

DANIEL BARENBOIM

LA MÚSICA
DESPIERTA EL TIEMPO

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE
FRANCISCO LÓPEZ MARTÍN Y VICENT MINGUET

BARCELONA 2023



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Music Quickens Time*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S.A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
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 la ilustración de la cubierta, by Dan Porges – Getty Images
© de esta edición, 2023 by Quaderns Crema, S.A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S.A.

En la cubierta, Daniel Barenboim ensaya
con la Orquesta West-Eastern Divan

ISBN: 978-84-19036-47-6
DEPÓSITO LEGAL: B. 9032-2023

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *mayo 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.

CONTENIDO

PRIMERA PARTE EL PODER DE LA MÚSICA

<i>Preludio</i>	9
1. Sonido y pensamiento	11
2. Escuchar y oír	30
3. Libertad de pensamiento e interpretación	50
4. La orquesta	64
5. Historia de dos palestinos	91
6. <i>Finale</i>	114

SEGUNDA PARTE VARIACIONES

1. «Tengo un sueño»	135
2. Sobre Schumann	140
3. Edward Said en el recuerdo	150
4. «Me crie con Bach»	158
5. Sobre Wilhelm Furtwängler	163
6. Sobre Pierre Boulez	166
7. Sobre <i>Don Giovanni</i>	176
8. Sobre la Orquesta West-Eastern Divan	185
9. Sobre Mozart	188
10. Sobre la doble ciudadanía	199

<i>Índice analítico</i>	203
-------------------------	-----

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.

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 inexpressable de la música y el contenido inexpressable 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 sa-

bemos 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 re-

¹ Aristóteles, *Política*, libro 8, sección v.

lación 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 exis-

tente. En lenguaje filosófico, podemos decir que ésta es la diferencia entre ser y devenir. El inicio de la *Sonata «Patética»*, op. 13 de Beethoven¹ 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.² 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,³ 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

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

² Wagner, *Tristán e Isolda*, preludio, compases 1-3.

³ Beethoven, *Sonata para piano*, op. 109, compases 1-8.

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 mar-

co 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 arrebatarse 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 incomprendible, 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 de-

finición 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.¹ 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

¹ De *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, edición Bärenreiter.

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, trátase 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*, cambiando 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 ambi-

güedad 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 preludeo de *Tristán e Isolda*, la música emerge de la nada, y lo hace a través de una nota. Si