, entendió lo sencillo que resultaba moldear el pensamiento de un niño y cambiar su conciencia.

Con ayuda de amigos de Francia a quienes había conocido en el círculo de la música tradicional no occidental, creó una asociación sin ánimo de lucro con el fin de recaudar dinero para la causa y organizó una jornada de conciertos benéficos de «músicos en pro de Palestina». Algunos estudiantes del Conservatorio de Angers, deseosos de ayudar, se pagaron el viaje a Palestina, donde los Ramzi les ofrecieron alojamiento y comida, y viajaron por toda Cisjordania reuniendo grupos de niños y enseñándoles en talleres improvisados. Cada vez que iban se quedaban varias semanas; impartieron hasta cincuenta talleres y conocieron a miles de niños; en total hicieron

siete giras por toda Palestina y en ocasiones los profesores se aventuraron en Gaza y Hebrón.

Cuando Ramzi habla de las condiciones de vida en la Ramala actual y la escasez de vida cultural e intelectual en la sociedad palestina, los ojos le brillan, pero ya no con el salvaje fuego del odio que antaño alimentaba su actitud vengativa; ese fuego es ahora una llama controlada, que impulsa la creación de sustento cultural para los jóvenes palestinos. Tras la avalancha de giras con talleres, Ramzi empezó a buscar un centro permanente para sus actividades musicales y educativas, y con la ayuda de una sociedad cultural palestina encontró un edificio en ruinas en la antigua ciudad de Ramala que pudo restaurarse gracias al apoyo financiero del Gobierno sueco. Durante los siguientes dieciocho meses, Ramzi obtuvo permiso de decenas de antiguos propietarios de aquel edificio para convertirlo en una escuela de música. La llamó al-Kamandjati, que en árabe significa 'el violinista', y desde entonces se ha convertido en una comunidad floreciente, en la que ciento cincuenta niños toman lecciones de música cada semana. A lo largo del período de reconstrucción, Ramzi recibió numerosas donaciones de instrumentos musicales procedentes de muchos países europeos, gracias a folletos que había empezado a distribuir en cada concierto de su conjunto de música oriental. Ironías de la vida, la presencia de colonos israelíes hizo que algunos de aquellos instrumentos llegaran a Palestina, aunque de modo indirecto. En octubre de cada año, durante la cosecha de la aceituna, voluntarios del mundo entero viajan para ayudar al pueblo palestino a cosechar los olivos que rodean los asentamientos (algunos de los cuales se han construido en medio de un olivar) contra la voluntad de los colonos, que intentan por todos los medios impedirles que se acerquen a los árboles. Los voluntarios internacionales mostraron a las claras que eran extranjeros, y así pudieron recoger las aceitunas sin peligro junto con los palestinos. Durante la reunión de una asociación francesa de ayuda a Palestina en la que se habló de su escuela de música, Ramzi oyó hablar del traslado de cincuenta voluntarios franceses a Palestina y no dejó escapar la oportunidad: logró que

cada uno de ellos llevara uno o dos instrumentos a Palestina. De ese modo, no sólo contribuyeron a la economía palestina, sino también a su vida cultural.

El empeño de Ramzi en lograr que los niños palestinos conocieran la música occidental surgió de su propia necesidad existencial de ella, y esa necesidad lo impulsó a buscar una educación—y, por lo tanto, también una perspectiva—más allá de las fronteras físicas en las que había vivido confinado desde que nació. Las fronteras de la vida de Saleem adoptaban una forma mucho más sutil y sólo cobró conciencia de ellas mucho más adelante, cuando empezó a advertir su falta de conexión con cualquier clase de cultura puramente palestina. Su participación en la Orquesta West-Eastern Divan desde su creación en 1998 lo puso en contacto no sólo con palestinos de los territorios ocupados, sino también, y por primera vez en su vida, con otros árabes de Siria, Egipto, Jordania y Líbano. Edward Said desempeñó un papel importante para que Saleem tomara conciencia de su herencia palestina y de la necesidad de ver la contribución israelí a su desarrollo no sólo con gratitud, sino también con perspectiva crítica. Tanto Saleem como Ramzi proceden de una especie de isla; a los dos se les negó la posibilidad de continuar con una historia propia, y además forman parte de una clase peculiar de minoría oprimida. Esa minoría no se parece a ninguna otra que haya existido en la historia. Por ejemplo, no puede compararse con los turcos en Alemania, llegados en masa en la década de 1950, durante el auge económico alemán, o de los norteafricanos que se asentaron en Francia después de la independencia de Argelia. Los antepasados de Saleem y Ramzi simplemente se limitaron a quedarse en su tierra natal, donde habían vivido durante siglos, y se convirtieron en una minoría por los acontecimientos políticos del siglo XX.

La mayor parte del mundo desconoce el problema de la creciente minoría de palestinos en Israel. Dicha minoría está convencida de que tiene el derecho religioso, filosófico e histórico de quedarse allí. En la Declaración de Independencia de Israel se dice que «el Estado de Israel se dedicará al desarrollo del país en beneficio de todo su

pueblo; se basará en los principios de libertad, justicia y paz, guiado por las visiones de los profetas de Israel; garantizará plena igualdad de derechos sociales y políticos a todos sus ciudadanos, con independencia de sus creencias religiosas, su raza o su sexo; asegurará la libertad de religión, de conciencia, de lengua, de educación y de cultura». Después establece el compromiso de que el Gobierno israelí «persiga la paz y las buenas relaciones con todos los Estados y los pueblos vecinos».

Cuando Saleem habla de la educación que recibió en Israel, se lamenta de que la única literatura árabe que figuraba en el programa de estudios era la egipcia o la perteneciente a la era preislámica; la literatura palestina contemporánea podía estar demasiado politizada y, en cualquier caso, plantearía la delicadísima cuestión de la identidad palestina, a la que la escuela no estaba preparada para enfrentarse. Cuando Shulamit Aloni fue ministra de Cultura, procuró poner remedio a esta situación, pero probablemente su intento no fuera lo bastante ambicioso y llegara demasiado tarde. Esta «omisión» en realidad es sintomática del miedo y la desconfianza que han guiado la estrategia israelí a la hora de tratar con la minoría palestina, y que ha dado lugar a generaciones de palestinos israelíes que tienen un sentido inconexo de su propia historia y no parecen dispuestos a comprometerse con las difíciles cuestiones que plantea su vida. El confort los ha anestesiado, por decirlo así: a diferencia de las familias del superpoblado campo de refugiados de Cisjordania y Gaza, tienen el mismo derecho a la educación que los israelíes judíos y comparten el mismo nivel de vida. A diferencia de todo lo que sucede en Ramala, que alimenta la violencia y la agitación, las condiciones de vida en las ciudades israelíes mixtas—o, aún en mayor medida, en una ciudad como Nazaret, que ha quedado dividida—tan sólo alimentan la indiferencia y la ignorancia del problema de la identidad palestina, tanto entre los palestinos como entre los israelíes. A diferencia de Ramzi, que se enfrentaba a diario con su necesidad de vengar la injusticia que padecía su pueblo, Saleem tardó mucho tiempo en entender que había que afrontar un

problema, al ser un producto de la educación israelí, si no un miembro plenamente activo de su sociedad.

Hoy, casi sesenta años después de la creación del Estado de Israel, el país se encuentra en una encrucijada. Se enfrenta al mismo tiempo a tres problemas fundamentales: el de la naturaleza del Estado judío moderno y democrático (su identidad misma); el de la identidad de los palestinos dentro de Israel, y el de la posible creación de un Estado palestino. Con Jordania y Egipto fue posible alcanzar al menos una paz fría que no amenazara o cuestionara la identidad de Israel como Estado judío. Sin embargo, el problema de los palestinos en Israel es mucho más difícil de resolver, tanto en la teoría como en la práctica. Para Israel entraña, entre otras cosas, aceptar el hecho de que aquellas tierras no eran estériles ni estaban deshabitadas, como tantas veces se dijo en el momento de su creación. Para los palestinos desplazados—o, en el caso de los que se quedaron, los aislados—entraña aceptar el hecho de que Israel es un Estado judío, o, lo que es incluso peor desde su punto de vista, un Estado para los judíos.

La creación del Estado de Israel no fue el origen de la animosidad entre árabes y judíos; la población árabe de Palestina no ha visto con buenos ojos la inmigración judía desde que empezó a producirse. Desde luego, a partir de 1948 la situación no hizo sino deteriorarse. La población judía había logrado al fin tener un Estado propio, después de miles de años de diáspora, y los árabes de la región tenían que elegir si se quedaban en un país en el que llegarían a convertirse en una minoría frustrada, como ocurrió con la familia de Saleem, o emigrar a otro país árabe. En los últimos veinte años, los nuevos historiadores de Israel han documentado el hecho de que muchos ni siquiera tuvieron esas dos opciones, sino que fueron obligados a marcharse por la fuerza. La desconfianza entre las dos partes era muy grande desde que el Estado de Israel dio sus primeros pasos, y, al principio, las antiguas ciudades árabes quedaron sometidas al dominio militar israelí. Incluso Saleem, que forma parte de la minoría palestina, puede entender el miedo de

Israel a que su seguridad peligrara, y el hecho de que esas medidas, por abominables que fuesen, eran necesarias para su autoprotección. Sin embargo, décadas después de que la amenaza militar se haya esfumado, la actitud de Israel es aún la misma; no se ha producido un cambio real en la estrategia del Gobierno israelí respecto de sus ciudadanos no judíos, ningún reconocimiento de que este grupo humano ya no constituye una amenaza para la existencia del Estado. A los palestinos que viven hoy en Israel, en lugar de integrarlos en la sociedad israelí, simplemente se los tolera. Saleem y su hermano, que tuvieron la oportunidad de participar en la sociedad israelí y que recibieron el apoyo y la educación del sistema israelí, no han dejado de ser, como el resto de palestinos, ciudadanos de segunda clase que no tienen ningún sentido de pertenencia al país en el que viven.

En la actualidad, los palestinos constituyen casi un 22 por ciento de la población de Israel. Este porcentaje es más grande que el de cualquier minoría judía en cualquier país y en cualquier período de la historia. Plantearse la posibilidad de integrar a una minoría tan grande en el Estado judío equivale a sacudir las raíces de la psique judía, a desafiar la noción de identidad judía tal como se ha desarrollado a lo largo de los siglos. El espíritu judío debe decidir si en la diáspora se sentía en casa o si fue siempre un cuerpo extraño. La cuestión que se deriva de ésta es la de si la necesidad de crear un Estado judío surgió tan sólo a consecuencia de la persecución de la que habían sido objeto los judíos a lo largo de los siglos o si el espíritu judío anheló siempre una patria propia. Si esto último es lo cierto, entonces hay que examinar la diferencia entre los términos patria y nación. De hecho, los numerosos matices de esta definición establecen diferencias entre diversos ideales e ideas: una patria para los judíos; una nación para los judíos; un Estado judío; un Estado para los judíos. Arthur James Balfour, ministro de Asuntos Exteriores del Gobierno británico, escribió en 1917 a lord Rothschild:

El Gobierno de su Majestad es favorable al establecimiento en Palestina de una patria [las cursivas son mías] nacional para el

pueblo judío, y se esforzará al máximo para facilitar el logro de este objetivo, siempre dando por supuesto que nunca saldrán perjudicados los derechos civiles y religiosos de las comunidades no judías de Palestina, ni los derechos y la condición política de los judíos en ningún otro país.

Hay que señalar que la idea sionista de la que surgió el Estado de Israel elaboró, paradójicamente, un análisis parecido del problema judío en Europa al del movimiento antisemita, a saber, que los judíos habían sido siempre un cuerpo extraño y lo serían si no renunciaban a su judaísmo. La asimilación había fracasado y la integración era inaceptable para las dos partes. En su panfleto Das Judentum in der Musik (El judaísmo en la música), Wagner declaró que los judíos eran incapaces de escribir música alemana, pese a lo cual tenían una influencia cultural tan importante que podría ser perjudicial para el desarrollo de la verdadera música alemana. Su conclusión (la de que los judíos debían desaparecer, bien emigrando, bien asimilándose por entero a la cultura alemana) no es muy distinta a la alcanzada por los primeros sionistas. Para ellos, la situación de los judíos en Europa no era sólo un problema social o religioso, sino también político, de modo que se dedicaron a buscar una solución política. Si extrapolamos el proceso de pensamiento dialéctico entre los antisemitas y los sionistas, llegamos a la creación del Estado de Israel.

Los judíos, que finalmente han encontrado una patria en Israel, tienen que aceptar la integración de la minoría palestina, aunque eso entrañe un cambio para la naturaleza misma de Israel; no sólo es que no haya otra alternativa, o que no exista una varita mágica para que los palestinos desaparezcan, sino que su integración constituye una condición indispensable (desde un punto de vista moral, social y político) para la supervivencia de Israel. Cuanto más tiempo se haga oídos sordos a la insatisfacción palestina, más difícil será encontrar el terreno común que resulta tan necesario. Desde luego, la insatisfacción, la infelicidad y el sentimiento de injusticia que han padecido los palestinos desde hace tanto tiempo han tenido el efecto

de radicalizar sus demandas y de menoscabar su aceptación de las ventajas tangibles del sistema de salud, la educación y otros beneficios sociales brindados por los israelíes. La moderna historia de Israel nos ha mostrado con frecuencia que las oportunidades perdidas por las dos partes han tenido efectos sumamente negativos para ambas. La música nos enseña que, aparte de la velocidad, la elección del momento transforma e incluso a veces determina la dirección y el contenido de un proceso. Por ejemplo, una modulación inesperada no lograría producir sorpresa alguna si apareciera demasiado pronto; para encajar en la obra, debe llegar en el momento justo, cuando lo exige el desarrollo de la obra. Con el paso del tiempo, el endurecimiento de la posición palestina en cuestiones culturales, sociales y políticas ha hecho que sus demandas sean más difíciles de aceptar para Israel. Lo que habría sido un acto de generosidad poco después de la guerra de los Seis Días en 1967, como, por ejemplo, la devolución de territorios ocupados, en la actualidad no dejaría de considerarse, ahora que la necesidad de dar ese paso está reconocida por la comunidad internacional, un acto inexcusable de debilidad por parte de Israel. El hecho de que todo el mundo árabe no estuviera dispuesto a negociar desde una posición de debilidad debería haber servido de acicate para que Israel desarrollara propuestas creativas en lugar de enrocarse en su actitud inflexible. Sin embargo, creo que Israel todavía no ha logrado entender de modo racional su fuerza o su debilidad en el conflicto y, por consiguiente, ha oscilado entre extremos. La huella que le ha dejado la persecución y la victimización a lo largo de la historia tal vez sea un elemento que le impide medir con objetividad su fuerza como Estado.

La actitud de Israel ante los palestinos que viven en el país a menudo ha promovido la desaparición de la identidad y las raíces culturales palestinas. En las antiguas ciudades árabes, donde aún viven muchos árabes, a calles cuyo nombre procedía de personalidades árabes, algunas de ellas de tiempos antiquísimos, se las bautizó con simples números o con el nombre de generales israelíes que habían luchado en la guerra de Independencia de 1948.

Este cambio, pequeño en apariencia, pero significativo desde un punto de vista simbólico, que en el mejor de los casos puede entenderse como una muestra de desconsideración e insensibilidad por parte de Israel y, en el peor, de una absoluta falta de estrategia a la hora de afrontar la cuestión de los árabes en Israel, es un ejemplo de la negativa de Israel a admitir el simple hecho de que un porcentaje de la población de la zona nunca ha sido judía. Durante la Primera Guerra Mundial, la población judía constituía un simple 15 por ciento de la población total de Palestina. En el curso de su breve historia, Israel ha mirado en exceso al pasado reciente y a sus raíces judías en Centroeuropa y Europa del Este para forjar su identidad y fijar sus relaciones con el mundo. Habría sido mucho más sensato para todos los países de la región aceptar la existencia del otro y buscar las analogías entre los dos pueblos semitas en lugar de las diferencias. Los siglos de convivencia pacífica entre judíos y musulmanes en Andalucía deberían verse no sólo como un ejemplo de la posibilidad de coexistencia entre ambos pueblos, tal como se produjo en un pasado lejano, sino como una prueba de su capacidad para engrandecerse mutuamente. El filósofo y rabino medieval andalusí Maimónides no sólo habló y escribió tanto en árabe como en hebreo, sino que además formó parte de una sociedad en la que tenían cabida ambas identidades y culturas. El impacto que aquella sociedad configurada por múltiples culturas tuvo en su filosofía tan sólo puede ser objeto de especulación, aunque no es difícil suponer que su Guía de perplejos habría sido diferente si hubiera vivido en una comunidad con menor diversidad.

La difícil situación a la que se enfrentan los palestinos en Israel es hasta cierto punto aún más devastadora que las de los marranos en los tiempos de la Inquisición española. Los marranos eran judíos obligados a convertirse al cristianismo y tratados como ciudadanos de segunda clase, pero que seguían profesando en secreto el judaísmo y conservaban su identidad y su lugar en la historia. Los palestinos israelíes, por su parte, se han educado en un sistema cuyo programa no incluye ni la contribución cultural ni la historia de su pueblo. La carencia de una identidad sólida, basada en la historia

y la cultura, ha hecho que empiece a desarrollarse en los territorios ocupados un movimiento religioso que puede llegar a ser peligroso, y que no es Hamás, organización promovida en un momento determinado por Israel para debilitar a Arafat y Fatah.

Hamás nació como protesta ante dos cuestiones: la injusticia que, a juicio de ese partido, significó para los palestinos la creación de Israel, y la secular corrupción en el seno del Gobierno palestino. El movimiento religioso palestino-israelí es diferente, pues constituye el resultado directo del debilitamiento de la identidad palestina en el seno de la sociedad israelí. Resulta irrelevante que los responsables de esta situación sean los israelíes, los palestinos o ambos; lo cierto es que la religión ofrece unas directrices claras, que sustituyen al cuestionamiento intelectual que acompaña a todo análisis lógico. Mucha gente ignora que la población palestina de Israel también está compuesta por cristianos, para quienes el nuevo movimiento religioso islámico carece de sentido; por lo tanto, la división sólo puede acrecentarse. El vacío cultural palestino crea un círculo vicioso para los dos partidos: Israel lo utiliza para justificar el hecho de tratar a los palestinos como ciudadanos de segunda clase; por su parte, los palestinos se sienten despreciados por esta actitud y carecen de motivación alguna para desear pertenecer a un Estado que no los trata como a iguales.

Los palestinos se sienten víctimas tanto de Israel como del resto del mundo árabe, que prometió liberar a Palestina de los judíos. Llevan sesenta años esperando la creación de un Estado palestino. Aunque los palestinos de Israel están divididos por esta cuestión—algunos no se marcharían del país si se creara un Estado palestino—, todos coinciden en que no pueden vivir en la actual Israel. Desde un punto de vista objetivo, esta situación es el resultado de la falta de estrategia de los israelíes durante los últimos cuarenta años, carencia ésta que en la actualidad pone en peligro su propia existencia como Estado judío. Los palestinos consideran que esta misma situación es inmoral. La identidad nacional israelí podría describirse como un feto que, pese a estar plenamente desarrollado,

no ha nacido todavía, lo que pone en peligro tanto su propia vida como la de su madre.

Incluso antes de la creación de un Estado judío y del surgimiento de todos los problemas de integración y aceptación que éste conllevó, en las décadas de 1930 y 1940 una serie de compositores judíos residentes en Palestina trataron de integrar en su música la melodía, la armonía y los ritmos propios de Oriente Medio. Lo que aquel grupo intentaba era crear obras con un sabor oriental, como se decía en aquel entonces. Los seguidores de aquel movimiento escribieron, a fuerza sobre todo de intuición, composiciones que reflejaban características propias tanto de la música judía como de la música árabe. Paul Ben-Haim, el líder del movimiento, fue uno de aquellos compositores que entendieron una verdad que los políticos actuales aún no han comprendido, a saber, que la identidad israelí debe abarcar su medio geográfico, en el que el elemento árabe constituye una parte esencial. Nacido en Múnich en 1897 con el apellido Frankenburger, estudió composición, dirección y piano en la Academia de las Artes de Múnich desde 1915 hasta 1920, no mucho antes de que el familiar de Saleem cursara estudios en la misma institución.

Paul Frankenburger trabajó como asistente de Bruno Walter y Hans Knappertsbusch en la Ópera de Múnich y dirigió en la Ópera de Augsburgo entre 1924 y 1931, pero cuando los nazis llegaron al poder en 1933 emigró a Palestina y cambió su apellido por el de Ben-Haim. Entonces fue cuando empezó a experimentar con la incorporación de elementos musicales de Oriente Medio en sus composiciones, si bien ya había escrito un oratorio a partir de temas bíblicos cuando aún vivía en Alemania. Supo sacar partido al aislamiento cultural que se vio obligado a padecer, igual que otros músicos, durante la Segunda Guerra Mundial dirigiendo una exhaustiva investigación sobre las melodías y los ritmos de la música popular de Oriente Medio, que incorporó a sus obras, compuestas por lo demás en un estilo tardorromántico y bastante conservador. Tal vez el aislamiento al que se vieron sometidos durante el período

bélico explique en parte la necesidad sentida por los compositores judíos que vivían en Palestina de buscar una nueva identidad, que no sólo estuvo influida por la cultura local, sino que incluso la recibió con los brazos abiertos, una actitud que brilla por su ausencia en los debates políticos que actualmente se desarrollan en Oriente Medio. Esta conclusión intuitiva demuestra que la música puede ser mucho más que un simple elemento cultural agradable y ornamental; en el caso que nos ocupa, estaba muy por delante de la situación histórica y política de la sociedad. Al parecer, el mundo del sonido es capaz de elevar al individuo por encima de la preocupación limitada por su propia existencia y de brindarle una percepción universal de su lugar entre los seres humanos.

Entre los numerosos partidos políticos existentes en Palestina en aquellos tiempos, el Partido Comunista fue el único que aceptó la división de Palestina y, por lo tanto, la existencia de Israel. Era también el único partido que tenía miembros árabes y judíos. No es de extrañar, por lo tanto, que la Unión Soviética fuera el primer país en reconocer el Estado de Israel. Dicho reconocimiento se debió en parte a los intereses estratégicos de Stalin, pero también a la afinidad existente entre la nación rusa y el movimiento socialista en Israel. El kibutz, que no admite la propiedad privada, y el moshav, basado en la propiedad colectiva, eran ejemplos de lo que debió de parecer a los rusos una materialización del sueño socialista. Stalin advirtió muy pronto que se había equivocado respecto de la dirección política que adoptaría Israel, y sólo tras su muerte se convertiría la Unión Soviética en un agente activo en Oriente Medio. Tras la guerra del Sinaí, acontecida en 1956, Gamal Abdel Nasser obtuvo para Egipto ayuda política y económica de la Unión Soviética, lo que propició que las potencias de la Guerra Fría participaran de modo activo en la política de Oriente Medio.

En 1970, la Unión Soviética abrió sus puertas para permitir la marcha de inmigrantes judíos a Israel por primera vez desde la Segunda Guerra Mundial. Estos inmigrantes infundieron nueva energía en la cultura, la medicina y la tecnología israelíes. En ese

momento se produjo un cambio generacional en la Filarmónica de Israel, cuyos fundadores procedían ante todo de Europa Central. En su mayor parte fueron sustituidos por los nuevos inmigrantes rusos, lo que lógicamente cambió el estilo de la orquesta. Se trata del único caso en la historia de la música en el que una orquesta cambió de estilo de un modo tan drástico. Los avances en la investigación médica y la tecnología están perfectamente documentados y revistieron un enorme valor para la sociedad israelí, pero esta nueva inyección de vida no carecía de peligros. Los inmigrantes judeosoviéticos se habían visto sometidos a un aislamiento político; el antisemitismo nunca había desaparecido de la Unión Soviética. La combinación de estos dos elementos creó una facción de nuevos ciudadanos israelíes marcadamente nacionalista, que no sentían el menor interés por el problema palestino.

El familiar de Saleem procedente del Líbano se había presentado en 1982 con un buen número de partituras en ediciones rusas; sólo más adelante, en el conservatorio, descubrió Saleem que Haydn no era un compositor ruso. Como el padre de Saleem, aquel pianista y familiar suyo había sido miembro del Partido Comunista y había adquirido toda su colección de partituras gracias a sus contactos en Moscú. La influencia cultural de la Unión Soviética y del Partido Comunista se extendió más allá de Israel y llegó a Siria, Jordania y Egipto, lo cual—ironías del destino—proporcionó una base para la unidad cultural allí donde no había unidad política. Muchos músicos rusos tocaron y enseñaron en esos países, y han seguido haciéndolo. A consecuencia de ello, numerosos miembros de la Orquesta West-Eastern Divan proceden de escuelas de interpretación similares, al margen de su lugar de origen.

El legado cultural que comparten los pueblos israelí y árabe asombra por su diversidad y riqueza, pero es necesario buscar de forma activa las similitudes entre ambos con vistas a construir no los cimientos de un muro, sino un foro de cooperación entre los dos pueblos. La paradoja del conflicto palestino-israelí reside en que no puede resolverse mediante la aplicación de axiomas internacionales,

dado su carácter local. Por otro lado, sin embargo, el conflicto, como un antiguo olivo, se ha ramificado de tal manera y ha sembrado tantas semillas que, con el paso del tiempo, éste ha dado lugar a nuevos problemas que debemos afrontar tanto a nivel local como a nivel mundial.

6

«FINALE»

La música tiene un poder que va más allá de las palabras. Tiene el poder de conmovernos, así como el puro poder físico del sonido, que literalmente resuena en nuestro cuerpo mientras dura su existencia. La literatura y las artes plásticas se han ocupado a menudo del poder que la música ejerce sobre nosotros, pero rara vez se habla de él desde un punto de vista físico o racional. Resulta difícil distinguir entre la sustancia de la música y la percepción que el oyente tiene de ella. Probablemente ésa sea la razón de que, desde los tiempos de Homero, se la haya caracterizado en ocasiones como un posible peligro para el intelecto e incluso para la voluntad; la música tenía toda clase de poderes, desde inducir estados de alucinación dionisíaca hasta seducir a Ulises y toda su tripulación impidiéndoles llegar a su destino. Sin embargo, el oído educado cultiva la capacidad de separar el contenido de la música y los sentimientos que uno ha aprendido a asociar con ella.

La música es concebida, y en última instancia ejecutada, desde el punto de vista de un individuo. La subjetividad es, por lo tanto, un elemento intrínseco a la música e ineludible, aunque no sea el único. Si bien no existe algo así como una interpretación objetiva, en la interpretación de una obra siempre han de conjugarse la subjetividad y la objetividad, al igual que en la vida. Hasta la libertad en el terreno de la agógica, el tempo rubato, tiene sus limitaciones y debe guardar relación con la pulsación subyacente e inflexible del metrónomo (en otras palabras, con el tempo non rubato); precisamente esta conexión constante entre elementos flexibles y elementos inflexibles es lo que dota a la música de la riqueza de ser al mismo tiempo subjetiva y objetiva. Esta idea vuelve a ponernos frente a lo que yo llamaría la responsabilidad moral del oído.

Dado que la música se expresa tan sólo a través del sonido y se desarrolla en un espacio de tiempo determinado, es, por su propia naturaleza, efímera. Empezar cada vez de cero es difícil en la vida, pero resulta esencial a la hora de interpretar música. Cada vez que volvemos a interpretar una obra, hay que hacerlo con la frescura del primer encuentro y la intensidad del último. Es muy difícil tener el valor y la capacidad de partir de cero, examinar la experiencia acumulada en el pasado y empezar a pensar de nuevo, de modo diferente, como también lo es infundir a una nueva experiencia la desenvoltura y la naturalidad de otra que ya nos es familiar.

No conozco a ninguna otra clase de intérpretes que centren su atención en el pasado con tanta intensidad, y a menudo de una forma exclusiva, como los de música clásica. Para algunos músicos, la música del pasado es intemporal y universal, y encuentran en ella una fuente de inspiración constante. Eso los lleva a creer que, si se limitan a tocar una pequeña selección de obras de otros siglos, las conocerán cada vez más a fondo. Por el contrario, yo creo que es necesario no perder el contacto con la música contemporánea, o incluso cultivarla de modo habitual, para mantener siempre viva nuestra curiosidad. El conocimiento y la interpretación de la música contemporánea ahonda nuestra comprensión de las obras maestras del pasado. No sólo he disfrutado dirigiendo numerosas obras de Pierre Boulez y Elliott Carter, sino que esa experiencia me ha enseñado muchos aspectos importantes de la práctica musical que han demostrado ser muy valiosos e iluminadores cuando he vuelto a Beethoven y Wagner. La exploración de la música del presente puede considerarse diferente de la exploración de la música del pasado: descubrirla exige un mayor esfuerzo, y tampoco es sencillo desarrollar gustos y preferencias individuales al respecto, como las que sí tenemos en relación con la música de otros siglos. Si esa tarea se lleva a cabo sólo por un sentido del deber, el placer se esfuma, igual que la diferenciación crítica necesaria para buscar obras que merezcan interpretarse junto a la gran música del pasado. La importancia de una obra contemporánea se puede apreciar especialmente cuando se la yuxtapone en el mismo programa con

una sinfonía de Beethoven, por ejemplo. Mi único criterio a la hora de elegir composiciones nuevas—o de cualquier otra clase—es que, durante la interpretación, logre centrar mi interés y mi atención, eclipsando a las demás obras mientras dura.

Al preservar de modo artificial lo efímero, las grabaciones han demostrado la futilidad de reciclar nuestras ideas musicales, de limitarnos a reproducir una idea determinada que se nos ocurrió en el pasado y que seguimos utilizando como un vehículo inmutable y práctico para nuestra interpretación de una obra determinada. Una grabación es un instrumento más perfecto que un ser humano para reproducir una interpretación fruto de la comprensión espontánea; si una persona va a estudiar e interpretar una obra en más de una ocasión, tiene el deber de descubrir en ella verdades nuevas y urgentes. La música pierde su poder cuando el intérprete pierde su curiosidad y su humildad ante ella.

Es de vital importancia distinguir entre la naturaleza de la música, por un lado, y las asociaciones que evoca, por el otro; aquí tenemos un ejemplo más de lo finito frente a lo infinito. La naturaleza de una gran obra abarca tantos elementos de la naturaleza y de la experiencia humana como permite el intelecto y el talento de su creador. Los movimientos o ideas que llegan a asociarse con una obra maestra son completamente distintos del proceso creativo, y nunca deben confundirse con el espíritu con el que se la concibió. Beethoven fue objeto de uso y abuso en la política germana por parte de Bismarck, de Hitler y de la antigua República Democrática Alemana. Pensemos en la ironía que entrañaba que la Novena sinfonía se interpretara en tiempos de los nazis: «Alle Menschen werden Brüder» (‘Todos los hombres serán hermanos’). Dicho de otro modo, los nazis anexionaron la propiedad creativa de Beethoven y redefinieron su concepto de fraternidad para que cuadrara con el del partido, que, por supuesto, no incluía toda la humanidad.

La distinción entre la música y las asociaciones que evoca podría describirse en términos generales como la diferencia entre sustancia

y percepción. En la actualidad, solemos cambiar con demasiada frecuencia la sustancia de algo para que se adecúe a su percepción. Cuando tocamos una obra de música, debemos liberar su esencia de todos los significados espurios que se le han añadido, por nuestra propia parte o por influencia de otros. Un ejemplo al respecto es la idea por completo errónea de que la tuberculosis de Chopin influyó en su música de un modo discernible, lo que exigiría que el pianista la tocara en un estado de anemia; otro es la tendencia generalizada a examinar la obra de Mahler no desde un punto de vista musical, sino en un contexto psicoanalítico que explica las neurosis del compositor valiéndose de las teorías de Sigmund Freud. Pese a los beneficios que cabe extraer del conocimiento de la vida del compositor—pues puede darnos pistas sobre la sociedad en que vivió y el lugar que ocupó en ella—, carece por completo de sentido utilizar su música con el simple propósito de caracterizar determinados aspectos de su biografía.

Por más objetiva que intente ser la persona, el elemento subjetivo resulta inevitable; las fronteras entre contenido y percepción no siempre resultan fáciles de reconocer, aunque siempre están determinadas por la página impresa. Como ya he señalado, el uso y el abuso de las ideas y de la música de Wagner fueron parte integral de los últimos años del Tercer Reich, o, más bien, de todo ese período histórico. Aquel régimen sabía controlar y manipular la percepción de un modo magistral. La apropiación nazi de los escritos antisemitas de Wagner lo transformó retrospectivamente en un profeta de su ideología. No sólo es comprensible, sino también natural, que las personas sometidas a esa manipulación todavía padezcan tales asociaciones y, por lo tanto, ni quieran ni puedan escuchar su música.

La música no es moral ni inmoral. Nuestra reacción ante ella le da uno u otro cariz. En las sociedades actuales, la controversia es un atributo negativo. Sin embargo, la diferencia de opiniones y la diferencia entre el contenido y su percepción constituyen el meollo mismo de toda creatividad. No hay razón para obligar a escuchar a

Wagner a las personas que padecieron la asociación entre su música y la ideología nazi. En Israel, la prohibición de interpretar la música de Wagner como muestra de sensibilidad para con las víctimas del Holocausto despierta un consenso generalizado. Lo cierto es que no hay ninguna justificación para privar de la posibilidad de escuchar a Wagner a quienes por fortuna no padecieron esas horribles asociaciones. Por lo tanto, el rechazo a que su música se interprete en la actualidad constituye una aceptación de las asociaciones creadas por los nazis. De hecho, se la interpretó en el segundo concierto de la Orquesta Filarmónica de Palestina—la actual Filarmónica de Israel—en Tel Aviv en 1936, cuando el antisemitismo de Wagner ya era de sobras conocido.

No es mi intención—nunca lo ha sido y nunca lo será—obligar a nadie a que escuche la música de Wagner o la de ningún otro compositor, y desde luego no pongo en duda las horribles asociaciones que algunas piezas de este compositor despiertan en los supervivientes del Holocausto. Sólo puedo esperar que el paso del tiempo les ayude a liberarse de esas asociaciones para que puedan escucharla tal como es en sí misma, no por lo que ha llegado a representar. No me corresponde decir a las personas que padecieron esas terribles asociaciones lo que deben pensar de Wagner, pero sí me parece importante decir a quienes quieren acercarse a sus obras que no son las responsables de tanto sufrimiento. Entretanto, es asimismo importante no imponer asociaciones negativas, aunque sea de modo indirecto, a quienes tuvieron la fortuna de no conocerlas. En una sociedad democrática, la decisión de permitir o de prohibir la interpretación de una pieza musical no ha de estar dictada por la ley, ni, peor aún, por un tabú; escucharla o no ha de ser una opción personal. Al menos, una ley es el resultado de un proceso reflexivo, mientras que un tabú es el producto de un sentimiento subconsciente colectivo cuyo origen suele estar en la ignorancia o en el miedo. Percibir la «Marcha fúnebre de Sigfrido» como una expresión de nobleza o como una rememoración de las connotaciones de las que Hitler deseaba dotar a Wagner es prerrogativa del individuo.

Si volvemos a la diferencia entre contenido y percepción, no podemos evitar que el contenido (la música de Wagner) nos influya, pero sí que nos influyan, y no digamos ya que nos dominen, nuestras percepciones, nuestras asociaciones. Como dijo Kant: «Si no fuera por la distinción entre las apariencias y las cosas, todos seríamos spinozistas». Hasta que no entendemos la sustancia de la música, somos esclavos (como Ulises) de las asociaciones que aparecen al escucharla. Como ya sabemos, aunque la música puede significar cosas diferentes para cada persona, y, muy a menudo, para cada persona en un momento distinto, relacionadas con lo poético, con lo matemático, con lo sensual o con lo filosófico, no debemos olvidar que la música se limita a expresarse a través del sonido, y que, si abarca al mismo tiempo todos esos ámbitos, también los trasciende.

El comienzo de un proceso político, como el comienzo de una frase musical, pone en marcha algo que intenta tener una vida y una velocidad propias. Los judíos vivían como minorías dispersas por todo el mundo y aspiraban a tener una nación, hasta que en 1948 se creó el Estado de Israel. Dicho Estado hubo de afrontar muchas dificultades, y la población no judía de Palestina lo rechazaba, pero perseveró en su empeño con la fuerza de un leitmotiv, y recibió el apoyo de la voz de la conciencia de todo el planeta.

El conflicto palestino-israelí adolecía y sigue adoleciendo de una incapacidad para admitir la interdependencia de sus dos voces, así como el inevitable cambio que conlleva el paso del tiempo. La creación del Estado de Israel fue el resultado de una idea judeoeuropea que, si desea extender su leitmotiv hasta el futuro, debe aceptar que la identidad palestina es tan válida como la suya. Los palestinos sienten que Israel interpreta su leitmotiv en una tonalidad errónea, y aspiran a poder decidir su propia tónica. Sin embargo, incluso el más poderoso de los leitmotivs depende de las modulaciones que se producen en su seno. Los cambios demográficos que están aconteciendo en Israel no pueden dejarse

de lado; los palestinos, dentro y fuera de Israel, necesitan que hoy se los escuche en mayor medida que nunca.

Si pudiéramos transcribir el diálogo palestino-israelí en una gran obra musical, adquiriría la categoría y la distancia necesarias para que ambas partes lo entendieran, lo apreciaran y lo sintieran de modo objetivo. En una obra musical, el hecho mismo de que dos o más voces existan al mismo tiempo las dota de legitimidad. En la música occidental no existe nada parecido a un relato unilateral; el diálogo contrapuntístico presenta siempre al menos dos relatos al mismo tiempo y permite que cada uno se despliegue en toda su amplitud, pero sin que nunca falte una contrarréplica que apoye, contradiga o complete su exposición. Los relatos palestinos e israelíes—su constante reevaluación y reescritura de su historia—existen en el mismo estado de interconexión permanente que el sujeto y el contrasujeto de una fuga. Sin el contrasujeto, no hay fuga. No se puede decir que el sujeto tenga más importancia que el contrasujeto, pues el hecho de que ninguno tiene un lugar lógico sin el otro constituye una realidad objetiva.

Como sujeto y contrasujeto, es esencial que los dos pueblos comprendan no sólo su propio relato, sino también la experiencia humana del otro. En una fuga, el sujeto no disfruta el lujo (o padece la desgracia) de oír su propia voz en solitario, una y otra vez. Expone el motivo una vez y, cuando lo repite, comparte el escenario con el contrasujeto, que, a partir de entonces, es un compañero constante y un recordatorio permanente de todo lo que el sujeto no es. El sujeto y el contrasujeto se complementan y dependen el uno del otro para existir en el mundo del sonido. Si los palestinos y los israelíes pudieran ver el paralelo entre su propio diálogo—o su falta de él—y la estructura de la fuga, comprenderían la urgencia de convivir.

Israel está perdiendo su capacidad de rememorar; sólo recuerda. También esto sería imposible en una forma musical. Cuando un tema, después de haber pasado por todas sus modulaciones y

desarrollos, reaparece en la recapitulación de la forma sonata, en ese momento es el resultado de toda su experiencia, no el resultado de un solo acontecimiento, por espectacular o importante que pueda ser. Desde un punto de vista histórico, el Holocausto es un episodio. Evidentemente, dada su abominable magnitud, el mundo, incluidos los palestinos, han de reconocerlo y estudiarlo para impedir que se repita en cualquier otro momento y en cualquier otro lugar. Edward Said lo entendió perfectamente y luchó contra la estupidez y la crueldad de los negacionistas. Negar el Holocausto o minusvalorarlo no sólo es estúpido (al dejar la puerta abierta a la repetición de la catástrofe) y cruel para la memoria de quienes perecieron y para el coraje de quienes sobrevivieron, sino que además es inmoral.

Subjetiva y objetivamente, es imperativo decir «nunca más»; sin embargo, estas palabras han de ser objeto de reflexión permanente. De lo contrario, pueden llegar a convertirse en un reflejo repetitivo, que, pese a pretender ser un homenaje a quienes sufrieron y perecieron, lo convierta en un eslogan. Entonces, el impacto de las palabras disminuiría, y sería imposible seguir debatiendo sobre el tema, pues un eslogan, como ya sabemos, es, como mínimo, la deformación de una idea original. En este caso esa deformación puede llevar con facilidad a apoyarse en los elementos militaristas de la sociedad, lo que, a su vez, es una garantía de que el futuro esté dominado por el miedo, como lo estuvo el pasado.

En los años posteriores a la fundación de Israel como Estado, el Holocausto apenas formaba parte del debate público; en el plano individual, los supervivientes lo evitaban, cosa perfectamente comprensible por el dolor que entrañaba, mientras que la nueva generación quería separarse a toda costa de la imagen de los judíos como víctimas. En consecuencia, tanto quienes habían vivido el Holocausto como quienes por suerte sólo lo conocieron desde la distancia consideraban que el asunto era un tema incómodo. La mayoría de los jóvenes israelíes de la década de 1950 estaban ocupados en crear una sociedad ideal en la que el sionismo fuera de la mano con el socialismo (el kibutz es un claro ejemplo al respecto).

Querían vivir la vida de modo colectivo, comprometido y justo. Eliminar el pasado del pensamiento cotidiano tuvo el desafortunado resultado de que no se reflexionó sobre todos los aspectos que contribuyeron a la creación del Estado. Desconocer el pasado llevó a ignorar la existencia misma de la población no judía en Palestina.

La captura de Adolf Eichmann en Argentina en 1961 y el subsiguiente juicio en Jerusalén no sólo supuso llevar ante la justicia a un criminal—y menudo criminal, uno de los grandes defensores y ejecutores de la «solución final»—, sino que también representó una necesaria experiencia educativa para la joven generación en Israel, precisamente porque el Holocausto no había sido un tema demasiado importante durante más de diez años. Por primera vez, la joven población de Israel se enfrentó a todo el horror del Holocausto. Reavivó el dolor y el sufrimiento de los supervivientes, pero también les permitió abrir su corazón a la siguiente generación. Las imágenes del proceso, retransmitidas a diario por la televisión, mostraban testimonios absolutamente terroríficos, mientras uno de los peores criminales de la historia se dedicaba a defenderse con cinismo y afirmaba que se había limitado a seguir órdenes. La presencia terrible y continua del juicio hizo imposible seguir manteniendo la cuestión al margen. Si el mal puede definirse como la ausencia de pensamiento, como escribió Hannah Arendt en su libro Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal, el olvido no es un pariente muy lejano, y ésa también fue una lección importante para los ciudadanos israelíes. El pensamiento y la moralidad van de la mano, y ciertamente no puede haber moralidad sin pensamiento.

Sin duda, cierto sentido de la moralidad forma parte del capital histórico del pueblo judío y le ha permitido sobrevivir a las formas de antisemitismo más devastadoras. Israel está dilapidando ese capital al mantener la ocupación y crear asentamientos en territorios que no le pertenecen. En las raíces del pensamiento judío a lo largo de la historia siempre estuvo la preocupación por los criterios morales; la justicia siempre estuvo en el centro del pensamiento judío (y no el

amor, como en el caso del cristianismo). Sin embargo, el comportamiento de Israel desde 1967 ha permitido a los palestinos sentirse moralmente superiores.

El horror de la inhumanidad del Holocausto es aún más grande que el sufrimiento que ha entrañado para el pueblo judío; se trata de una tragedia que pertenece a toda la humanidad. Cuando nosotros, los judíos, decimos «nunca más», es a menudo en referencia a la necesidad de no permitir jamás que vuelva a cometerse el mismo crimen contra nuestro pueblo, mientras que el resto del mundo ha entendido que la frase significa que ese crimen no puede volver a repetirse en ninguna parte, en ningún momento y contra pueblo alguno. Estoy convencido de que la capacidad para ver de ese modo la cuestión es la única manera en que Israel puede obtener la claridad de pensamiento y la capacidad emocional necesarias en sus relaciones con los palestinos. Si es verdad que los palestinos no podrán aceptar a Israel sin aceptar su historia—incluido el Holocausto—, también lo es que Israel no podrá aceptar a los palestinos como iguales mientras el Holocausto sea tan sólo un criterio moral.

Si Israel quiere ganarse un lugar permanente en Oriente Medio, ha de llegar a ser parte orgánica de él, tomar conciencia de la cultura que existía en esas tierras, en lugar de pretender, como ha hecho durante demasiado tiempo, que era un desierto despojado de cultura. Para asegurar el futuro de Israel, es necesario que los israelíes se abran a escuchar la cultura árabe. No quiero decir que Israel haya de dar la espalda a sus raíces europeas, sino más bien que esa herencia quedaría enriquecida y engrandecida en contacto con la de Oriente Medio. Si Israel sigue cerrada a la influencia intelectual y cultural de sus vecinos, no dejará de ser un cuerpo extraño en Oriente Medio, lo que tendrá consecuencias desastrosas para la longevidad del Estado; un cuerpo extraño puede alojarse en una sociedad, en una obra musical o en un ser humano sólo durante cierto tiempo. Esto nada tiene que ver con la cuestión de la asimilación, que los judíos hubieron de afrontar en Europa para

sobrevivir o para llegar a ser ciudadanos de pleno derecho; el hecho de ser un Estado debería animar a Israel a incluir otros elementos, al margen de los que fueron esenciales para su creación.

La idea genuina y original a la que atendía el restablecimiento de los asentamientos judíos en Palestina ha quedado desbaratada por facciones que creen que el control por la fuerza, y no lo que Martin Buber llamó el imperio del espíritu, tiene las riendas del destino social y político de la humanidad. Esta celebración de la fuerza ha desembocado en una falta de sensibilidad y en una confusión respecto al hecho de que el imperio del espíritu sólo puede significar que esta tierra es de dos pueblos cuyos relatos se contraponen, pero que son iguales en derechos. Como dijo Buber: «Entre judíos y árabes la paz no puede ser tan sólo un cese de la guerra, sino un acto de genuina cooperación».[15] Dicho de otro modo, la paz requiere diálogo, y el diálogo consiste en hablar con tacto y, a menudo, en escuchar cosas que duelen.

A lo largo de la historia, el liderazgo se ha sustentado—probablemente en razón de la naturaleza humana—en el efecto que puede producir en la gente por su debilidad, no por su fuerza; se ha basado en la conformidad del individuo con el grupo, más que en el poder que puede derivarse de la contribución de cada miembro de la sociedad. La tradición inmemorial del individualismo judío, en parte responsable del establecimiento del Estado de Israel, quedó irónicamente suprimida por la mentalidad que intentaba unir a sus ciudadanos para lograr el bien común. Durante la primera mitad del siglo XX, los inmigrantes judíos habían arribado a Palestina con una visión que combinaba el sionismo y el socialismo, lo que los llevó a trabajar ellos mismos la tierra en lugar de dejarla a cargo de la población local no judía. Era una idea noble, pero desde un punto de vista práctico supuso que la población no judía se vio privada de esos ingresos potenciales.

La vertiente socialista de la sociedad israelí únicamente empezó a erosionarse tras la guerra de los Seis Días en 1967, no por una

reflexión al respecto, sino por la repentina disponibilidad de mano de obra barata palestina. El individualismo se reintegró demasiado tarde, y por razones materialistas, no idealistas. Las primeras fortunas que surgieron en Israel se amasaron en esos años; por primera vez, el capitalismo era una opción atractiva frente a la dependencia de los recursos y las fuerzas de la colectividad, y todas las miradas se dirigieron a Estados Unidos. Sin embargo, el capitalismo no podía sustituir o contrapesar los aspectos positivos del socialismo. En última instancia, a consecuencia de esos cambios Israel ha quedado en tierra de nadie, sin el apoyo ni del socialismo ni del capitalismo. Mientras había en el planeta potencias comunistas y potencias capitalistas enfrentadas, nunca dejó de buscarse una tercera vía y se daba un equilibrio de fuerzas natural. El mundo parecía comprender que ni el capitalismo ni el comunismo tenían todas las respuestas. Sin embargo, con el final de la Guerra Fría desapareció el equilibrio político mundial. En ausencia de un necesario contrapeso, Estados Unidos se convirtió en la única superpotencia.

Los últimos sesenta años han puesto de manifiesto que israelíes y palestinos no pueden hallar una solución aceptable por su propia cuenta y, por lo tanto, necesitan ayuda externa. Sin embargo, dicha ayuda no puede provenir tan sólo de un país, como ha ocurrido en los últimos decenios con Estados Unidos. Siempre me pareció un error o, como mínimo, un gran riesgo que Israel dependiera exclusivamente de Estados Unidos. Esta dependencia cambió la naturaleza misma de la sociedad israelí, hasta el punto de abandonar su herencia europea a favor del llamado estilo de vida estadounidense. Después de llegar al culmen de su poder, Estados Unidos ha ido perdiendo de modo gradual la hegemonía mundial, como ha ocurrido con todas las superpotencias a lo largo de la historia; en los próximos veinte o treinta años, Israel tendrá que buscar apoyo en Pekín o en Nueva Delhi más que en Washington, aunque la ausencia de comunidades judías en esas ciudades no facilitará la tarea.

También creo que Israel tendrá que invertir mucha más energía en sus relaciones con los países europeos, sobre todo con Alemania. Es indudable que desde el final de la Segunda Guerra Mundial Alemania ha hecho todo lo que ha podido para ayudar al pueblo judío y ha demostrado una gran sensibilidad con él. Sin embargo, sostengo que podría ser aún de más ayuda si mediara en Oriente Medio, con vistas a trabajar de una manera constructiva en el hallazgo de una solución factible tanto para israelíes como para palestinos. En la actualidad, una intervención de esa naturaleza es imposible por el peso del Holocausto en la mentalidad alemana. Alemania podría alentar a Israel a superar la carga del pasado reciente para realizar una contribución única al futuro de la región, lo que a su vez sería también un gran regalo para los palestinos. Para mí, esta idea se deduce lógicamente del principio de «nunca más».

Determinada línea de pensamiento judío siempre ha tendido a adherirse a la universalidad de la experiencia humana. Estos pensadores (entre los que se cuentan Spinoza, Heinrich Heine, Martin Buber y Sigmund Freud) no establecían distinción alguna entre judíos y no judíos. El extremo opuesto de esta línea de pensamiento más abierta está ejemplificado por los partidos políticos religiosos de Israel, que definen los territorios ocupados no sólo como territorios «liberados», sino, peor aún, como territorios «bíblicos». Como dije en el discurso que pronuncié en la Universidad Hebrea de Jerusalén en 1996: «Sabemos cómo definir a un judío ortodoxo; sin embargo, la definición de un judío secular es compleja y, hasta que no logremos establecerla, hasta que no consigamos explicar qué lleva a una persona a ser y a sentirse judío, no podremos explicarnos los fundamentos de nuestra existencia, ni entablar un diálogo entre nosotros y con nuestros vecinos palestinos». Aunque dista de estar claro cómo se resolverá el conflicto, cuándo se logrará e incluso si tal cosa será posible, me parece evidente que nunca se conseguirá con una mentalidad aislacionista o militarista; la definición moderna de judaísmo, y de Israel como Estado judío, debe ser más amplia, y para ello ha de

basarse en el enfoque universalista cultivado por los grandes pensadores judíos del pasado.

Comprender la diferencia entre poder y fuerza, que tiene que ver con la distinción entre volumen e intensidad en música, resulta esencial: cuando a un músico se le dice que toque con mayor intensidad, su primera reacción es tocar más fuerte. En realidad, cabe establecer el principio contrario: a menor volumen, mayor necesidad de intensidad; a mayor volumen, menor necesidad de intensidad. El efecto producido por los estallidos sonoros de Beethoven o de Wagner es mucho mayor si, en lugar de ejercer un control férreo sobre el sonido, se lo deja crecer de un modo orgánico, puesto que su poder natural, intrínseco, es el resultado de una fuerza que se acumula gradualmente. En música, la acumulación y la liberación de tensión son elementos esenciales de la expresión. Hay que tocar incluso el acorde más intenso de tal modo que puedan oírse las voces interiores; de lo contrario, carece de tensión y depende tan sólo de una fuerza bruta y agresiva. Hay que poder oír a la oposición, las notas que se oponen a la idea principal.

En otras palabras, los conceptos de contrapunto y transparencia están siempre presentes en la música. Si una interpretación carece de transparencia sonora, no oímos toda la música, sino sólo una parte. En las óperas de Mozart, cuando en una sección cantan todas las voces con un perfecto equilibrio, cada una de ellas dice cosas diferentes, y, sin embargo, pese a la diversidad de los textos, hay un claro sentido de la organización, unas veces con una voz principal y el resto como voces secundarias, otras con una combinación diferente de ambos tipos de voces. En el marco de las óperas de Mozart, un número de conjunto nunca se presenta exclusivamente como una unidad simple constituida por las diversas voces que la integran, sino que explora todas las posibles combinaciones inherentes al número de voces.[16] Si la música no cultivara esa diversidad de elementos, carecería de todo interés. Incluso en el

momento en el que todas se unen y coinciden en un mismo acorde, hay que poder oír las diversas voces.

Los instrumentos orquestales con mayor intensidad sonora, como las trompetas y los trombones, han de ser capaces de tocar dentro de la orquesta, y no fuera de ella. Deben tocar de manera que expresen su poder, pero sin tapar al resto de instrumentos, que cuentan con un menor potencial sonoro. Si se les permite dominar sobre los más débiles, no se comprenderá el contenido de la música como es debido, y el resultado no será un sonido potente, sino forzado. Por este motivo, para tocar en una orquesta hay que estar siempre al tanto de todas las demás voces, expresarse y, al mismo tiempo, escuchar al otro. Hasta la época de Mahler, los compositores marcaban los cambios de dinámicas en la partitura de manera vertical; dicho de otro modo, se indicaba un crescendo en una parte que valía para el resto de instrumentos de la orquesta. En estos casos, el director y los músicos han de trasladar la indicación vertical al plano audible horizontal, de modo que los instrumentos que cuentan con menor potencial sonoro comiencen el crescendo antes que la sección de metales o los timbales, o al contrario si se trata de un diminuendo. Podemos poner la sordina a las trompetas y a los trombones, pero amplificar el sonido de la flauta resulta imposible.

Como hemos visto, la música puede servir de modelo para la sociedad; nos enseña la importancia de la interrelación entre transparencia, poder y fuerza. Ahora bien, si la música es tan humana e inclusiva, ¿cómo es posible que monstruos como Adolf Hitler sientan tanta pasión por ella? ¿Cómo explicar que Hitler fuera capaz de mandar a millones de personas a las cámaras de gas, pero pudiera conmoverse hasta llorar cuando escuchaba música? ¿Cómo es posible que Wagner compusiera música de extraordinaria nobleza y escribiera su deplorable panfleto antisemita El judaísmo en la música? Creo que no se ha reflexionado debidamente sobre la música, sino que sólo despierta reacciones viscerales casi a un nivel animal. Spinoza creía que la razón era la gracia salvadora del ser

humano; debemos aprender a contemplar la música tal como contemplamos la existencia humana.

El incesante flujo de la música entraña movimiento constante; desarrollo, cambio o transformación. Nada permanece inmóvil, y, cuando se repite, es diferente, a causa del paso del tiempo. Sin embargo, en la vida el ser humano no sólo tiende a intentar apartarse de lo desagradable o de lo negativo en cuanto puede, sino también a aferrarse con toda la fuerza posible a lo placentero o a lo positivo. Ninguno de estos deseos tiene en cuenta el hecho de que el propio ser humano está siempre sometido al cambio y a la velocidad a la que éste acontece.

El poder de la música estriba en su capacidad para apelar a todos los aspectos del ser humano: el animal, el emocional, el intelectual y el espiritual. A menudo creemos que lo personal, lo social y lo político son elementos independientes y que no se influyen. Gracias a la música podemos entender que tal cosa es objetivamente imposible; no hay elementos independientes, así de sencillo. El pensamiento lógico y las emociones intuitivas siempre han de estar unidas. En suma, la música nos enseña que todo está conectado.

SEGUNDA PARTE

VARIACIONES

1

«TENGO UN SUEÑO»

Sólo veinticuatro horas. Quien quiera cambiar el mundo no dispone más que de ese lapso. En mi sueño soy el primer ministro de Israel. Mi batuta dirige una sinfonía nueva y maravillosa: el tratado que celebra la convivencia amistosa entre Israel y Palestina. Con esta obra conseguiré lo que ha sido imposible hasta el momento: la igualdad de derechos de estos dos pueblos de Oriente Medio. El tema de la obertura es Jerusalén como capital común. Este lugar santo se convierte acto seguido en el hogar de cristianos, musulmanes y judíos por igual. Para mí, en la ciudad de Jerusalén resuena una historia que se remonta más allá de las antiguas civilizaciones de Roma y Atenas.

Es jueves. Son las ocho de la mañana. El clima es soleado y el aire suave; en resumen, es un hermoso día de otoño que cuenta con todo lo necesario para pasar a la historia. El filósofo Baruch Spinoza llama a la puerta de mi casa, situada frente al Muro de las Lamentaciones, en Jerusalén. Pese a llevar más de trescientos años muerto, lo he elegido consejero. Me ha traído mi plato preferido: hummus. También hay zumo de naranja recién exprimido y café fuerte.

En cuanto terminamos de comer, suena el teléfono. Es mi amigo Edward Said, que en la vida real es profesor de literatura en la Universidad de Columbia, pero que en mi sueño ha sido el elegido por los palestinos para firmar el tratado. «Oye—le digo—, ¿dónde te has metido? Queremos firmar la paz hoy mismo ¿y te retrasas?». Cuando por fin aparece Edward, los tres sabemos que no hay vuelta atrás. En primer lugar, decidimos que el tratado de paz entrará en vigor el 15 de mayo, porque ese día, hoy hace cincuenta y un años, nuestros pueblos entraron en guerra. Para los judíos era la «guerra de la Independencia», mientras que para los palestinos se trataba de

la Nakba [‘catástrofe’]. En lo sucesivo, este aniversario de guerra sólo se conocerá como el «Día de la Paz».

Para que el tratado no quede en agua de borrajas se tienen que dar tres condiciones. En primer lugar, ambas naciones se ven obligadas a trabajar juntas. La cooperación tiene que ser tan estrecha que no sólo se integre nuestro futuro económico, sino también el cultural y el científico. Esto garantizaría que Palestina e Israel se unan como una familia, y también implicaría el principio de solidaridad. Por ejemplo, ¿qué hacemos con el dinero que los bancos europeos robaron a los judíos durante el fascismo? Mi sueño es que, en ausencia de supervivientes a quienes se pueda resarcir, Israel destina esos millones a los refugiados palestinos.

En segundo lugar, estoy a favor de la militarización de las dos naciones. Israel debe permanecer vigilante ante el mundo árabe, y Palestina ha de poder hacer lo mismo (como mínimo, con vistas a su tranquilidad). Será muy difícil que los judíos ultraortodoxos acepten algo así. En el tratado propongo la separación entre el Estado y la Iglesia en Israel, tal como se da en el mundo occidental. Derrocharé esfuerzos por los religiosos y por el estudio de la religión, porque, a fin de cuentas, el judaísmo es casi una ciencia, y el Talmud es mucho más que un simple texto que se recita. Pero ¿qué haré con los grupos religiosos radicales?

Por último, el tratado contempla el establecimiento de un nuevo servicio de inteligencia nacional, que comprenderá también la Policía y el Ejército. Podríamos bautizarlo «Ministerio de la Paz». Su máximo responsable no será un soldado, sino un juez, lo que garantizará la transparencia y una manera de hacer las cosas que, en el caso de que el mando recayera sobre los halcones de las fuerzas armadas, no lograría perdurar. En mi sueño, todo esto crea nuevos horizontes para muchas personas. Serán tiempos vibrantes y las emociones estarán a flor de piel. Y si alguien atentara contra la paz, se lo condenaría a cinco años en una especie de gulag, aunque fuera

ciudadano palestino. Semejante expiación garantizaría un cambio de actitud. ¡Que aprendan a respetar la paz!

Mientras terminamos de completar estos tres puntos clave del tratado, van llegando los invitados. Intelectuales, músicos, escritores y filósofos israelíes y palestinos. Sus opiniones son la piedra de toque para la paz. El humo de los cigarros flota en el aire. El debate es intenso. De pronto, alguien llama a la puerta. Se produce el silencio en la habitación y mis invitados dirigen todos a la vez su mirada hacia la puerta principal. Ha llegado David Ben-Gurión, acompañado de Gamal Abdel Nasser. En mi sueño han forjado una alianza contra mi tratado. Se dirigen hacia Said y hacia mí agitando las manos en el aire e increpándonos con expresiones como «¡Traición a Israel!» y «¡Traición al nacionalismo árabe!».

Sin inmutarme, les digo que es hora de renunciar al control sobre un millón y medio de palestinos. Tenemos el deber de pasar página. No sólo por razones morales, sino también por el futuro del judaísmo. Si el Estado de Israel no aprende a hacer la paz y abre sus fronteras, corre el riesgo de convertirse en un gueto.

Es esencial que mi pueblo entienda que no se trata de hacer un favor a los palestinos, sino de evolucionar, y que los judíos no tenemos otro modo de lograrlo. Quienes se agotan en la guerra no tendrán fuerzas para un futuro de paz. Ben-Gurión y Nasser están impresionados.

A continuación, recurro a un chiste judío que ilustra bastante bien las disputas internas de mi pueblo. Cinco judíos se reúnen para dilucidar qué es lo más importante para la especie humana. Moisés se toca la frente y dice: «La capacidad de pensar». Jesús se lleva la mano al corazón y dice: «La compasión». Marx pone su mano en la barriga y dice: «La comida». Freud señala la entrepierna y dice: «El sexo». Einstein abraza sus rodillas y dice: «Todo es relativo». Como se puede observar, el chiste pone de manifiesto por qué los judíos somos un pueblo tan lleno de dudas.

El día termina con una celebración. Es la hora de la cena. La mesa está muy bien servida: el kosher junto a todo tipo de delicias árabes. Ha venido Albert Einstein, que se muestra un poco molesto porque está convencido de que los campos gravitatorios que generan los dos bandos darán al traste con mis planes. Se encuentra sentado junto a Spinoza, quien le explica una y otra vez que la creencia en una única idea puede llegar a consumir todas nuestras fuerzas. Por supuesto, el dramaturgo Heiner Müller también está presente. Es una persona maravillosa, con una finísima inteligencia. Está fumando un enorme y exquisito cigarro, y pronuncia frases como: «Shakespeare usó a Hamlet como un alter ego para gritar su dolor por el mundo». Toleraríamos la presencia del canciller alemán Gerhard Schröder si se presentara con una caja de habanos Cohiba para cada uno. Ludwig van Beethoven se halla sentado a la cabecera de la mesa, con la cabeza inclinada, esbozando algunas notas y pensando en un gran himno para los dos nuevos Estados. Richard von Weizsäcker, elegante como siempre, gran estadista y amigo de Israel, enfatiza las similitudes entre Berlín y Jerusalén. Se me había ocurrido que tal vez debería corresponderle a él el honor de ser el primer alcalde de la capital, Jerusalén, cuando Martin Luther King entra por la puerta y exclama: «¿Tienes un sueño? Eres Barenboim, ¿verdad?». Me toma por los hombros, me acaricia la cabeza y me dice: «No sé si debería reírme o llorar, porque tú estás vivo y yo estoy muerto».

¿Se trata en efecto de un sueño? En realidad, yo ya he llevado a cabo mi pequeño sueño. Este verano fundé una orquesta en la que los jóvenes músicos judíos y palestinos tocan juntos, como si lo hubieran hecho siempre. Intentamos desterrar la enemistad a través de la música. Resulta intolerable pensar que, con la mirada puesta en el nuevo milenio, Oriente Medio continúe en la misma situación de este último siglo: convertido en un polvorín, una tierra de odio, donde los pueblos buscan la supremacía nacional. En mi sueño, para alcanzar la paz bastan veinticuatro horas. La política quizá exige tiempo, pero no infinito.

Artículo original publicado en Die Zeit

en octubre de 1999

2

SOBRE SCHUMANN

JÜRGEN OTTEN: Señor Barenboim, ¿cree usted que volverá a sus raíces algún día, tal vez dedicando la jornada completa al piano?

DANIEL BARENBOIM: En realidad, lo estoy haciendo ya. He reducido la dirección al mínimo. Además de las orquestas en Berlín y Chicago de las que soy titular,[17] sólo dirijo a las Filarmónicas de Viena y de Berlín. Y he vuelto a dedicar mucho tiempo al estudio del piano, lo que, por cierto, me resulta más difícil que antes. Ahora la transición de la dirección al piano cuesta más.

J. O.: Se cumplen doce años desde que asumió usted el puesto de director musical de la Staatsoper Unter den Linden. ¿Ha alcanzado usted sus objetivos personales, en especial respecto al sonido de la Staatskapelle?

D. B.: Sí, sí.

J. O.: ¿Es la grabación de las cuatro sinfonías de Schumann una especie de culminación para usted o sólo una estación de paso?

D. B.: Todo en esta vida es una estación de paso. Cuando pienso en la Novena Sinfonía de Beethoven, que desde 1991 he dirigido casi todos los años, lo veo con claridad; o lo escucho con claridad, por ser más exacto. La Staatskapelle y yo iniciamos nuestro recorrido juntos con dos grandes ciclos como parte de nuestro repertorio principal: las óperas de Wagner y las sinfonías de Beethoven. La idea de grabar las sinfonías de Schumann surgió a consecuencia de una conversación en Viena, mientras interpretábamos el ciclo entero de Beethoven; quiero decir, los conciertos para piano y las sinfonías. El director de la Musikverein me preguntó: «¿Qué tiene pensado programar la próxima ocasión? ¿Brahms?». Siempre me ha parecido que Brahms funciona bien, por ejemplo, con Schönberg o con

Schumann, así que quedamos en que dirigiría Schumann, un contemporáneo de Brahms que siguió su propio camino. Al final, interpretamos en Viena las cuatro sinfonías de Schumann y de Brahms en el transcurso de cuatro conciertos, como una especie de ciclo doble: la Primera de Schumann con la Primera de Brahms, la Segunda con la Segunda, etcétera.

J. O.: ¿Y qué conclusiones extrajo usted de este análisis?

D. B.: Las diferencias entre Schumann y Brahms, tanto en lo personal como en lo orquestal, son más interesantes que las cosas que tienen en común. El mundo de Schumann es muy diferente del de Brahms.

J. O.: Pero ¿qué es lo que en esencia hace distinto a Schumann? ¿Qué lo convierte en un compositor único? ¿Y por qué la Cuarta sinfonía, pese a que Schumann la compuso antes que la Segunda y la Tercera, se diferencia tan claramente de todas las demás?

D. B.: En la Cuarta se nota el espíritu de Wagner con mayor claridad que en las otras.

J. O.: Pero ya el cuarto movimiento de la Tercera trasluce la influencia de Tannhäuser.

D. B.: Sí, desde luego. Y en el primer movimiento tenemos la de Schubert. A mi modo de ver, las cuatro sinfonías son como una colección de tipos variopintos. No sé si es posible expresarlo con palabras. En cierto modo esa torpeza, esa vacilación, es ajena a la idea de base. Las sinfonías de Schumann son como una persona que no encaja en la sociedad, que piensa de otra forma, que se viste de otro modo. Creo que lo que separaba ante todo a Schumann de Brahms es que Schumann lleva la música al límite, en mucha mayor medida que Brahms.

J. O.: Schumann, por decirlo así, traza una curva que siempre nos sorprende.

D. B.: Sí. Resulta curioso, pero la orquestación de Schumann ha sufrido a menudo alteraciones por el hecho de que los intérpretes pensaban que su música tenía que sonar como la de Brahms, cuando, en realidad, su lenguaje es completamente distinto. Yo diría que, cuanto más lejano nos resulta determinado momento de la historia, cuanta mayor distancia nos separa de una época dada, más vemos lo que las personas tenían en común y, por lo tanto, las diferenciamos menos entre sí. La pobre reputación de Schumann como compositor de sinfonías se debe por otro lado al hecho de que no hemos leído como es debido su «diario» musical, es decir, sus obras para piano. Un director que sólo tenga en cuenta las sinfonías de Schumann desde una perspectiva orquestal no las entenderá más que hasta cierto punto. Hay que considerarlas desde la perspectiva de las piezas para piano, como ocurre con Debussy. Hay vínculos importantes entre ellas. Por ejemplo, a Otto Klemperer lo inquietaba una idea en la que creía firmemente, a saber, que los directores de orquesta no tienen una cultura suficiente y sólo conocen las obras que dirigen. Por desgracia, eso no quiere decir que conocer bien las obras para piano de Schumann sirva para dirigir mejor sus sinfonías. Pese a todo, da una cierta ventaja de partida.

J. O.: Hablemos del programa que subyace a las sinfonías. Aunque Schumann eliminó con el paso del tiempo el apelativo de la Primera y de la Tercera, «Primavera» y «Renana», ¿debemos entender que en estas dos obras late cierto pálpito poético orientado en ese sentido? ¿Y significa eso en el caso de Schumann que realmente hay un programa y que podemos seguirlo?

D. B.: No lo sé. Creo que la cuestión carece de importancia. El problema es que la música no es una mera colección de notas y sonidos. La música aspira a mucho más, en el sentido de lo que Adorno dijo acerca de las sinfonías de Beethoven, a saber, que eran toda una concepción sobre la vida. Yo creo que el problema estriba en que esta idea humanística de la música a la que nos estamos refiriendo en realidad no puede expresarse con palabras. De lo contrario, la música no sería necesaria. El hecho de que, al escuchar

la Sinfonía en si mayor, usted evoque la primavera y yo el desierto carece de importancia. Lo esencial es que esta música nos afecta como seres humanos, emocional o intelectualmente, y en el mejor de los casos de ambas formas. En última instancia, el modo de describir el sentimiento, por decirlo así, es menos importante. Es una lástima que hoy en día, en nuestras sociedades dominadas por la corrección política, siempre estemos a la espera de un mensaje. Ésa no es la actitud adecuada. Todo el mundo debería aprender a escuchar de modo activo. No podemos sentarnos en un sofá con un vaso de whisky en la mano y esperar que la música nos transporte a otro mundo. En todo caso, somos nosotros lo que tenemos que lograr que se produzca ese efecto. Tal vez haya directores que consigan grandes cosas apelando a las imágenes, pero yo no soy uno de ellos. Es más fácil despertar las asociaciones, las ideas, si trabajamos con medios musicales y, al hacerlo, tomamos sutil nota de ellas. Las impresiones propias no desempeñan un papel prioritario. Pensemos, por ejemplo, en el Bolero de Ravel. Una persona puede verlo como un ataque concentrado, formidable y cada vez más intenso, otra como una fantasía repetitiva, e incluso hay quien ha considerado que esta obra alude al coito.

J. O.: ¿Y la Sinfonía «Primavera»?

D. B.: Contiene cierta serenidad y luminosidad. A mi juicio, guarda relación con la Humoreske, op. 20 para piano de Schumann. Tenemos un mundo análogo, unos ritmos similares, unas estructuras parecidas. Y las dos obras están escritas en la misma tonalidad.

J. O.: En Schumann, el ritmo parece desempeñar un papel tan importante como en Beethoven. ¿Qué opina usted?

D. B.: Lo decisivo no es el ritmo, sino la intensidad adecuada, o, lo que es lo mismo, aquellos puntos que no se enfatizan. Me parece que demasiado a menudo intentamos resolver los problemas musicales aventurándonos en una sola dirección. En realidad, el ritmo, el sonido, la entonación, el fraseo y la articulación son

elementos que siempre están presentes, y que, como mínimo, en la música tonal se influyen entre sí. ¿Por qué se habla hoy tanto del tempo elegido? No lo entiendo. Es como si se creyera que el tempo es un fenómeno independiente, cuando, en realidad, está determinado por el contenido. No oímos el tempo, sino sólo el contenido. El tempo correcto es el que resulta adecuado para un contenido concreto.

J. O.: Pero, a pesar de todo, aún quedaría el problema del tiempo tal como lo experimentamos y del tiempo real.

D. B.: Voy a contarle algo a este respecto. Cuando era joven, Sergiu Celibidache escuchó a Furtwängler dirigir la Quinta de Beethoven durante varias noches consecutivas, y la interpretación era siempre diferente, sobre todo en lo relativo al tempo. «Herr Doktor Furtwängler—preguntó al fin Celibidache—, ¿cómo determina usted el tempo?». «En función de cómo suene», respondió Furtwängler. Tardé años en entender el profundo significado filosófico de esa observación. Creo que los músicos establecen el tempo con demasiada rapidez, cuando es mucho más importante determinar el contenido sonoro. La decisión sobre el tempo es la última que hay que tomar. Sólo cuando domino la pieza, el contenido, el sonido y, por consiguiente, todo lo que le atañe, me planteo la pregunta sobre el tempo que resulta adecuado.

J. O.: Años después de componer esa sinfonía, el propio Schumann corrigió las indicaciones metronómicas. ¿Tomó esa decisión porque su percepción de la agógica cambió?

D. B.: No. Lo que ocurre es que escuchó las piezas. Las indicaciones metronómicas de los compositores suelen ser demasiado rápidas porque no han podido escuchar la obra. Cuando la escriben, la escuchan sólo en su cabeza, sin el peso del sonido. Pensemos en un poema que nos sabemos de memoria. Cuando lo leemos, lo hacemos mucho más pausadamente que cuando lo recordamos. Otro ejemplo: cuando me dispuse a interpretar la Notation VII de

Pierre Boulez por vez primera, vi que la partitura indicaba un tempo de «q= 60». A mí me pareció demasiado rápido, así que dirigí la obra a «e= 90», y Boulez quedó satisfecho. Cuando le pregunté al respecto—al fin y al cabo, no sólo era un compositor famoso, sino también un director experimentado—, me dijo: «Cuando compongo, cocino con agua; cuando dirijo, cocino con fuego». Muy francés, pero exacto. Creo que ahí está la clave. Se habla del sonido como si se tratara sólo de color, pero el peso del sonido no es una cuestión subjetiva, sino objetiva. Y, por lo tanto, las indicaciones metronómicas suelen ser demasiado rápidas. Por todo ello, lo que hay que respetar es la relación entre los tempi.

J. O.: ¿No es eso precisamente lo más difícil de lograr con Schumann, debido a la irregularidad del curso de la música?

D. B.: En efecto.

J. O.: Creo que su interpretación de la Cuarta sinfonía es demasiado lenta, demasiado enfática, al menos hasta cierto punto. ¿Se trata de algo consciente por su parte, que tiene que ver con el hecho de que Schumann se refiriera en cierta ocasión a la obra como una «fantasía sinfónica»?

D. B.: Sí. En lo que respecta al tempo, la sensación agógica del primer movimiento es completamente distinta a la de las otras sinfonías. Tal vez ésa sea la razón. Sin embargo, escuche la interpretación de Furtwängler. En el caso de Furtwängler, lo importante no es la mayor lentitud o la mayor velocidad, si el tempo cambia orgánicamente o no. Lo importante, y lo que para mi gusto sitúa a Furtwängler por encima de todos los demás, es que su discurso musical está más influido, más marcado por la tensión armónica que el de cualquier otro director. Le pondré un ejemplo: en la Cuarta sinfonía de Beethoven, inmediatamente después de la exposición hay una transición súbita a una tonalidad muy alejada de la tónica, de modo que para poder llegar a ella desde si bemol mayor se necesita un visado. Furtwängler interpretaba esa transición

como nadie. ¿Por qué? Pues porque lograba dotar a esa modulación de una claridad absoluta. Volviendo a la Cuarta de Schumann, creo que la obra se mueve a una velocidad muy distinta desde el punto de vista armónico. Las tensiones armónicas son diferentes a las de las otras sinfonías, pese al cromatismo presente en éstas. Y ése es, como mínimo, un factor igualmente importante. En la Cuarta, la presión vertical es mucho más grande. Se trata de algo que no podemos expresar con la mera introducción de otro sonido. Para que, en el transcurso de la ejecución, a un oído acostumbrado a la tonalidad de re menor le sobresalte un mi bemol se necesita más tiempo. Primero hay que establecer la tonalidad.

J. O.: ¿La elección de la tonalidad tenía un papel esencial en el Romanticismo? ¿Servía para expresar cierto estado de ánimo, como en Beethoven? Para entendernos, ¿tendría la Cuarta la misma tensión si estuviera escrita en la menor?

D. B.: No lo sé. Kubelík decía que ciertas tonalidades corresponden a determinados colores. Si la pieza estuviera en la menor, para empezar tendría una orquestación diferente. A mí me enseñaron una relación con las tonalidades completamente distinta. Estudié armonía y composición con Nadia Boulanger. Cuando me dio clase por primera vez, yo tenía doce años. Era ya anciana y, en aquel entonces, me pareció una pieza de museo. Sacó la partitura del preludio y Fuga en mi menor del Libro Primero de El clave bien temperado y me dijo: «Ahora, jovencito, vas a tocarlo en la menor».

J. O.: ¿Y lo logró?

D. B.: El preludio me salió bien, pero la fuga a cinco voces apenas resultaba ejecutable. Sin embargo, así es como me enseñó Boulanger: cada semana, un preludio y fuga. Así aprendí a entender las relaciones armónicas con independencia de la tonalidad en cuestión. Por lo tanto, no soy la persona más idónea a la que preguntar por asuntos como éstos, relativos a la viabilidad del transporte.

J. O.: Probemos con otra pregunta. En 1841, cuando la Primera de Schumann se estrenó en Leipzig, la orquesta de la Gewandhaus estaba compuesta por cincuenta músicos, incluidos los violines y las violas. Los puristas afirman que, para tocar un Schumann auténtico, habría que recrear las circunstancias de aquel concierto. ¿Qué le parece a usted?

D. B.: Mozart quedó sumamente impresionado cuando en Mannheim contó con veinte primeros violines para una interpretación de su Sinfonía n.º 34 en do mayor. ¿Qué piensan los puristas al respecto?

J. O.: En todo caso, ¿se podría interpretar con una plantilla de cincuenta músicos?

D. B.: Naturalmente. Depende del espacio. En el Palacio Lobkowicz, donde se estrenó la Sinfonía «Heroica», se puede tocar con seis primeros violines. En última instancia, lo más importante, al margen de que sea más fácil o más difícil, de que el tempo sea lento o rápido, es preguntarse si estamos transmitiendo el contenido, si la relación entre la presión vertical y el discurso horizontal es correcta. Lo mismo que en la vida. Hablamos de la música como si fuera una isla apartada del mundo. Es un error. Si quiero tener contacto con alguien, lo importante para mí es saber cómo vive cada momento, y sobre todo los momentos más importantes, los que son casi históricos. Lo principal es cómo experimenta cada uno esas tensiones y relajaciones en el plano armónico, con qué intensidad y a qué velocidad. Y si soy capaz de que la música refleje todo eso, cuando llegue a la última nota podré volver a experimentar la obra en su integridad. Eso ha influido más en mi pensamiento musical que cualquier otra cosa.

J. O.: Hablando de influencias, ¿es Furtwängler un modelo a seguir en Schumann?

D. B.: Es un modelo para todo. Eso no significa que yo lo imite. Si intento comprender por qué ha dado determinado paso, estoy en el

camino correcto. Pero yo me valgo de mis propios medios. En este sentido, es mi modelo para todo. Puedes aprender muchas más cosas de él que de cualquier otro director.

Entrevista para la revista Rondo

realizada en enero de 2004

3

EDWARD SAID EN EL RECUERDO

Tal vez lo primero que acuda a la memoria cuando recordamos a Edward Said sea la amplitud de sus intereses. No sólo se sentía en casa en el terreno de la música, de la literatura, de la filosofía o de la comprensión de la política, sino que además era una de esas raras personas que veían las conexiones y los paralelos existentes entre diversas disciplinas. Tal cosa le resultaba posible porque su capacidad de penetración en el espíritu humano y en el ser humano estaba fuera de lo habitual, y entendía que los paralelos y las paradojas no son contradicciones.

Para él, la música no era una mera combinación de sonidos. Comprendía que toda obra maestra musical constituye, por decirlo así, una concepción del mundo, y que la dificultad estriba en que dicha concepción no puede describirse con palabras, pues, de lo contrario, la música sería innecesaria. Sin embargo, se percataba de que el hecho de ser indescriptible no significa que carezca de significado.

Su curiosidad le confería, qué duda cabe, una visión privilegiada del subconsciente de la gente, de los creadores. A eso hay que añadir su enorme valentía a la hora de expresarse. Eso es lo que le ganó la admiración, la envidia y la enemistad de tantas personas.

Eran muchos los israelíes y los judíos que no estaban dispuestos a tolerar sus críticas, no sólo contra el actual Gobierno israelí, sino también contra una cierta mentalidad patente en determinadas ideas y acciones de los israelíes, a saber, la falta de sensibilidad ante el hecho de que la guerra de Independencia de 1948, que entrañó la adquisición de una nueva identidad para la parte judía de la población, fue no sólo una derrota militar, sino también una catástrofe psicológica para la población no judía de Palestina. Y, por lo tanto, era crítico con la incapacidad de los líderes israelíes a la

hora de realizar los gestos simbólicos necesarios que han de preceder a toda solución política. Por otro lado, los árabes eran y siguen siendo incapaces de aceptar la sensibilidad de Edward Said a la historia judía, y se limitan a repetir su inocencia en lo que respecta al sufrimiento del pueblo judío.

Said tenía la capacidad de ver no sólo los diferentes aspectos de una idea o de un proceso, sino también sus consecuencias inevitables, así como la combinación de la vertiente humana, psicológica, histórica, o, en algunos casos, «prehistórica» de todos estos procesos y pensamientos. Era una de esas raras personas que siempre tenía presente que la información es sólo el primer paso para la comprensión. Y siempre estaba a la búsqueda de lo que había «más allá» de una idea, de lo «no visto» por el ojo, de lo «no escuchado» por el oído.

La combinación de todas estas cualidades lo llevó a fundar conmigo la Orquesta West-Eastern Divan, que proporciona un foro para que jóvenes intérpretes israelíes y árabes aprendan juntos música y todo lo que de ella se deriva.

Los palestinos han perdido a uno de los defensores más elocuentes de sus aspiraciones. Los israelíes han perdido a un adversario, aunque justo y humano. Y yo he perdido a un alma gemela.

25 de septiembre de 2003

Edward Said fue muchas cosas para muchas personas, pero en realidad tenía alma de músico, en el sentido más profundo de la palabra.

Escribió acerca de temas tan importantes y universales como el exilio, la política y la integración. Sin embargo, lo más sorprendente para mí, como amigo y gran admirador suyo, fue darme cuenta de que muchas veces formulaba ideas y alcanzaba conclusiones gracias a la música; en ese mismo sentido, consideraba que la música era un reflejo de las ideas que tenía sobre otros asuntos.

Ésta es una de las principales razones por las que creo que Said era una figura de suma importancia. Su paso por el mundo se produjo justamente en una época en que la humanidad de la música, su valor humano, y el valor del pensamiento, la trascendencia de la idea escrita con sonidos, eran, y por desgracia siguen siendo, conceptos en declive.

Su desconfianza en la especialización lo llevó a criticar con mucha contundencia, y a mi juicio con mucho tino, el hecho de que la educación musical se estaba volviendo cada vez más pobre, no sólo en Estados Unidos—que, al fin y al cabo, la había importado de la Vieja Europa—, sino también en los países mismos que habían producido las figuras musicales de mayor relevancia: por ejemplo, en Alemania, la patria de Beethoven, Brahms, Wagner y Schumann, entre muchos otros, o en Francia, que vio nacer a Debussy y Ravel. En todos esos países, que han sido la cuna de la creación musical, la educación musical sufría un rápido declive. Además, se percató de algo que lo preocupaba sobremanera, una percepción que nos unió muy rápidamente: incluso allí donde la educación musical no había desaparecido, se impartía con arreglo a unos fines muy especializados. En el mejor de los casos, a los jóvenes se les daba la oportunidad de estudiar un instrumento, de adquirir los conocimientos necesarios sobre teoría, musicología y todo cuanto precisa un músico para ejercer su profesión. Sin embargo, al mismo tiempo, había una amplia incomprensión, que además no dejaba de crecer, respecto de un problema que es al mismo tiempo sencillo y complejo, a saber, la imposibilidad de expresar con palabras el contenido de una obra musical. Al fin y al cabo, si fuera posible verbalizar el contenido de una sinfonía de Beethoven, ya no nos resultaría necesaria. Sin embargo, esa imposibilidad no significa que ese contenido no exista. Por eso he dicho que se trata al mismo tiempo de una cuestión sencilla y compleja.

Esta tendencia conduce a una especialización empobrecedora y estrecha de miras. En el caso de grandes talentos de la interpretación, da lugar a una mecanización del instrumento, y en el

plano de la creación vuelve incapaces a los compositores de articular esa riqueza que el ser humano aprendió a expresar a través del sonido.

La paradoja estriba en el hecho de que la música no es más que sonido, pero el sonido no es música en sí mismo. De ahí la idea de que Said—excelente pianista, añadiré como detalle biográfico—era ante todo músico. En los últimos años, a causa de su terrible enfermedad, no gozó de la energía necesaria para tocar el piano. Recuerdo las numerosas e inolvidables ocasiones en las que tocamos juntos obras de Schubert para cuatro manos.

Hace dos o tres años tenía yo programado un concierto en el Carnegie Hall de Nueva York, mientras él estaba pasando por un período particularmente difícil de su enfermedad. El concierto se celebraba un domingo por la tarde. Aunque él sabía que yo había llegado esa misma mañana desde Chicago, se presentó muy temprano en el ensayo con un ejemplar de las obras de piano de Schubert para cuatro manos. Me dijo: «Quiero que toquemos al menos ocho compases, no por el placer de tocar, sino porque lo necesito para sobrevivir». No es difícil imaginar que en aquel momento, recién llegado del aeropuerto y contando con una hora para ensayar antes del concierto, lo que me proponía era lo último que podía interesarme. Sin embargo, como siempre ocurre en la vida, cuando enseñas, aprendes, y, cuando das, recibes. Aprendes cuando enseñas porque el estudiante te formula preguntas que nunca te habías hecho, puesto que forman parte de esa especie de pensamiento automático que cada uno de nosotros desarrolla. Y, de repente, la pregunta plantea algo que nos obliga a replantearnos la cuestión por entero, desde sus propios cimientos. Del mismo modo, cuando das, recibes, porque es cuando menos lo esperas. Recibir algo cuando uno lo espera es mucho menos interesante. ¿Por qué digo esto? Porque allí estaba yo y puedo asegurar que nada me apetecía menos que tocar una obra de Schubert a cuatro manos. Naturalmente, lo hice, y con el mayor de los placeres, porque mi querido amigo, a quien yo tanto admiraba y quería, me lo había

pedido. Sin embargo, cuando tocamos juntos esos pocos minutos de un rondó de Schubert—una obra extremadamente hermosa, pese a no ser una de sus composiciones más profundas o más transcendentes—, me sentí musicalmente enriquecido de una forma que no esperaba en absoluto. Así era Edward Said.

A Said le interesaban los detalles. En efecto, entendía a la perfección que el genio o el talento musicales exigen una enorme atención al detalle. El genio atiende al detalle como si fuera la cosa más importante, sin por ello perder de vista el conjunto; al contrario, consigue formarse una visión a gran escala. Pues la visión de conjunto, tanto en la música como en el pensamiento, debe ser el resultado de la combinación de los pequeños detalles. Por ese motivo, cuando Said escuchaba música o hablaba sobre ella, centraba toda su atención en pequeños detalles que pasan inadvertidos incluso para muchos profesionales.

Tenía un refinado conocimiento del arte de la composición y la orquestación. Sabía que, en el segundo acto de Tristán e Isolda, en un momento dado las trompas se retiran detrás del escenario y, un par de compases después, los clarinetes repiten el mismo motivo desde el foso de la orquesta. ¡Cuántos de los cantantes con los que he tenido el honor y el placer de colaborar en la interpretación de esta pieza ignoran ese detalle y se vuelven para ver de dónde viene el sonido! No saben que el motivo ya no viene de los instrumentos situados detrás del escenario, sino de los que se encuentran en el foso. A él le interesaban esas cosas, y le preocupaban los detalles, al margen del valor del conjunto, porque entendía que ese meticuloso interés confería al conjunto una grandeza que no podría tener sin ese profundo interés en los detalles.

También sabía distinguir claramente entre poder y fuerza, distinción que constituía una de las ideas motrices de su lucha. Sabía muy bien que, en música, la fuerza no es lo mismo que el poder, algo que desconocen muchos de los líderes políticos mundiales. La diferencia entre poder y fuerza es equivalente a la diferencia entre volumen e

intensidad en música. Si a un músico se le dice que no está tocando con intensidad suficiente, su primera reacción es tocar más fuerte, cuando en realidad lo cierto es justamente lo contrario: a menor volumen, mayor necesidad de intensidad, y, a mayor volumen, mayor necesidad de dotar al sonido de una fuerza calma.

Estos ejemplos ilustran mi convicción de que el concepto de la vida y del mundo de Edward Said tenía sus raíces en la música. Podemos encontrar otro ejemplo en su idea de interconexión. En música no hay elementos independientes. A menudo pensamos, sea en un plano personal, social o político, que existen ciertas cosas que son independientes y que, si actuamos sobre ellas, no influirán en otras, o que esa interconexión permanecerá oculta. En la música no ocurre eso, pues en ella todo está interconectado. El carácter y el propósito de la melodía más sencilla cambian de modo radical con una armonización compleja. Eso nos lo enseña la música, no la vida política. Surge así la imposibilidad de separar elementos, la percepción de que todo está conectado, la necesidad permanente de unir el pensamiento lógico y la emoción intuitiva. A menudo todos pensamos que deberíamos considerar las cosas desde un punto de vista objetivo. Sabemos perfectamente, aunque lo olvidemos, que la emoción no nos lo permite. ¿Con cuánta frecuencia sucumbimos a la tentación de abandonar toda lógica en aras de una necesidad emocional, de un capricho sentimental, de la seducción de la emoción? En la música, eso es imposible, pues la música no se compone exclusivamente de razón o de emoción. De hecho, si esos elementos se separan, ya no estamos ante una obra musical, sino ante una colección de sonidos. Si el oyente puede afirmar que lo que ha escuchado tiene una lógica impresionante, pero no resulta emocionalmente convincente, o, al contrario, que le ha parecido muy seductor y dotado de gran fuerza emotiva, pero falto de lógica, a mi juicio ya no podemos hablar de música. Lo mismo creía Said.

Su concepto de inclusión, opuesto al de exclusión, también procedía de la música, así como su principio de integración, aplicable a toda clase de problemas. Lo mismo podría decirse del discurso que

presenta en su libro Orientalismo. En él habla de la idea de seducción oriental, que contrapone a la producción occidental. En música, la producción no se puede concebir sin la seducción. Puede haber seducción sin que haya producción, pero lo contrario resulta imposible. Por más productiva que pueda ser determinada idea musical, si carece de la necesaria seducción sonora resulta insuficiente. Por eso digo que Edward Said fue para muchos un gran pensador, un luchador por los derechos de su pueblo y un intelectual incomparable, pero que para mí era por encima de todo un músico, en el sentido más profundo del término.

La pérdida de Edward Said ha sido un golpe terrible para mí. Me afecta en un gran número de aspectos. Su amistad representaba el mayor estímulo intelectual que he tenido y, con toda seguridad, tendré. Era una amistad profunda, como rara vez he conocido, que me brindaba la posibilidad de compartir muchos placeres elevados y banales (o no tanto), como la gastronomía y los puros. Desde la pérdida de Said soy en muchos sentidos una persona mucho más pobre de lo que me gustaría sentirme e imaginar.

Con su muerte, el pueblo palestino ha perdido a uno de sus defensores más lúcidos, aunque fue muy criticado en su propio país y no ha dejado de serlo. Para Israel era un adversario formidable, aunque abogaba por el reconocimiento y la aceptación mutua del sufrimiento del otro. Sin embargo, ¡cuántos líderes israelíes habrían querido olvidar la existencia de Edward Said!

Septiembre de 2004

4

«ME CRIE CON BACH»

Me crie con Bach. Para mi padre, que fue prácticamente el único profesor que tuve, era muy importante que yo creciera en contacto con la música para piano de Bach, no sólo por los aspectos musicales y pianísticos de las obras en sí, sino también por todo lo que entraña para afrontar el resto del repertorio para piano. Para él, la dimensión polifónica de la música era uno de los aspectos más importantes de todo lo que tenía que ver con la técnica pianística. El piano no puede seducir al oyente en virtud de su propio sonido, a diferencia, por ejemplo, del violín o del oboe, cuyo sonido es tan hermoso; es un instrumento neutral, y el arte de tocarlo se parece un poco al del prestidigitador. Es factible crear con él una ilusión de legato, de sonido sostenido, similar al que produce un instrumento de cuerda, aunque, en un sentido físico, tal cosa resulte imposible. La parte más importante del arte de tocar el piano es el elemento sinfónico. La música sólo puede revestir interés si las distintas capas de la textura polifónica se tocan de una manera tan diferenciada que se puedan oír todas y se cree un efecto tridimensional, de manera análoga a lo que ocurre en pintura, donde un motivo aparece en primer término y otro al fondo, de modo que el espectador tiene la impresión de que uno está más cerca que el otro, aunque el cuadro posee una sola dimensión.

En mi infancia toqué casi todos los preludios y fugas de El clave bien temperado y muchas otras piezas de Bach. Eran mis cimientos. A los doce años me trasladé a París para estudiar armonía y contrapunto con Nadia Boulanger. Cuando llegué a la primera clase, El clave bien temperado estaba en el atril del piano de cola. Ella fue pasando páginas, hacia delante y hacia atrás, hasta que se detuvo en el Preludio en mi menor del Libro Primero y dijo: «De acuerdo, muchacho, ahora tócalo para mí en la menor». Tenía una regla de madera en la mano y cada vez que me equivocaba de nota me daba

unos golpecitos en los dedos. Así fue como El clave bien temperado se convirtió en la base de todo.

Además, mi padre me enseñó algo que sólo encontré expresado en palabras cuando me hice adulto, en un libro sobre Franz Liszt en Weimar. En él se cuenta que Liszt explicó a uno de sus alumnos que el piano no debe tocarse con dos manos, entendidas como dos unidades. O lo tocas con una sola unidad compuesta de dos manos, o con diez unidades en la que cada dedo es independiente. Se trata de un consejo muy importante. Me encantó verlo por escrito, pues reconocí lo que mi padre me había mostrado sin recurrir al lenguaje. Ésa es la única manera de enfrentarse a Bach. Podemos imaginarnos un nocturno de Chopin con la melodía en la mano derecha y el acompañamiento en la mano izquierda, sin polifonía de ninguna clase. Sin embargo, las obras para piano de Bach exigen que se las toque con diez dedos que actúen con independencia entre sí, para que de ese modo puedan crear una unidad.

La armonía es un elemento de la música tonal al que en la actualidad casi nunca se presta la atención debida. Las tensiones armónicas tienen un efecto crucial en una obra y en el modo en que se la interpreta. De los tres elementos (armonía, ritmo y melodía) que ejercen una influencia tan profunda en la música tonal, la armonía tal vez sea el más importante, porque es el que posee más fuerza. Es posible tocar el mismo acorde con millones de ritmos diferentes, porque los admite todos, sin necesidad alguna de cambio. Una melodía carece de interés si no contiene alguna fluctuación armónica. Eso entraña que el impacto de la armonía es mucho mayor que el del ritmo y la melodía. Y lo cierto es que se da en todas las obras tonales. Existen miles de diferencias entre Bach, Wagner, Chaikovski y Debussy, pero sólo tienen una cosa en común: el impacto armónico. Eso entraña que un acorde ejerce una especie de presión vertical sobre el movimiento horizontal de la música. Cuando un acorde se desplaza, el flujo horizontal de la música se transforma. Eso no es obra de Bach, de Chopin o de ningún otro compositor; a mi juicio, es una ley de la naturaleza.

El estudio de los instrumentos antiguos y la interpretación con criterios historicistas nos han enseñado muchas cosas, pero han pasado por alto lo más importante: el impacto de la armonía. Así lo demuestra el hecho de que se describa el tempo como un fenómeno independiente. Se dice que una gavota de Bach tiene que tocarse con rapidez y otra de un modo más sosegado. Pero el tempo no es un elemento independiente. Y, además, no lo escuchamos. Lo único que escuchamos es la sustancia de la música, y es esa capacidad perceptiva la que nos permite construir teorías musicales de toda clase. Yo podría desarrollar una teoría que se aplicara a todas las frases de todos los preludios o fugas de Bach. Pero de nada sirve una teoría si no puede escucharse cuando tocas. Creo que centrarse exclusivamente en la interpretación historicista y en el intento de reproducir el sonido de las formas antiguas de hacer música resulta limitador y no constituye señal alguna de progreso. Mendelssohn y Schumann trataron de incorporar a Bach a su propia época, como hizo Liszt con sus transcripciones y Busoni con sus arreglos. En Estados Unidos, Leopold Stokowski intentó hacer lo mismo con sus arreglos para orquesta. Todo ello era el resultado de unos esfuerzos «progresistas» para acercar a Bach al presente. Que alguien toque a Bach y lo haga sonar como Boulez no me plantea el menor problema filosófico, a diferencia de lo que me ocurre con alguien que intenta imitar el sonido de aquella época. No basta con saber que, en los tiempos de Bach, esta apoyatura se tocaba lento y aquella nota de adorno se interpretaba rápido, y con imitar esa manera de tocarlas. Tengo que comprender por qué es así. Considero que abordar el pasado de un modo puramente académico es muy peligroso, porque ese enfoque siempre está ligado a la ideología y al fundamentalismo, incluso en el campo de la música. En la actualidad somos testigos del sufrimiento y la violencia que produce el fundamentalismo.

En las obras de Bach existe un vínculo poderoso entre ritmo y armonía. Probablemente en ningún otro compositor se dé una relación tan simbiótica entre ambos elementos. Tal vez ahí estribe lo que podríamos llamar la cualidad épica de Bach, del mismo modo que hay una cualidad dramática en Haydn, Mozart y Beethoven.

Gracias a esa cualidad épica, en las obras de Bach todos los componentes musicales alcanzan la unidad. Tenemos un excelente ejemplo al respecto en la Fuga en do sostenido del Libro Primero de El clave bien temperado. Tiene una enorme vitalidad rítmica que recuerda a la de una danza. Cuando nos enfrentamos a la armonía, todos los conocimientos que hemos adquirido son de inmensa ayuda. Cuando profundizo en El clave bien temperado o lo toco, me vienen a la memoria muchas experiencias musicales—Mozart, Wagner, Schönberg y un largo etcétera—, y observo que, cuanto más sabe el pianista sobre música, más interesante es su interpretación.

¿Por qué dijo Hans von Bülow que El clave bien temperado era el Antiguo Testamento? ¿Qué es el Antiguo Testamento? Por una parte, es el relato de un pueblo y sus experiencias; por la otra, es una colección de ideas sobre la vida en esta tierra, el amor, la ética, la moral y las cualidades del ser humano. Las reflexiones sobre la experiencia del pasado constituyen una declaración sobre el presente y también una lección para el futuro; muestran a las personas reflexivas dónde y cómo pueden encontrar su propio camino. Eso es lo que significa para mí el Antiguo Testamento, igual que toda obra maestra, incluida El clave bien temperado, que constituye una declaración sobre todo lo que la precedió en el terreno musical y sobre la música en la época de Bach, pero que además señala la dirección que ésta podría adoptar en el transcurso de su desarrollo, y que, en efecto, fue la que aconteció. Por ejemplo, el cromatismo del Preludio en do sostenido menor del Libro Primero trae a la memoria Tristán e Isolda de Wagner; la Fuga en mi bemol podría haber salido de una sinfonía de Bruckner. En otras palabras, El clave bien temperado no sólo es la suma de todo lo que la precedió, sino que además señala lo que estaba por llegar. En la historia de la música europea hay muy pocos compositores de los que pueda decirse tal cosa. Ésa es una de las grandes razones que explican la imponente talla de la música de Bach.

Grabado por Axel Brüggemann para Der Tagesspiegel,

noviembre de 2004

5

SOBRE WILHELM FURTWÄNGLER

Wilhelm Furtwängler siempre fue un extraño en este mundo. Iba por libre, era un solitario y no se lo podía clasificar en ninguna categoría, por más amplia que fuera. Furtwängler es el músico que se niega a adaptarse a moldes preexistentes, es el antideólogo por excelencia, y utilizo el presente a propósito, porque eso es lo que hace que Furtwängler siga tan vivo para nosotros. Por un lado, como director de la Filarmónica de Berlín, pertenecía al establishment, mientras que, por el otro, desde el punto de vista musical, siempre fue considerado un outsider. Algunos de sus contemporáneos, como, por ejemplo, Toscanini y Bruno Walter, eran mucho más ortodoxos que él en lo que concierne a la estética. Hoy día nos puede parecer curiosamente irónico, pero los directores de orquesta que emigraron eran figuras muchos menos desgarradas que la de Furtwängler, que no abandonó la Alemania nazi.

Las fracturas de Furtwängler eran internas. Era un subjetivista que filosofaba. Y en su trabajo se expresaba precisamente eso: el filósofo se encargaba de los ensayos, y el poeta dirigía por la noche. Sin uno no podría haber existido el otro. Las malas lenguas sostienen que esta indecisión y esta ambigüedad eran su destino. A mí no me lo parece. Furtwängler estaba convencido de que todo está conectado. Concebía la música como un todo orgánico. Para él no había fenómenos independientes entre sí.

Cabe preguntarse cómo pudo sobrevivir, intelectual y políticamente, al Tercer Reich.

Por supuesto, en mi infancia yo ya sabía quién era Furtwängler. Lo había escuchado dirigir la Pasión según san Mateo en Buenos Aires, y cuando me lo presentaron en Salzburgo, en el verano de 1954, para mí fue algo muy especial. Hay que tener en cuenta que yo era entonces un niño al que le encantaba tocar el piano; lo habría

tocado para cualquiera, incluso para el camarero del hotel. Pero aquel hombre tenía una gran aura. Hoy creo que Furtwängler, como persona, debía de ser muy inseguro, muy vulnerable. Y también muy alemán. Necesitaba su patria musical. Tal vez por eso nunca aceptó el final de la tonalidad.

A menudo se dice que Furtwängler era un conservador, lo cual no es cierto, especialmente si pensamos en el joven Furtwängler que dirigió La consagración de la primavera de Stravinski o, más tarde, las Variaciones, op. 31 de Schönberg. Tenía la profunda convicción de que la música debía desarrollarse. La música es sonido, y el sonido no puede limitarse a «ser», sino que tiene que devenir. En este sentido, su música siempre era nueva y nunca se reducía a una cuestión de repertorio. Furtwängler no ensayaba para reproducir, en el concierto de la tarde, lo que había descubierto y trabajado en los ensayos. Para él, una sinfonía de Beethoven era tan nueva y estaba tan repleta de vida como una pieza que se hubiera acabado de componer el día anterior.

Pese a su distanciamiento del mundo y a la voluntad de abstraerse de su tiempo, era muy receptivo a las innovaciones técnicas de su época. Si se presentaba una oferta lucrativa, no dudaba en volar a Sudamérica en un avión de hélice, y podríamos comparar su actividad profesional a principios de la década de 1920 con lo que hoy entendemos por jet-setting. Cuando asumió la dirección de la Orquesta Filarmónica de Berlín en 1922, trabajaba simultáneamente en la Gewandhaus de Leipzig y en Viena. A poco que se repasen los programas de los conciertos de aquellos años sólo aflora una conclusión: Furtwängler debió pasar gran parte de su vida en trenes nocturnos.

Artículo original publicado en Der Tagesspiegel

en noviembre de 2004

6

SOBRE PIERRE BOULEZ

La historia de cómo llegamos a tocar juntos Pierre Boulez y yo dista de ser breve. En 1954, cuando yo tenía once años, recibí una invitación para tocar con la Filarmónica de Berlín dirigida por Wilhelm Furtwängler. Mi padre la declinó y le dijo a Furtwängler que no podía haberme concedido un honor mayor, pero que éramos una familia judía que se había trasladado a Israel hacía sólo un año y medio y que le parecía demasiado pronto—únicamente habían pasado nueve años desde el final de la guerra—para que nuestra familia viajara a Alemania. Furtwängler comprendió sus motivos y los aceptó sinceramente, sin poner ninguna clase de objeciones. De hecho, escribió una carta que en la década de 1950 me abriría muchas puertas en Europa y, la verdad, también en América.

Nueve años después, en 1963, finalmente decidí viajar a Alemania e interpretar mi primer concierto en Berlín con la orquesta radiofónica del sector americano, la Orquesta Sinfónica de la RIAS, como entonces se llamaba. Tras el concierto vino a verme Wolfgang Stresemann, intendente general de la Filarmónica de Berlín, además de hijo del último ministro de Asuntos Exteriores de Alemania antes de Hitler, un gran personaje. Se deshizo en cumplidos sobre mi interpretación del Concierto para piano n.º 5 de Beethoven y me dijo que sabía que Furtwängler me había invitado a tocar con la Filarmónica de Berlín; ahora que yo había decidido viajar a Alemania, me preguntó si me gustaría tocar con la orquesta. Yo le dije, por supuesto, que sí, que me haría muy feliz y me sentiría muy honrado. La temporada estaba ya muy avanzada—corría abril o mayo de 1963, si mal no recuerdo—y me dijo que todos los programas de la siguiente estaban completos, salvo uno, en el que todavía no se había anunciado el nombre del solista. Se trataba de un concierto de un ciclo de música del siglo XX; un joven compositor francés que había empezado a dirigir hacía pocos años y que se

llamaba Pierre Boulez estaría al frente de la orquesta, y quería interpretar en la segunda parte del programa el Concierto para piano n.º 1 de Béla Bartók. Me dijo que, si la oferta me interesaba, sería estupendo, a lo que yo le respondí que no conocía la obra, que no la había escuchado ni había leído tampoco la partitura. ¿Tenía que ser precisamente esa pieza? Me insistió en que, si yo quería tocar la siguiente temporada, no podía ser otra obra, porque era el único programa que quedaba por cerrar; sería la primera temporada en la nueva sala de conciertos, la Philharmonie, que se acababa de construir, y el resto de programas ya estaban confeccionados. Le pedí algunos días para conseguir la partitura y leerla. Debo decir que, en cuanto la tuve entre las manos, me enamoré de ella, aunque me pareció, y hoy en día me lo parece aún más, de una dificultad diabólica. Pero me dije que sí, que quería tocarla, y acepté la oferta. Debo admitir que yo nunca había oído hablar de Pierre Boulez, no porque no fuera conocido, sino más bien por mi propia ignorancia. Pero me sentía sumamente feliz, me esforcé al máximo y me aprendí la pieza.

Un año después, en la primavera de 1964, toqué el Concierto para piano n.º 1 de Bartók por primera vez con Pierre Boulez. Fue una experiencia inolvidable en muchos sentidos. Para empezar, quedé absolutamente fascinado por su personalidad musical y por su forma de abordar la música con nuevos enfoques, pero también porque era un programa muy difícil. Me parece que estaba compuesto por su Livre pour cordes, por la Música de acompañamiento para una escena cinematográfica de Schönberg y por Jeux de Debussy—no recuerdo con exactitud todas las obras orquestales—, seguidos por el concierto de Bartók, que no se había interpretado en Berlín desde 1926. ¡Y estábamos en 1964! De modo que, como he dicho, era un programa muy difícil. Tuvimos poco tiempo para los ensayos, y estoy seguro de que Pierre Boulez supo aprovecharlo al máximo, pero, si se me permite decirlo, creo que tal vez subestimó la dificultad del concierto de Bartók, sobre todo para la época, en la que no era una pieza de repertorio y prácticamente el único solista que lo interpretaba era Géza Anda.

En cualquier caso, el tiempo para los ensayos no fue suficiente, de modo que, como ya he dicho, la experiencia fue inolvidable en muchos sentidos. Los veintitrés minutos que duró el concierto me parecieron veinticuatro horas; hasta ese punto sentí que pisaba un terreno resbaladizo e incontrolable. Comoquiera que sea, lo sacamos adelante, y a Boulez debió de gustarle mi interpretación, porque muy poco después recibí una invitación para tocar con él en la que creo que fue la primera audición en Francia del Kammerkonzert de Berg y de algunas de las piezas para piano de Schönberg, en el marco de un ciclo que por aquel entonces dirigía en París, Le Domaine Musical, en el que se ofrecían conciertos de música de cámara casi siempre centrados en obras contemporáneas.

Aquél fue el comienzo de una colaboración musical muy estrecha, y también de una gran amistad entre ambos, muy importante para mí en lo personal y en lo artístico, que dura ya más de cuarenta años. Cuando obtuve el puesto de director titular de la Orquesta de París en 1974, él se había marchado ya de la capital francesa en protesta contra muchas cosas en las que no coincidía con el ministro de Cultura de aquel entonces. Sin embargo, convenció al presidente de Francia, Georges Pompidou, para construir el IRCAM, el centro de investigación y coordinación acústico-musical de París. Pompidou logró persuadirlo entonces para que volviera a París, y Boulez levantó el veto que había impuesto, por decirlo así, a que la Orquesta de París dependiera del Ministerio de Cultura.

Boulez dirigió en mi primera temporada en París. Debo decir que tener a Pierre Boulez en el podio era una de las cosas más extraordinarias que uno pueda imaginarse; no sólo dirigía la orquesta cuando lo invitábamos, sino que en muchas ocasiones tenía la inmensa amabilidad de empuñar la batuta cuando se producían cancelaciones. Era un auténtico lujo. Tuvimos ocasión de dialogar sobre muchas de nuestras ideas acerca de la música y, en especial, acerca del papel de la música contemporánea. Aquello me resultaba muy reconfortante y era una gran fuente de apoyo artístico para mí. Por lo tanto, cuando me nombraron director musical de la Orquesta

Sinfónica de Chicago, fue la primera persona a la que propuse como director invitado. Su relación con los músicos fue tan buena y fructífera que le pedí que fuera el principal director invitado de la formación. El resto es historia.

Yo nací en Argentina y me trasladé a Israel cuando tenía diez años; aquéllos fueron mis años de formación. Para mí, en aquella época la música contemporánea era Bartók, que había fallecido siete años antes de que nos trasladáramos a Israel, y Stravinski, que todavía vivía y a quien conocí tiempo después. También conocía a los compositores soviéticos, en especial a los que escribían para piano (Prokófiev y Shostakóvich), y a otros músicos menores (Kabalevski y Jachaturián). Sin embargo, los grandes compositores eran Bartók, Stravinski, Shostakóvich y Prokófiev. En el primer concierto que ofrecí en Nueva York, toqué el Concierto para piano n.º 1 de Prokófiev, así como la primera audición fuera de la Unión Soviética de su Sonata n.º 9, no mucho tiempo después de su muerte, acaecida a principios de 1953. Pero lo cierto es que la pieza no llegó a satisfacerme por completo. Y, aunque no conocía el concierto de Bartók, tocaba la Suite, op. 14 y otras piezas suyas para piano. Y de Stravinski, por supuesto, la Sonata. Había estudiado dirección en Salzburgo con Ígor Márkevich, que tal vez fuera el mayor paladín de La consagración de la primavera en aquellos tiempos.

Sin embargo, cuando apareció Boulez y preparamos e interpretamos el Kammerkonzert de Berg, aquélla fue mi primera toma de contacto con la Segunda Escuela de Viena, que constituía una laguna importante en mi formación. Encontrarme con alguien como Boulez que entendía tan bien aquella armonía llevada al límite en los primeros años de Schönberg, su posterior ruptura y el desarrollo del sistema dodecafónico, fue para mí una experiencia extraordinaria, igual que conocer a una persona que no abordaba la música desde una perspectiva prioritariamente armónica, como era mi caso, sino desde el punto de vista de la estructura de las frases y del aspecto formal de las obras.

En cualquier caso, Boulez, como director, no sólo hizo que la música de la Segunda Escuela de Viena fuera más accesible, sino que la convirtió en parte habitual del repertorio orquestal. Tenía la habilidad de dotar a esta música de una transparencia a la que el público no estaba acostumbrado, y que permitía descubrir las numerosas capas de la estructura musical y todas sus sutilezas, lo que allanó el camino para que muchos intérpretes se acercaran a esta música con un grado de comprensión que habría resultado de todo punto imposible sin la percepción de sus detalles. Si hubiera que señalar su mayor contribución como director, sería su capacidad para lograr que todas y cada una de las notas, incluso en el caso de las partituras más complejas, resulten audibles. Sus sucesores han podido ofrecer versiones propias partiendo siempre de la condición previa de que todas las líneas fueran inteligibles.

Pasó cierto tiempo hasta que abordé su música. La primera obra suya que estudié fue Le marteau sans maître, y la primera que dirigí fue uno de los movimientos de Pli selon pli, si no me equivoco. La partitura original incluía una parte vocal solista, pero Boulez redactó una versión puramente orquestal para que yo pudiera ofrecer la obra en una gira que hice por la Unión Soviética. Después dirigí con la Orquesta de París Rituel y otras piezas, y más adelante le encargué Notations. Esta obra debía estar compuesta por doce piezas para orquesta. Boulez nos entregó cuatro de ellas en 1979 y las estrenamos en 1980. He tenido la enorme suerte de dirigir estas cuatro Notations con muchas orquestas diferentes y con bastante frecuencia a lo largo de estos veinticinco años. He visto cómo sus piezas se convertían en parte de mi repertorio y también del repertorio habitual de las orquestas. Eso me lleva a una de las reflexiones más importantes sobre la música contemporánea en la que los dos coincidimos por completo, a saber, que el problema de estas obras estriba a menudo en que no se las programa con la frecuencia suficiente. Eso imposibilita alcanzar el grado de familiaridad necesario, para empezar por parte de las orquestas. Si una orquesta ofrece una nueva obra y la prepara muy bien, pero nunca la vuelve a interpretar, no logra alcanzar la familiaridad que se

precisa para tocarla con suficiente libertad. Y, desde luego, lo mismo vale para el público. Creo recordar que Nietzsche dijo que al final sólo nos gusta lo que ya conocemos, o lo que nos recuerda algo que ya conocemos. Desde luego, tiene toda la razón; en otras palabras, la familiaridad no tiene por qué sembrar tan sólo descontento.

He sido testigo de que esto es lo que ha sucedido con Notations, que se ha convertido en parte del repertorio habitual de la Orquesta de París. Lo mismo ha ocurrido con la Staatskapelle de Berlín, a la que esta clase de música no le resultaba conocida. La he dirigido en varias ocasiones a la Filarmónica de Berlín, y en Chicago, desde luego, forma ya una parte completamente natural del repertorio.

Las obras de Boulez siempre sacan el máximo provecho de sus materiales. Dicho de otro modo, si Boulez tiene que elegir entre escribir algo muy sencillo o volverlo más complejo pero también más original e interesante, optará por lo último. No es de los que creen que la última pincelada que un compositor ha de imprimir en su música es la que la dota de mayor simplicidad. No creo que ni siquiera piense en eso; no le interesa en absoluto. Lo que sí le preocupa es cómo lograr que los materiales resulten lo más interesantes posibles, y, si eso pasa por volverlos más complejos, seguirá ese camino. Por supuesto, su sentido de la orquestación es sumamente imaginativo, de manera que, cuando te encuentras con piezas orquestales como Notations, incluso las personas que no tienen facilidad para la música se quedan impresionadas por la multitud de colores orquestales. La idea de que la orquestación ha de ser rica en colores es una parte esencial de su pensamiento musical. Estoy completamente seguro de que él se imagina el material de una manera abstracta, como una hilera de notas, pero a continuación, sospecho—y esto es pura especulación por mi parte—que asigna algún tipo de color orquestal a esta materia sonora. El color no es algo que se añade al final, como si se tratara de la nata montada sobre un pastel, porque, de hecho, es parte del pastel.

Para entender la célebre rebelión de Boulez contra su formación y contra la cultura musical francesa, es importante saber que ésta, al menos en lo que respecta al repertorio, se compone de una serie de obras que resulta completamente ilógica. Si pensamos en que La consagración de la primavera se interpretó en París antes que el Concierto para piano en re menor de Brahms, nos daremos cuenta de que algo no encaja. La consagración se interpretó en París en 1913; el concierto de Brahms se estrenó en París en 1936, con Artur Schnabel como solista. Así pues, cuando se dice que Pierre Boulez fue crítico con la vida musical francesa en numerosos sentidos, lo cierto es que adoptó esa actitud porque había muchas cosas que criticar. En Francia había una ausencia considerable de evolución en el terreno musical, a lo cual hay que añadir la existencia de una visión muy chovinista de toda la música francesa, al margen de su calidad. Pierre Boulez ha sido siempre un internacionalista y ha tenido la capacidad de entender las contribuciones nacionales como elementos que contribuían al desarrollo progresivo del arte y la ciencia de la música.

Las rebeliones de Pierre Boulez a lo largo de su vida han sido tan intensas y han cosechado tanto éxito porque era plenamente consciente de todas estas cuestiones. Tenía un gran conocimiento de la música del pasado y no consideraba la música de su tiempo como una ruptura con éste, sino como su inevitable continuación. Aquella forma de pensar era novedosa, porque, para los tradicionalistas, el mundo de la música tonal llegaba poco menos que a su fin con Tristán; con posterioridad, se había producido una ruptura completa y, a continuación, el comienzo de algo nuevo: la atonalidad. Boulez, en cambio, establecía conexiones. Su defensa de Mahler, por ejemplo, ha de verse bajo esa luz, en el sentido de una evolución. En otras palabras, Boulez era un revolucionario, pero un revolucionario a favor de la evolución, y no simplemente de la revolución. El hecho de que no se limitara a decir que el pasado había quedado atrás y que debíamos hacer algo diferente me parece lo más extraordinario de él.

También ha sido uno de los primeros músicos en entender que la música francesa de principios del siglo XX, especialmente Debussy y Ravel—y, sobre todo, Debussy—, era algo más que puro color. Es profundidad, articulación. Boulez ha sabido encontrar toda la riqueza del lenguaje musical de Debussy en aspectos muy distintos. Algunos compositores tienen la fortuna de haber inspirado toda una serie de interpretaciones que parten de las perspectivas más diversas. Hasta la actualidad, Debussy ha tenido muy pocos defensores. En un principio, el mayor paladín de su música para piano fue Walter Gieseking, que la tocaba con extrema belleza, pero de un modo completamente unidimensional. Todo es etéreo; todo son capas y capas de colores. Y, de repente, apareció Pierre Boulez, con su sentido de la estructura. Y no sólo brindó maravillosas interpretaciones de la música de Debussy, sino también unas directrices muy claras para comprender la profundidad de su música.

Recuerdo que Boulez asistió a un concierto en París en el que dirigí la Octava de Bruckner y después me dijo que aquella música era de lo más simple. Yo le respondí que el movimiento lento debía de resultarle interesante, con ritmos de dos contra tres, y él me dijo que Wagner había hecho eso mismo mucho antes y mucho mejor en el segundo acto de Tristán. Con aquella frase remató a Bruckner. Sin embargo, unos diez años después, más o menos, puso de manifiesto su grandeza y su inteligencia asimilando muchas cosas que no había visto antes. Se trata de una lección maravillosa, porque en el mundo hay mucha gente que tiene las ideas muy claras, que sabe muy bien las causas que defienden, que se aferra a ellas y es inamovible. Y lo cierto es que esa actitud es muy valiente y muy loable. Pero hay otros que están un paso por encima, y ahí es donde sitúo a Boulez. Sabe que ciertas decisiones u opiniones que termina adoptando están vinculadas a determinada edad y a un momento determinado. En la década de 1970, para él era prácticamente necesario no advertir la belleza de la música de Bruckner, porque estaba luchando por causas que eran mucho más importantes para él, y con razón.

Y esas causas, que en lo musical estaban en una órbita completamente distinta a la de Bruckner, no sólo le exigían tiempo, sino también concentración. Sin embargo, cuando esa etapa llegó a su fin, su mente pudo abrirse a la belleza de esa otra clase de música. Aunque Pierre Boulez parece un hombre lleno de contradicciones y paradojas, en realidad no lo es. Nada hay de contradictorio en sus opiniones ni en sus actos. Lo que ocurre es que sabe que en un momento dado necesita tener las cosas claras, pero después está dispuesto a replanteárselas en otro contexto, y lo hace. Es una cualidad muy difícil de encontrar.

En el Chicago Sunday Times se publicó una versión abreviada del texto en marzo de 2005

7

SOBRE «DON GIOVANNI»

La expresión italiana dramma giocoso, que Mozart aplicó a Don Giovanni, es contradictoria, pero también define la esencia misma no sólo de esta obra, sino de la música en sí. Tanto la marcha fúnebre de la Sinfonía «Heroica» de Beethoven como un vals de Johann Strauss contienen inevitablemente cierta dosis de su correlato emocional. El simple hecho de producir sonidos es un acto de afirmación de la vida, que al mismo tiempo ahonda y mitiga el sentido trágico de la marcha fúnebre. A la inversa, el vals de Strauss, que puede considerarse agradable y entretenido, también puede contener en parte sentimientos menos alegres.

La introducción de la obertura de Don Giovanni empieza con la música que después anuncia la aparición de la estatua del Commendatore en el segundo acto, que culmina con la muerte del protagonista. El final de la introducción enlaza sin solución de continuidad con el allegro principal; las notas que se repiten en la sección de cuerdas se mantienen estables, pero transforman el carácter de la música. En la introducción parecen representar agitación o angustia, pero en cuanto pasan de las violas y los segundos violines a los violonchelos, señalando así el final del andante, la gravedad de la introducción se transforma al instante en un allegro sin reservas. Pese a que la velocidad de las notas repetidas no cambia, el tempo es cuatro veces más rápido y la armonía nos sitúa en el modo mayor.

Don Giovanni es el ejemplo perfecto sobre cómo el dramma giocoso encarna la esencia misma de la música. A lo largo de la ópera, cuanto más trágica se vuelve la situación subjetiva de un personaje, más cómica resulta la situación objetiva, y viceversa. Por ejemplo, el aria del catálogo de Leporello («Madamina, il catalogo») del primer acto, en la que hace un recuento de las infinitas (y probablemente

frustradas) hazañas de su maestro, es sumamente humorística para Leporello, pero terriblemente trágica para Donna Elvira, que descubre entonces la infidelidad de Don Giovanni. El paralelo musical de la dicotomía de situaciones subjetivas y situaciones objetivas que se da sobre el escenario se encuentra, entre otros elementos, en los cambios de tempo. A menudo, como sucede en la obertura, la pulsación no cambia entre una sección o la siguiente, sino que es el doble de rápida o de lenta, lo que crea la sensación, merced a las constantes transformaciones del carácter de la música, de que lo trágico existe dentro de lo cómico y lo alegre dentro de lo serio. Podríamos decir que el compás conserva la objetividad, mientras que la música expresa las visiones subjetivas de los personajes o del propio compositor.

A menudo se ha retratado a Mozart como a un genio infantil—cuando no pueril—pero inspirado, cuyo talento divino le permitió escribir una obra tras otra sin esfuerzo, como al dictado de un poder celestial. No obstante, el hecho de que fuera un genio y, por lo tanto, pudiera componer a una velocidad inigualable no debe ocultarnos los complejos procesos de pensamiento que entrañaba la creación de su música. En realidad, era un músico rigurosamente formado, dotado de una formidable capacidad intelectual y de una extraordinaria comprensión de la naturaleza humana. Todos estos rasgos se ponen de manifiesto en el desarrollo de los personajes de sus óperas y en la incomparable fantasía que trasluce su universo armónico, tan personal y tan minuciosamente trabajado hasta en los menores detalles de instrumentación. Su uso de los clarinetes y de los oboes es un ejemplo del mimo con el que diferenciaba el color orquestal. Es evidente que los oboes tienen un sonido más expresivo y penetrante, mientras que el de los clarinetes destaca por su extraordinaria delicadeza. No hay una sola sinfonía de Mozart en la que los dos estén presentes (a excepción de su segunda versión de la Sinfonía n.º 40, redactada tiempo después para añadir los clarinetes, y del Concierto para piano en do menor, KV 491). Por lo tanto, es significativo que a Mozart le pareciera más adecuado que fueran los clarinetes quienes acompañaran la entrada de Donna

Elvira en su aria «Mi tradì quell'alma ingrata» ['Me traicionó esa alma ingrata'], mientras que los oboes son el instrumento de viento madera con un papel más destacado en las arias de Donna Anna. ¿Consideraba que Donna Elvira era un personaje más delicado, o creía que la desesperación de Donna Anna quedaría mejor reflejada por el sonido de los oboes?

Mozart emplea los trombones de manera muy esporádica; son muy pocas las obras suyas en las que aparecen. Encontramos dos ejemplos destacados en la escena del cementerio de Don Giovanni, en la que este invita a cenar a la estatua del Commendatore (invitación que la estatua acepta), y en el Tuba mirum del Réquiem, en el que el trombón desempeña un papel tan importante como el de los cantantes solistas. Tanta era su meticulosidad a este respecto, que el tema que suena al comienzo de la obertura de Don Giovanni se presenta sin trombones. Sin embargo, cuando el mismo tema reaparece hacia el final del segundo acto para anunciar la llegada del Commendatore, los acordes sostenidos incluyen trombones, lo que añade otra dimensión al sonido, que no sólo presenta una mayor intensidad dinámica, sino también una mayor plenitud y un tono más oscuro, como corresponde a la aparición de un personaje sobrenatural. Del mismo modo que el propio Don Giovanni queda transformado por la muerte del Commendatore, el tema experimenta una transformación en virtud de su orquestación.

De hecho, en la ópera hay dos Don Giovannis diferentes: el que precede a la muerte del Commendatore y el que carga con las consecuencias de su asesinato. Apenas entrevemos al primer Don Giovanni, pues el duelo se produce en la escena primera del acto primero. Sin embargo, este episodio condiciona todos los acontecimientos de la trama, y debemos entender su complejidad para entender cómo esa muerte cambia las relaciones de Don Giovanni, su forma de vivir y el curso de su vida. No es que sea simplemente un asesino. Hay que sentir la transformación que se produce en él después del asesinato, pese a que con anterioridad ha estado sobre el escenario durante brevísimos momentos. El tema

fundamental del drama es el de cómo resulta posible que algo tan banal como un duelo (al menos en aquella época) cambie su vida por completo, así como la de quienes lo rodean. Don Giovanni no es en esencia un personaje diabólico con siniestras intenciones, ni que anhele la fusión de Eros y muerte, un tema desarrollado sistemáticamente por Wagner desde otra perspectiva. Don Giovanni lleva en todo momento la vida que le place, con una honestidad absoluta, sin importarle las consecuencias.

Los otros personajes, por independientes que puedan ser, giran a su alrededor como si la existencia careciera de valor sin la presencia de Don Giovanni. Sin embargo, no son simplemente unos satélites que orbitan alrededor de un ser mucho más grande, sino personalidades autónomas, cada una afectada a su modo por la muerte del Commendatore. A mi juicio, no es casual que Mozart no escribiera una gran aria para Don Giovanni. Es su forma de decir que no es el único personaje con sustancia que pisa el escenario. Un aria brinda a una figura operística la oportunidad de compartir sus emociones y temores más íntimos, y Mozart concede ese privilegio a todas las víctimas de la impulsividad de Don Giovanni: Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina y Leporello. Por consiguiente, el desarrollo psicológico de Don Giovanni sólo puede inferirse por sus interacciones con los otros personajes en los números conjuntos y en los recitativos.

Poco después del asesinato, en una elocuente revelación del impacto que tiene en él, Don Giovanni prohíbe a Leporello que hable del Commendatore: «Non parli del Commendatore» («No hables del Commendatore», acto primero, escena cuarta, recitativo). Esta muerte en concreto y la muerte en general son temas tabúes para él. Don Giovanni siente que ha ocurrido algo que se sale completamente de lo normal y no puede calibrar hasta qué punto cambiará por completo su destino. Pese a ello, a final del primer acto se mantiene impenitente, implacable y arrogante: «Ma non manca a me coraggio» («Mas no me falta el valor»). Tiene la certeza de que la justicia terrenal carece de poder alguno sobre él. Hasta que la

estatua del Commendatore hace su aparición en el segundo acto, tal cosa resulta ser cierta, y el argumento se atiene a las normas del realismo, se basa en acciones humanas y en la naturaleza humana. Con el Commendatore, sin embargo, Mozart introduce una justicia más alta, una súbita dimensión metafísica, que nos devuelve al momento del asesinato, al principio de la ópera. Llegado este punto, el carácter cíclico del drama se pone de manifiesto, y vemos que esta introducción de la justicia divina era inherente al asesinato mismo, y que el drama se ha visto impulsado hasta la llegada de ese momento con la inevitabilidad del tema del Commendatore y sus incesantes ritmos punteados.

Para captar el sentido más profundo de esta construcción dramática, aparentemente tan extraña, hay que ver la ópera entera, primero, a través de los ojos de Don Giovanni; después, de los de Leporello; y, por último, de los de Don Ottavio. Este último personaje, del que se hace a menudo un retrato un tanto ambiguo, por no decir débil, dista por completo de ser ridículo, y la prueba estriba en la importancia de la música que Mozart escribe para él. Tal vez Don Ottavio sea amigo de Don Giovanni, incluso amigo íntimo. La partitura no lo dice explícitamente, pero yo creo que es muy probable. El hecho de que Don Giovanni seduzca a una campesina como Zerlina no le resulta desconcertante; entre aristócratas, tal cosa resulta perfectamente aceptable. Sin embargo, actuar así con una mujer de su propia clase, nada menos que la prometida de Don Ottavio, es verdaderamente perturbador, y matar además a su padre, aunque no sea de modo intencionado, resulta imperdonable; Don Giovanni rompe las reglas no escritas del caballero, y entonces aparece a ojos de Don Ottavio como un blasfemo que no respeta los principios ni las normas morales.

El grado de intimidad física entre Don Giovanni y Donna Anna resulta irrelevante, y las especulaciones a este respecto son demasiado vulgares para el asunto ante el que nos encontramos: a saber, que Don Giovanni despierta en Donna Anna sentimientos desconocidos para ella. La única insinuación musical de Mozart sobre lo que puede

haber ocurrido entre ellos es la forma en que Donna Anna describe el encuentro a Don Ottavio. Al final de su recitativo «Entrar io vidi in un mantello avvolto un uom» («Vi entrar a un hombre envuelto en una capa», acto primero, escena decimotercera), la orquesta toca un acorde muy largo, tras el que se produce un intenso momento de silencio, seguido por «che al primo istante avea preso per voi» («que al principio tomé por vos»). La música nos dice que Don Ottavio prefiere no saber nada de lo que Donna Anna pretende contarle. «Da lui mi sciolsi» («Al final me solté»), dice entonces Donna Anna, lo que supone confesar un abrazo. Pese a todo, el pobre Don Ottavio responde: «Ohimè, respiro» («¡Ah! ¡Ya puedo volver a respirar!»); parece aliviado por su explicación. A mi modo de ver, su exhalación simboliza su aceptación de lo que haya podido ocurrir y su satisfacción por ser el único en merecer el amor de Donna Anna. En la medida en que su pasajera pasión por Don Giovanni no ha interferido en la devoción que siente por Don Ottavio, éste es lo bastante magnánimo para pasar por alto un abrazo furtivo y para convencerse de que lo mejor es aceptar el relato, bastante dudoso, que ella le hace de lo que ha sucedido.

Si a Don Ottavio se lo suele malinterpretar como a un amante avergonzado y humillado, cabe confundir a Donna Elvira con una mujer histérica y obsesiva que es incapaz de superar el rechazo de Don Giovanni. Sin embargo, si nos fijamos con más atención, veremos que es una mujer cuyo atractivo resulta aún tan poderoso que Don Giovanni puede reconocer su aroma: «Zitto: mi pare sentire odor di femmina» («¡Silencio! Me parece percibir olor de mujer», acto primero, escena cuarta, recitativo). En muchos montajes, este momento se trata como un tópico más, pero en realidad alude al hecho de que su relación no ha terminado del todo. Donna Elvira, lejos de ser tan sólo una antigua amante obsesionada con Don Giovanni, sigue atrayendo a éste. Mozart nos lo muestra sobre todo a través de las modulaciones que se producen en la orquesta mientras ella canta. Las modulaciones que acompañan el flujo melódico de «Mi tradì» revelan a menudo aspectos del personaje que no son evidentes en el libreto.

Así como la melodía vocal representa sólo un aspecto de la personalidad de un personaje, en una ópera de Mozart un cuarteto o un sexteto son siempre mucho más que un simple cuarteto o un sexteto. Ofrecen la posibilidad de dividir a los personajes en grupos más pequeños o en figuras enteramente individuales, lo cual permite que las intenciones o las ideas más íntimas y posiblemente subversivas de cada miembro del conjunto o de cada pequeño grupo se revelen como en un aparte. Cada voz puede estar diciendo al mismo tiempo algo completamente diferente que todas las demás. Sin embargo, pese a la diversidad de los textos, hay un claro sentido de la organización, a veces por la presencia de voces principales y voces secundarias, otras por la combinación de ambas. Los números de conjunto de Mozart explotan todas las combinaciones inherentes al número de voces. Un quinteto, por ejemplo, puede consistir en una unidad formada por las cinco voces o por cualquiera de las siguientes combinaciones: 2 + 3; 4 + 1; 2 + 1 + 1 + 1; 2 + 2 + 1; o 3 + 1 + 1. En cada caso, los papeles pueden intercambiarse en el transcurso del número de conjunto; las dos voces que cantan juntas pueden empezar a cantar partes distintas, de modo que la unidad que constituyen puede ser reemplazada por otras dos voces. Mozart emplea todas esas posibles combinaciones para contribuir al desarrollo del argumento y mostrarnos cuál es la posición de cada personaje y cuáles son sus alianzas.

La posibilidad de volver a estudiar y a pensar esta obra con el mismo elenco—salvo una de las voces—en dos montajes distintos me ha resultado extremadamente interesante. He tenido la gran suerte de volver a estudiar musicalmente la obra por completo en la antigua producción de la Staatsoper durante nuestro viaje a Japón en octubre de 2007, y es un auténtico placer embarcarnos en este nuevo montaje.

Texto publicado en el programa de mano del montaje realizado

por Peter Mussbach de Don Giovanni,

diciembre de 2007

8

SOBRE LA ORQUESTA WEST-EASTERN DIVAN

La Orquesta West-Eastern Divan responde a un propósito humanitario. Llegó a ser la cosa más importante en la vida de Edward Said, como lo sigue siendo en la mía, y gracias a ella nuestros ideales se mantendrán siempre en pie. Es posible que nuestro proyecto no cambie el mundo, pero constituye un paso adelante. En ella se establece un diálogo permanente, en el que el lenguaje universal, físico y metafísico de la música se vincula con el continuo diálogo que mantenemos con los jóvenes y que éstos mantienen entre sí.

No nos consideramos un proyecto político, sino más bien un foro en el que jóvenes procedentes de Israel, Palestina y los países árabes pueden expresarse con libertad y abiertamente, al tiempo que escuchan el relato del otro. No se trata necesariamente de aceptar ese relato, o de estar de acuerdo con él, sino más bien de la necesidad indispensable de admitir su legitimidad. Tan sólo creemos en dos ideas políticas absolutamente necesarias: la primera es que el conflicto palestino-israelí no tiene una solución militar; la segunda, que los destinos del pueblo israelí y del pueblo palestino están inextricablemente ligados, y que la tierra que algunos llaman el Gran Israel y otros Palestina es una tierra para dos pueblos.

Si la música posibilita la existencia de la West-Eastern Divan, es porque, a diferencia del lenguaje, no contiene asociaciones limitadas. La música nos enseña que no existe nada que no incluya su paralelo o su opuesto, según el caso; por lo tanto, ningún elemento es enteramente independiente, puesto que toda relación es por definición interdependiente. A mi juicio, aunque la música no puede resolver ninguna clase de problemas, pues es, como dijo Busoni, «aire sonoro», puede enseñarnos a pensar de un modo que nos sirva para la vida. En música conocemos y aceptamos la

jerarquía de un tema principal, la presencia permanente de otro tema que se le opone y, en ocasiones, incluso la de un acompañamiento rítmico de carácter subversivo.

La República Soberana e Independiente de la West-Eastern-Divan, como la llamo yo, cree que, para lograr algún progreso en la disputa entre israelíes y palestinos, es necesario que las dos partes hablen con tacto y escuchen cosas dolorosas. Muchos de sus ciudadanos están escuchando por primera vez el dolor de la otra parte. Es una experiencia que inevitablemente conmociona y que les exige pensar en el pasado y en un sufrimiento que dura ya muchos años.

He llegado al convencimiento de que moralidad y estrategia no son independientes, sino que van de la mano en este conflicto. Si los dos relatos son legítimos, si sus destinos son inseparables y no hay solución militar, entonces la aceptación del relato del otro debe conducir inevitablemente a la conclusión lógica de que lo que es bueno para uno será a largo plazo bueno para el otro. ¿Esta conclusión es moral o estratégica? Estoy convencido de que es las dos cosas.

No cabe duda de que Israel tiene derecho a existir. Tampoco cabe duda de que el pueblo palestino tiene derecho a un Estado soberano y legítimo. Israel necesita seguridad. Los palestinos necesitan igualdad y dignidad. Son cosas que sólo pueden proporcionarse el uno al otro. El Ejército israelí es muy poderoso, pero no puede otorgar a los israelíes la seguridad que desean. A largo plazo, la seguridad de Israel depende de que los palestinos y otros vecinos suyos acepten su existencia. Por el momento, sólo Israel puede proporcionar igualdad y dignidad a los palestinos. La ocupación de territorios es un obstáculo y su final se espera desde hace mucho tiempo. Se ha demostrado que las decisiones unilaterales son desastrosas. Sólo las negociaciones honradas y valientes entre las partes, reunidas directa o indirectamente, pueden alumbrar condiciones que sean aceptables tanto para los israelíes como para los palestinos. El aislamiento de las partes las convertirá en parte del

problema; su inclusión, en parte de la solución. Algunas de mis iniciativas han despertado bastante admiración, aunque al mismo tiempo se las ha tachado de ingenuas. No obstante, me pregunto si no es más ingenuo todavía apostar únicamente por una solución militar que no ha dado frutos durante sesenta años.

Nuestro proyecto se opone a la crueldad y el salvajismo que ha negado a tantos civiles la posibilidad de seguir con su vida y de cumplir sus ideales y sus sueños. También es para mí la demostración de que muchas lecciones del pasado se han olvidado o no han llegado a comprenderse. El tiempo no sólo ayuda a determinar el contenido, sino que lo influye directamente. ¿Cuánto tiempo tardará la gente de la región en aceptar tal cosa y recordar que el pasado no es más que una transición hacia el presente, como el presente es una transición hacia el futuro? Eso quiere decir que un presente violento y cruel conducirá de modo inevitable a un futuro aún más violento y más cruel.

Con su participación en este proyecto, todos los miembros de la orquesta, independientemente de su origen, demuestran gran coraje, comprensión y visión. Me gustaría considerarlos pioneros de otra forma de pensar Oriente Medio.

Artículo original publicado en Le Monde

en agosto de 2006

9

SOBRE MOZART

CHRISTINE LEMKE-MATWEY: Maestro, ¿ha soñado con Mozart?

DANIEL BARENBOIM: No, ¿debería haberlo hecho?

C. L-M.: Tal vez. Se ha concentrado usted tanto en su obra, como pianista y como director, que la relación con él ha de ser muy intensa.

D. B.: Y lo es, pero no creo haber soñado nunca con un compositor. A veces sueño con alguna pieza, pero nunca he soñado con la persona o la figura histórica de un compositor.

C. L-M.: ¿Anhela a veces volver a Mozart cuando está trabajando en obras completamente distintas?

D. B.: Yo no lo diría de esa forma, pues eso sería enfrentarlo a otros compositores, lo que sería injusto tanto para él como para todos los demás. Pero es verdad que el hecho de que Mozart me haya acompañado toda mi vida me da un placer enorme y me hace sentir muy agradecido. Personalmente, yo no necesito los «años Mozart», porque no hay ni un solo año de mi vida en el que Mozart no esté presente. Y si pudiera elegir un compositor de otros tiempos con el que pasar veinticuatro horas, sin duda sería él. Veinticuatro horas de Mozart: eso es como toda una semana de vida, o como un mes con Brahms. Y no tengo nada en contra de Brahms.

C. L-M.: ¿Lo dice en un sentido musical? ¿Es más rápido Mozart? ¿Tiene más cosas que decir con menos notas?

D. B.: ¡Ya vuelve usted a hacer juicios! Lo que siempre me ha fascinado de la música de Mozart es su especial mezcla de profundidad y ligereza, que por otro lado lo vuelve tan difícil de

tocar, dirigir o cantar, pues en el momento mismo en el que te centras en este o en aquel aspecto y te dices que vas a subrayarlo, ya ha desaparecido sin dejar rastro. En ningún otro compositor los contornos están tan claramente determinados por su opuesto. Por eso, a mi juicio no hay nada más extraordinario que las óperas que hizo con Da Ponte. Pensemos en Don Giovanni, un dramma giocoso. Esa denominación significa que, si la situación subjetiva es trágica, como en el caso de Donna Anna, la situación objetiva es cómica, y viceversa. Mozart es el más completo de los compositores, porque lo cómico siempre va acompañado de algo oscuro, y lo oscuro nunca carece de un aspecto cómico.

C. L-M.: Parece una lección de vida.

D. B.: ¡Es una lección de vida! Y para mí tal cosa es cierta incluso en sentido literal. Toqué mi primer concierto para piano de Mozart cuando tenía ocho años, pero hasta el año pasado no había ahondado en los tríos con piano, que son unas obras increíbles. De todos modos, creo que, en general, podemos permitirnos aprender algo de la música para la vida, y no sólo al contrario.

C. L-M.: ¿Siente el «niño prodigio» Daniel Barenboim alguna clase de conexión con el niño prodigio Wolfgang Amadeus Mozart?

D. B.: En cierto sentido, sí. Mire, yo sé muy bien lo que significa ser siempre demasiado joven para todo. En la Accademia di Santa Cecilia de Roma toqué en cierta ocasión la Sonata, op. 111 de Beethoven…

C. L-M.: … la obra cumbre de la literatura pianística…

D. B.: Tenía trece años. Algunos años después, Arturo Benedetti Michelangeli, un gran pianista que era miembro del jurado, me llevó a un aparte y me dijo que yo había recibido nueve votos favorables y uno desfavorable, y que éste había sido el suyo, porque un niño es incapaz de saber cómo afrontar esa música. Así que siempre me vi confrontado con el hecho de que hay que tener una gran experiencia

vital para ser un buen músico. Desde luego, eso no deja de ser cierto. Hay cosas que sólo pueden aprenderse con el paso de los años. La sensualidad, por ejemplo, que, desde luego, repercute en la propia sensibilidad musical. Pero también puedes aprender mucho de la música para la vida. Lo que pasa es que no lo hacemos.

C. L-M.: ¿Y Mozart lo logró? Suele decirse que no necesitó desarrollarse más, o que no pudo, porque ya estaba muy adelantado.

D. B.: Si algo podemos aprender hoy de Mozart es que no hay que tomarse las cosas demasiado en serio. No hay situación, por trágica u horrible que sea, que no tenga cierta levedad. Es algo que aprendí de Mozart. Lo importante es no perder el sentido de la proporción. En Wagner hablamos de espacio y tiempo. En Mozart hay que hablar de contenido y velocidad. Lo que puede comprenderse enseguida de la música de Mozart es que algunas cosas precisan de mucho tiempo, mientras que otras hay que hacerlas de inmediato, sin dilación.

C. L-M.: ¿Y cómo sabía Mozart eso?

D. B.: Pues no se lo puedo decir, hace varios días que no hablo con él. (Risas) Pero permítame insistir: Wagner es perfecto para las personas que se toman a sí mismas y a sus ideas muy en serio; al y fin al cabo, también él se tomaba muy en serio. En cambio, Mozart dice que en la vida no hay nada intrínsecamente moral, inmoral o amoral, salvo que el ser humano haga con ella algo que lo sea.

C. L-M.: Entonces, ¿todo es culpa de uno mismo?

D. B.: Yo no lo diría en términos tan «moralistas». Lo que me muestra Mozart es que cada uno es responsable de sí mismo.

C. L-M.: ¿Es posible detestar a Mozart, como a veces se ha detestado y aún se detesta a Wagner?

D. B.: No, pero desde luego hay quien piensa que Mozart está sobrevalorado. Es una cuestión del espíritu de la época. Por ejemplo, Isaac Albéniz, que era un apasionado de Wagner, cuenta que, siendo muy joven, escribió en una carta lo mucho que le había aburrido una interpretación de Così fan tutte… ¡dirigida por Richard Strauss! Hoy en día nadie se atrevería a confesar algo así. Tal vez la gente lo piense, pero nadie lo dice en voz alta. Mozart es un elemento inamovible de nuestro canon. Sus logros nunca se cuestionan, aunque eso también pueda ser un problema.

C. L-M.: ¿Conoce usted obras de Mozart que sean aburridas, irrelevantes, malas?

D. B.: Eso es relativo. Comparadas con las de otros compositores contemporáneos suyos, yo diría que no; comparadas con sus mejores piezas, las óperas de Da Ponte, que ya he mencionado, o los conciertos para piano, yo diría que desde luego. Lo que voy a decir es muy subjetivo, pero cuando toco el Concierto «Coronación», K 587, siento un placer físico incomparable en los dedos. No obstante, sé perfectamente que el movimiento lento no tiene la profundidad del Concierto, K 595. Hay composiciones de Mozart que no lo tienen todo.

C. L-M.: ¿A qué intérpretes o directores de Mozart admira usted en especial?

D. B.: A los pianistas Edwin Fischer y Clifford Curzon. Y, sí, a Wilhelm Furtwängler, a quien oí con once años dirigir en Salzburgo Don Giovanni. Aunque, desde luego, en sus interpretaciones operísticas no todo fuera convincente. En cambio, su interpretación de la Sinfonía en sol menor sigue siendo para mí una de las más grandes.

C. L-M.: ¿Es posible que a Furtwängler, tan marcadamente trágico, le falte algo de ligereza? ¿Es Mozart un compositor difícil para los alemanes en general?

D. B.: Desde luego, es posible que a Furtwängler le faltara un poco de humor. Paradójicamente, los alemanes aceptan tan poco al Mozart italiano como los italianos al Mozart alemán, aunque su música tenga siempre las dos vertientes. Bach, por ejemplo, era alemán hasta la médula, igual que Brahms, Weber y Wagner; del mismo modo que Schubert no podría ser más austríaco. Mozart fue el primer compositor paneuropeo. Hablaba varias lenguas: alemán, italiano, francés. Escribió óperas en alemán e italiano y canciones en francés. Mozart y Liszt son en realidad los dos únicos grandes compositores con vocación europea. Se trata de una cuestión que siempre me ha interesado mucho.

C. L-M.: ¿Tal vez porque ese aspecto cosmopolita encaja con su propia biografía?

D. B.: Probablemente. El hecho de tener varias identidades me resulta muy familiar. Eso no significa que encuentre todas sus obras igual de cercanas. En La flauta mágica, por ejemplo, echo en falta la italianità. Por eso, esta ópera me ha resultado siempre tan problemática.

C. L-M.: ¿Ha habido en su vida artística algo así como una experiencia de revelación con Mozart? ¿Una pieza, un momento en el que sintiera de repente que lo había entendido de verdad?

D. B.: Debuté en Londres con trece años, bajo la dirección de Josef Krips. En el programa figuraba el Concierto en la mayor de Mozart. En un ensayo, Krips me dijo: «Si lo tocas así, suena como Beethoven. Beethoven no es Mozart. Beethoven aspira al cielo, mientras que Mozart viene de él». Tal vez sea una observación un poco exagerada—¡imagínese, dijo todo aquello en inglés con acento de Viena!—, pero no le falta razón. Hacemos ciertas asociaciones con Mozart; a mí me ha ocurrido desde niño. Humor, muerte, sufrimiento. Pensamos menos en la represión o en nada que tenga que ver con lo autoritario. Pero cuando nos enfrentamos al Finale del

segundo acto de Fígaro y vemos el benevolente fascismo del conde, de pronto descubrimos también ese aspecto.

C. L-M.: Se dice que en las óperas de Mozart el libreto suele mentir, pero que la música siempre dice la verdad. ¿Es así?

D. B.: Yo creo que sí. Por eso me resultan tan insoportables todos los experimentos escénicos con el Finale de Così fan tutte. La música es tan sencilla, tan clara, en un radiante do mayor… Pero los directores de escena se devanan los sesos preguntándose cómo cambiar este Finale; es algo que ha dado lugar a teorías enteras.

C. L-M.: Como mínimo, la ópera aborda sentimientos verdaderos y sentimientos falsos, la fidelidad y la traición. Fiordiligi, Dorabella, Guglielmo y Ferrando han cambiado de pareja. ¿Podemos hacer como si nada hubiera ocurrido?

D. B.: ¡Pero ésa no es la pregunta adecuada! Hace poco estuve conversando al respecto con el director de escena Patrice Chéreau durante horas. Tal vez sea porque Da Ponte escribió el libreto por su cuenta y no podía apoyarse en Beaumarchais, a diferencia de lo que ocurrió con Fígaro. Comoquiera que sea, Così no está tan bien hilvanada. No estamos ante un drama de relaciones trágicas que nos revele al final la verdad de las cosas y lo profundo del fracaso. Mozart se limita a mostrarnos que los sentimientos son frágiles. Te quiero, pero también quiero a esta otra persona. Eso es posible, ocurre en la vida real. Y no tiene nada que ver con el espíritu de nuestra época o con la promiscuidad, nada en absoluto. Actualizar la pieza supone menoscabarla.

C. L-M.: Muchos de sus colegas directores (Harnoncourt, Gardiner, Jacobs o Minkowski) llegan a Mozart a partir de la música barroca y de la interpretación historicista. Y son ellos quienes han moldeado nuestra imagen actual de Mozart: el experto en retórica, en el discurso sonoro. Usted procede abiertamente de otra dirección. ¿Se siente un poco solo?

D. B.: Para ser franco, no me importa lo más mínimo. El llamado movimiento historicista me plantea dos problemas. En primer lugar, el hecho de que sea un movimiento, una ideología, una visión del mundo, que se formula pocas preguntas y que conoce las respuestas adecuadas por adelantado. Eso supone un límite para la creatividad humana. No quiero decir que entre mis colegas del movimiento historicista no haya muchos músicos fabulosos, con un talento increíble. Sin embargo, este movimiento ha separado en cierto modo los elementos individuales de la música—el sonido, el tempo—como si fueran independientes entre sí, lo que me parece un enorme sinsentido. En segundo lugar, y esto lo digo sin ironía, esta ideología ha tenido la habilidad de venderse como progresista. Su mayor triunfo ha sido ése, y por eso ha tenido tanto éxito. Pero ¿por qué es progresista mirar al pasado para ver cómo eran las cosas antes?

C. L-M.: ¿Tal vez porque nos enseña a ampliar nuestra forma de escuchar, porque disciplina nuestra percepción y nos instruye?

D. B.: Desde luego, pueden aprenderse muchas cosas. Tampoco es que todos los demás sigamos interpretando a Mozart como en los tiempos de Karajan, que utilizaba catorce primeros violines en la Filarmónica de Berlín. Cuando empecé a trabajar con la English Chamber Orchestra, a principios de la década de 1970, nos orientamos, desde luego, por los hallazgos de la edición Bärenreiter, la más reciente, y sólo utilicé seis primeros violines. Por cierto, siempre me gusta recordar una carta que Mozart escribió a su padre desde Mannheim, en la que le decía lo contento que estaba de estrenar su Sinfonía en do mayor con veintiún violinistas, ¡y eso pese a las pequeñas dimensiones de la sala! ¿Y hoy hay quien me dice que sólo es estilísticamente correcto tocar con cuatro violines en la Philharmonie? Menuda idiotez.

C. L-M.: Pero ¿acaso el uso de los medios modernos no llevó a apelmazar a Mozart, a endulzarlo o, como mínimo, a que sonara como Brahms? Los tempi confortables y parsimoniosos, el «gran» vibrato…

D. B.: ¡El vibrato, el vibrato!… ¿De qué vale predicar las virtudes de las cuerdas de tripa, si los cantantes emplean el vibrato como lo han hecho siempre? No, lo que hay que preguntarse es cómo podemos utilizar los medios actuales de modo responsable. Por supuesto, nuestros oídos también están familiarizados con La consagración de la primavera de Stravinski, y Chaikovski nos acostumbró a unas dinámicas infinitamente más matizadas. Desde luego, Mozart es otra cosa. Las dinámicas de Mozart son más bien en blanco y negro. Si una frase empieza piano, continúa más o menos piano, aunque en medio se produzca un momento de enorme expresividad. Como director, lo que tengo que preguntarme es cuál es la razón musical para emplear esta o aquella dinámica, y también cómo le doy forma a esta frase sin que culmine sobre un gran forte más propio de Chaikovski o se quede completamente plana desde el punto de vista de la expresión. La recepción actual de Mozart se sitúa en un punto intermedio muy circunscrito entre estos dos extremos.

C. L-M.: Tal vez estemos de acuerdo en que en la actualidad queremos poder identificar, a través de la articulación y de la dinámica, si lo que suena es Mozart o Chaikovski.

D. B.: No sé si basta con eso. Hace poco un joven instrumentista me dijo: «¡Ya no se puede tocar así a Beethoven!». Ésa es la actitud a la que me refiero: vivimos en una civilización más débil y más insustancial porque ya no tenemos el valor de formular nuestras propias preguntas. Pensamos en las respuestas y, lo que aún es peor, en las respuestas de los demás. Los jóvenes nada pueden hacer al respecto: han crecido en ese ambiente. Yo ampliaría esta reflexión hasta el actual concepto de democracia, hasta esta horrible corrección política que tanto marca a la sociedad occidental: la gente puede actuar como quiera, pero no tiene la confianza necesaria para pensar por sí misma. Desde este punto de vista, una dictadura, sea de derechas o de izquierdas, es sin duda más productiva, más creativa. Sé lo que está prohibido, así que procuro encontrar el modo de hacer lo que yo quiero.

C. L-M.: ¿Hay cosas que no se pueden hacer en Mozart?

D. B.: No puedes exagerar o subrayar. Es algo que podemos permitirnos en Beethoven: podemos centrarnos en un pasaje, incluso a costa del resto. Por supuesto, siempre debemos tener en cuenta lo que está justo antes y lo que viene después, pero, pese a todo, no hay mayor problema. Mozart no sabe de esas prioridades. En ese sentido, su música es un modelo realmente impresionante para la convivencia democrática: todo está integrado. La voz principal y la secundaria siempre tienen algo que decir. Por ejemplo, en las sonatas para piano no hay ni un solo compás en el que la mano derecha toque la melodía y la mano izquierda se limite a algo del estilo de ti-ro-ri-ro-ri-ro. En Mozart siempre se da un elemento opuesto, un comentario, una segunda persona.

C. L-M.: Eso suena muy reconfortante, pero, entonces, ¿por qué Mozart nos resulta tan difícil en la actualidad?

D. B.: Por nuestra falta de cultura. Eso vale para los directores de escena, para los pianistas y para los directores de orquesta. Sabemos demasiadas cosas que para él son irrelevantes. Y no me refiero al conocimiento enciclopédico. Edwin Fischer lo dijo en cierta ocasión de un modo muy bello: Mozart es la piedra de toque del corazón. Es verdad.

C. L-M.: ¿Podemos hablar entonces de un Mozart distante, difícil?

D. B.: Oh, a Mozart siempre se lo ha malinterpretado. Pensemos, por ejemplo, en el Concierto para piano en si bemol mayor, K 595, su última obra en ese género, estrenada el año de su muerte en Viena. ¿Sabe cuándo volvió a tocarse la pieza? ¡En 1929, con Artur Schnabel, también en Viena! Si pensamos en los grandes compositores a los que les gustaba Mozart, veremos que entre ellos no se contaban ni Wagner ni Brahms. Antes de Richard Strauss, el único que de verdad lo apreció fue Franz Liszt. Por supuesto, eso

significa que quienes nadan a contracorriente de su tiempo llegan en ocasiones a ver mucho más allá.

C. L-M.: ¿Y de un Mozart provocador?

D. B.: Yo creo que, en efecto, nos provoca, simplemente porque resulta mucho más sencillo identificarse con la grandeza, con el coraje de un Beethoven, o con la sensualidad, con la libertad de un Wagner. La anarquía siempre resulta erótica, si queremos decirlo así, porque siempre podemos estar relativamente seguros de que, si el arte insiste en ella, es porque poco tiene que ver con la vida real. Sin embargo, Mozart dice: «Grandeza, sí, sensualidad, sí… pero ¿y qué más?». Mozart nos señala a usted y a mí. Y su comprensión de la naturaleza humana es mucho más profunda, mucho más amplia de la que podemos encontrar en la actualidad. Por eso nos resulta tan extraño.

27 de enero de 2006

10

SOBRE LA DOBLE CIUDADANÍA

A menudo he señalado que los destinos del pueblo israelí y del pueblo palestino están inextricablemente ligados, y que el conflicto no tiene una solución militar. Mi reciente aceptación de la nacionalidad palestina me ha brindado la oportunidad de demostrarlo de modo más palpable. Cuando mi familia se trasladó de Argentina a Israel en la década de 1950, una de las intenciones de mis padres era la de ahorrarme la experiencia de crecer como parte de una minoría, la minoría judía. Deseaban que creciera como parte de una mayoría, la mayoría judía. Lo trágico es que mi generación, pese a haberse educado en una sociedad cuyos aspectos positivos y valores humanos han enriquecido enormemente mi pensamiento, no prestaba la menor atención a la existencia de una minoría en el seno de Israel—una minoría no judía—que había sido la mayoría en el conjunto de Palestina hasta la creación del Estado de Israel en 1948. Una parte de la población no judía se había quedado en Israel y otra la había abandonado por miedo o por la fuerza.

En el conflicto palestino-israelí se ha dado y sigue dándose una incapacidad para admitir la interdependencia de sus dos voces. La creación del Estado de Israel fue el resultado de una idea judeoeuropea, que, si quiere que su leitmotiv perdure en el futuro, debe aceptar la identidad palestina como un leitmotiv igualmente válido. Es imposible pasar por alto el desarrollo demográfico: los palestinos que viven en Israel son minoría, pero esa minoría no deja de crecer, y sus voces deben escucharse hoy más que nunca. En la actualidad constituye aproximadamente el 22 por ciento de la población de Israel. Este porcentaje es mayor que el representado nunca por una minoría judía en cualquier país de cualquier período histórico. El número total de palestinos que viven en Israel y en los territorios ocupados (es decir, el Gran Israel para los israelíes, o la

Gran Palestina para los palestinos) ya es más grande que el de la población judía.

En la actualidad, Israel se enfrenta al mismo tiempo con tres problemas: el carácter del moderno Estado democrático judío (su propia identidad); el problema de la identidad palestina dentro de Israel, y, por último, el problema de la creación de un Estado palestino fuera de Israel. Con Jordania y Egipto fue posible alcanzar lo que en el mejor de los casos puede describirse como una paz de hielo que no cuestionaba la existencia de Israel como Estado judío. Sin embargo, el problema de los palestinos que viven en Israel es mucho más difícil de resolver, tanto en la teoría como en la práctica. Para Israel significa, entre otras cosas, aceptar el hecho de que la tierra no era un páramo ni estaba vacía, que no era «una tierra sin un pueblo», como se dijo en el momento de su creación. Para los palestinos significa aceptar el hecho de que Israel es un Estado judío y no va a desaparecer.

Sin embargo, los israelíes deben aceptar la integración de la minoría palestina, aunque eso entrañe cambiar determinados aspectos del carácter de Israel; también deben aceptar la justificación y la necesidad de la creación de un Estado palestino junto al Estado de Israel. No sólo no hay una alternativa, o una varita mágica, que vaya a hacer desaparecer a los palestinos, sino que su integración es una condición indispensable—desde un punto de vista moral, social y político—para la supervivencia misma de Israel. Cuanto más se prolongue la ocupación y se desatienda la insatisfacción palestina, más difícil será encontrar incluso un mínimo de terreno en común. La historia moderna de Oriente Medio nos ha demostrado en muchas ocasiones que desaprovechar las oportunidades para la reconciliación ha acarreado consecuencias negativas en extremo para todos los bandos.

Por mi parte, cuando me ofrecieron el pasaporte palestino, lo acepté como una forma de reconocer el destino palestino, que, como israelí que soy, comparto con ese pueblo. Un verdadero ciudadano de

Israel debe tender cordialmente la mano al pueblo palestino y, como mínimo, intentar comprender lo que la creación del Estado de Israel ha supuesto para dicho pueblo. El Día de la Independencia de los judíos, el 15 de mayo de 1948, es la Nakba, la catástrofe, para los palestinos. Un verdadero ciudadano de Israel debe preguntarse qué han hecho los judíos, conocidos por su inteligencia, su sabiduría y su cultura, para compartir su herencia cultural con los palestinos. Un verdadero ciudadano de Israel también debe preguntarse por qué las fuerzas de ocupación han condenado a los palestinos a vivir en chabolas y a aceptar un sistema educativo y un sistema sanitario ínfimos, en lugar de ofrecerles unas condiciones de vida decentes, dignas y aceptables, un derecho común a todos los seres humanos.

En cualquier territorio ocupado, los ocupantes son responsables de la calidad de vida de los ocupados. En el caso de los palestinos, los distintos Gobiernos israelíes de los últimos cuarenta años han fracasado de modo rotundo. Ni que decir tiene que los palestinos deben seguir resistiéndose a la ocupación y a todos los intentos de negarles la atención a sus necesidades básicas y la condición de Estado. Sin embargo, por su propio bien, esa resistencia no debe recurrir a la violencia. Cruzar los límites que separan la resistencia firme (incluidas manifestaciones y protestas no violentas) de la violencia sólo dará como resultado más víctimas inocentes y no servirá a los intereses a largo plazo del pueblo palestino. Al mismo tiempo, los ciudadanos israelíes tienen tantos motivos para estar atentos a las necesidades y los derechos del pueblo palestino (tanto dentro como fuera de Israel) como lo están a los suyos. Al fin y al cabo, si compartimos una tierra y un destino, todos deberíamos tener la doble nacionalidad.

TÍTULO ORIGINAL

Music Quickens Time

Publicado por

ACANTILADO

Quaderns Crema, S.A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona

Tel. 934 144 906

correo@acantilado.es

www.acantilado.es

© 2008 by Daniel Barenboim. Todos los derechos reservados

© de la traducción, 2023 by Francisco López Martín y Vicent Minguet

© de esta edición, 2023 by Quaderns Crema, S.A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:

Quaderns Crema, S.A.

ISBN: 978-84-19036-64-3

PRIMERA EDICIÓN DIGITAL

julio de 2023



Bajo las sanciones establecidas por las leyes, quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta edición mediante alquiler o préstamo públicos.

[1] Aristóteles, Política, libro 8, sección V.

[2] Beethoven, Sonata para piano, op. 13, compases 1-2.

[3] Wagner, Tristán e Isolda, preludio, compases 1-3.

[4] Beethoven, Sonata para piano, op. 109, compases 1-8.

[5] De Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, edición Bärenreiter.

[6] Beethoven, Quinta sinfonía, primer movimiento, compases 1-5; compases 240-252.

[7] Beethoven, Variaciones Diabelli: tema, compases 1-8; variación, compases 1-8.

[8] Albert Goldman y Evert Sprinchorn (ed.), Wagner on Music and Drama, Londres, Victor Gollancz, 1970, p. 365.

[9] Thomas Mann, The Magic Mountain, trad. John E. Woods, Nueva York, Vintage, 1999, pp. 111, 112. [La montaña mágica, trad. Mario Verdaguer, Barcelona, Círculo de Lectores, 1969, pp. 172, 173-174].

[10] Pongamos un ejemplo matemático: para hallar un cuarto proporcional (dados tres números, encontrar un cuarto que sea al tercero lo que el segundo es al primero, por ejemplo: 1, 2, 3, 6), hay que multiplicar el segundo número por el tercero y dividir el producto por el primero. Para alguien que sólo dispone de un conocimiento empírico (primera clase de conocimiento), tal cosa ha sido siempre posible con los números pequeños y, por lo tanto, ha de serlo con toda clase de números. Quien emplea la razón (segunda clase de conocimiento) pondrá esta regla en relación con la demostración matemática, en este caso de Euclides. Sin embargo, para el conocimiento intuitivo (tercera clase de conocimiento), la regla no es necesaria, porque vemos el cuarto número sin necesidad de hacer cálculo alguno. Cuando nos encontramos con un caso así, pensamos en la regla, pero no realizamos ninguna clase de cálculo.

[11] A este respecto, escribe lo siguiente: «Todos los prejuicios que intento indicar aquí dependen de uno solo, a saber, el hecho de que los hombres supongan, comúnmente, que todas las cosas de la naturaleza actúan, al igual que ellos mismos, por razón de un fin». La ignorancia del funcionamiento real de las cosas refuerza esos prejuicios. Cuando el hombre, a causa de la ignorancia, empieza a creer, por ejemplo, que Dios creó el mundo para el hombre, inventa construcciones absurdas con el fin de que su concepción del mundo encaje con la realidad. «De donde resulta que todos, según su propia índole, hayan excogitado diversos modos de dar culto a Dios, con el fin de que Dios los amara más que a los otros, y dirigiese la Naturaleza entera en provecho de su ciego deseo e insaciable avaricia. Y así, este prejuicio se ha trocado en superstición, echando profundas raíces en las almas, lo que ha sido causa de que todos se hayan esforzado al máximo para entender y explicar las causas finales de todas las cosas. Pero al pretender mostrar que la Naturaleza no hace nada en vano (esto es: no hace nada que no sea útil a los hombres), no han mostrado—parece—otra cosa, sino que la naturaleza y los dioses deliran lo mismo que los hombres» (Ética demostrada según el orden geométrico, trad. Vidal Peña, Barcelona, Orbis, 1980, pp. 89, 91).

[12] Beethoven, Sonata para piano, op. 13, tercer movimiento (Adagio cantabile), compases 1-8.

[13] Bach, El clave bien temperado, Libro Primero, Preludio 24 en si menor, compases 1-7.

[14] Schönberg, Variaciones para orquesta, op. 31, primera variación, compases 1-3.

[15] Paul Mendes-Flohr (ed.), A Land of Two Peoples: Martin Buber on Jews and Arabs, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

[16] Un quinteto, por ejemplo, puede consistir en una unidad formada por las cinco voces; 2 + 3; 4 + 1; 2 + 1 + 1 + 1; 2 + 2 + 1; o 3 + 1 + 1. En cada caso, los papeles pueden intercambiarse en el transcurso del número de conjunto; las dos voces que cantan juntas pueden empezar a cantar partes diferentes, de modo que la unidad que constituyen puede ser reemplazada por otras dos voces.

[17] Daniel Barenboim fue director titular de la Orquesta Sinfónica de Chicago entre 1991 y 2006, director musical de la Staatskapelle y de la Staatsoper Unter den Linden de Berlín entre 1992 y 2023. (N. de los T.).