

☛ AUTORETRATO ☛
ENTREVISTA DEL MAESTRO SERGIU CELIBIDACHE
Texto extraído de una emisión radiofónica de
France-Musique en París
Septiembre de 1986¹

Es **mérito** mío el hecho de que conduzco a la orquesta unida, que tengo en la memoria la partitura y no la olvido, que hago los ensayos sin partitura, que abordo todos los estilos.

Esto último no es sólo mérito mío porque reconozco que hay otros que también lo hacen, además no creo que el mérito se define en relación a la exclusión del otro.

El mérito, si de él puede hablarse, es tener el valor de decir todo lo que se puede decir y de conferirse esa autorización moral de querer arrancar de la ignorancia a los demás.

La enseñanza, [ser maestro] es la forma suprema de la comunicación.

Pero ni aún esto es un mérito porque me es imposible proceder de otra manera sino ocuparme de quienes muestran interés por los mismos principios que animaron mi juventud, pues yo también he buscado.

Un individuo que pesa 120 kilos no tiene ningún mérito de eso, pero pesa más que otro en la balanza deportiva.

He tenido la buena suerte de no creer en *hacer carrera*, me ofrecieron en bastantes ocasiones la corona que había dejado vacante Toscanini en los Estados Unidos, pero yo nunca acepté.

Consideré mejor concentrar mis actividades con las orquestas de provincia, nunca con las grandes orquestas, porque ya las conozco, es imposible trabajar con ellas, están petrificadas, les es imposible hacer otra cosa que no sea lo que ya saben hacer. No tienen la capacidad de elegir.

Lo que sucede en Francia, es imposible, también en Berlín y en los Estados Unidos.

Cuando se hace música, no ocurre en los grandes centros.²

Hay gentes humildes en algunos rincones del mundo, en provincia, en Canadá, en América del Sur, en donde verdaderamente se hace la música.

¹ Transcripción de Yveline des Mesnards-Kouklowky, traducción de Javier Hinojosa.

² "Lugares de celebraciones narcisistas de atletismo musical" (sic)

CONOCIMIENTO DEL CONOCIMIENTO DE LOS FENOMENOS INTERPRETABLES DE LA MUSICA

(Remembranzas de Siena. Cursos del maestro Sergiu CELIBIDACHE)

§1 Tiempo, sonido, ritmo. (Espacio, materia, impulsión)

Cualquier elemento forma parte del "todo", un elemento en sí no existe.

El elemento que permite la materialización de todos los otros elementos es el **tiempo**.

¿Qué es el **Tiempo**?

El tiempo es la diferencia entre dos estados de conciencia.

La música es tiempo organizado.

El tiempo no es velocidad.

La música no tiene una duración, no tiene nada que ver con el tiempo físico, mecánico, del reloj.

No podemos definir el tiempo porque nosotros estamos en el tiempo (en grado máximo sólo lo podemos percibir). Para poder definirlo habría que estar fuera de él.

El segundo elemento que hace posible la música es el **sonido** El ruido es amorfo.

¿Cuáles son las condiciones que se requieren para poder referirse al sonido?

La confluencia de tres elementos: la vibración o estímulo procedentes del exterior, el órgano receptor y la conciencia. Faltando uno de ellos no hay sonido.

Cuando el sonido forma parte de una estructura es cuando alcanza su existencia auténtica, o sea, espiritual.

Mientras no existan conexiones para que pueda darse una síntesis no existe realmente la **música**. Se trata sólo de **sonido**. Pero el sonido no es la música y la música, una vez que ha brotado, no es el sonido.

Los sonidos se extinguen, desaparecen, permanece la función.

El desarrollo del sonido se convierte en lucha contra la desaparición mediante nuevas oposiciones. Aquí se manifiesta una nueva dimensión: el **tiempo**.

La música sin voluntad no existe.

Hay que encontrar siempre la unidad que haga posible la transparencia de los elementos que la componen.

En la naturaleza no hay sonido organizado.

No sería posible desarrollar el sonido sin el **ritmo**. Puede existir, pero no organizado

El sonido, en la música, es la conquista del ser humano sobre la naturaleza amorfa.

El vector (la fuerza conductora o ritmo) es la distancia o **medida organizada**. [compás]

Desde el momento que nacen dos elementos existe también una energía conductora organizada.

El movimiento es espacio organizado.

La tensión y la intensidad, son movimiento:

Los elementos musicales, considerados de manera independiente, son neutros. Es su combinación la que crea el interés, el rechazo o las atracciones recíprocas entre ellos mismos

La relación que existe entre los intervalos musicales es independiente de la interpretación.

Una cuerda percutida gana intensidad desde su posición de equilibrio inicial, para perderla después gradualmente.

La intensidad nace de un grado extremo de voluntad. La intensidad absoluta no existe.

Al respecto de dos intervalos cercanos de la misma base no se puede hablar de tensión; pero sí de dos intervalos lejanos en la escala natural de los armónicos, independientemente de su intensidad.

Aquello que ocurre melódicamente ocurre armónicamente.

§2 **El ritmo**

El ritmo es la cristalización de una fuerza que se opone a lo amorfo y tiene una tensión e intensidad iniciales en un reposo relativo .

Huella materializada de una energía que fluye en el tiempo, materializada y no organizada.

La organización llegará con los procesos de aumento de intensidad.

El sentido rítmico de una persona, aparece claramente cuando se separa de las asociaciones elementales del *pp* con el *rallentando* y del *ff* con el *accelerando*.

No hay valor musical sin ritmo.

La armonía se despliega verticalmente partiendo del bajo.

Genera la presión vertical.

El ritmo es direccional, genera la tensión horizontal.

§3 El tiempo

El tiempo de una obra depende del resultado sonoro que se obtenga.

El tiempo está en función de la riqueza sonora.

El metrónomo no puede indicar las condiciones en las que es posible cumplir el acto de la trascendencia musical.

El tiempo, no obstante, no es un acto de nuestra voluntad.

El tiempo como objeto (♩=72) no existe.

El tiempo es la condición por la cual la multiplicidad de los fenómenos que se presentan ante nuestra conciencia puedan ser reducidos por la fuerza que ella posee, esa fuerza única de **reducir** la multiplicidad y de hacer una **unidad** extremadamente compleja, una unidad, que se puede uno apropiarse para abandonarla enseguida, trascenderla, y de esta manera encontrarse libre ante la siguiente unidad .

Más la multiplicidad es grande, más el tiempo materializado, visto desde su dimensión física, es lento. Pero la verdad es que el tiempo no es lento ni rápido.

Actualmente, el tiempo se ha convertido en un objeto representable por una medida mecánica. La convención de medir el tiempo físicamente es absurda.

El tiempo físico no existe en la música. A pesar de ello, los críticos y los profesores que enseñan en los conservatorios, continúan a medirlo.

El tiempo no tiene ninguna relación con la velocidad. El tiempo no posee una existencia individual. Jamás llegará a ser *hipostático* [sustancial]

En una buena **acústica**, los fragmentos de la multiplicidad son numerosos.

En una acústica seca, los mismos fragmentos serán muy *reducidos*.

¿En donde acontece este fenómeno? ¿En el reloj? - No, en la conciencia humana -

Cuando se ignora todo sobre el contacto natural con el fenómeno del sonido se puede afirmar que se ha tocado demasiado lento [o demasiado rápido]

Quien esto afirma, no ha *reducido* la misma riqueza de elementos que el intérprete concernido.

No se puede sólo proceder con relaciones al estado físico, sino con correspondencias de otra dimensión.

Hay otro mundo que camina con el mundo del sonido.

Los armónicos naturales son perfectamente controlables, mas ciertos músicos, [musicólogos, profesores,] críticos, condicionados por su propia ignorancia, apenas pueden controlar los sonidos directos y piensan que el tiempo está dado por el metrónomo, esto es, por una fuerza organizada, un sistema de referencia que viene de afuera a implantarse en un proceso vivo como es el nacimiento y la desaparición [la muerte] del sonido.

Hay una lamentable confusión entre materia y espíritu que anima la materia.

La acústica es un fenómeno que tiene una gran incidencia sobre el desarrollo del discurso musical. En cuanto más rica es la acústica, más largas son las resonancias y más la cantidad de elementos que se tienen que **reducir** es importante. En consecuencia, si las informaciones sonoras que se reciben son muy ricas habrá necesidad de más tiempo para **reducirlas**.

Hé aquí planteado un problema del *tempo* verdadero de una obra.³

En lo que se refiere al *tempo* del metrónomo, diremos que es un lastre que hemos heredado de los grandes genios de la música.

La suma de los elementos que actúan sobre el **ahora** puede llamársele presión vertical. El paisaje horizontal es la obra musical que se desliza sobre el tiempo.

Los elementos están unidos entre ellos. De no ser así estos aparcerían en el tiempo individualmente como una serie de acontecimientos puntuales.

Para que tengan un determinado sentido, es preciso **reducir**.

Más grande es el número de elementos que deben reducirse en mi **ahora**, desde el punto de vista horizontal, más grande será la presión vertical.

La música no es otra cosa que un fluido horizontal (melodías) que la presión vertical (armonías) deja pasar.

Hay quién puede tocar un *adagio* dos veces más lento que otro sin que así lo parezca, integrando tanta intensidad en los elementos contradictorios que todo

³ Este problema ya fué antaño expuesto por C.P.E.Bach

se complete, se armonice, se neutralice...En cambio, si se dejan correr como agua de rosas tres voces [de contrapunto] sin relieves, la presión vertical será débil.

Creando oposiciones, contrastantes entre las líneas, se tiene la justificación, para nuestra conciencia, de proceder a la **reducción** tomando mayor amplitud en el tiempo.

Los tiempos lentos son tiempos donde el compositor puede expresar enteramente su riqueza.

§4 Modalidades de la música

1. Intensidad con tensión
2. Intensidad sin tensión
3. Tensión sin intensidad
4. Ni tensión ni intensidad

La dodecafonía pretende destruir las cuatro relaciones anteriores, cosa imposible, porque entre dos notas melódicas habrá siempre una relación de prioridad temporal y una relación latente con un centro tonal.

La atonalidad no existe. Se trata de una tonalidad muy alargada.

§5 Los intervalos (La 8ª y la 5ª)

La totalidad de la música está contenida esencialmente dentro del ámbito de **la octava** que asegura en ocho notas, entre los infrasonidos y los ultrasonidos, los límites del oído humano.

Acústicamente, la octava superior de una nota vibra a una frecuencia doble de la nota original

Según la organización que a ellos les dará, el compositor obtendrá su lenguaje o medio de expresión.

Las progresiones ascendentes (grave-agudo) conducirán a la extinción o muerte natural del sonido, representando una proyección hacia el mundo exterior (extraversión)

En sentido contrario traducirán un retorno en sí (introversión)

Las modulaciones nacen de estas combinaciones, que ellas mismas trascienden, para comunicar en poder emocional.

Es posible dividir la octava en doce intervalos, ¿porqué nó en diecisiete o en veinticinco? Se obtendría así una complejidad mayor. Pero el ser humano puede percibir naturalmente la octava.

Nosotros podemos escuchar hasta nueve o diez octavas.

El sonido ejerce un gran poder sobre el ser humano porque todas las sensaciones sonoras están contenidas en la octava.

La octava es un sistema referencial. Es imposible sobrepasarlo o reemplazarlo, aunque, indudablemente, puede ser ignorado o marginado.

La **quinta** es el intervalo más poderoso y el más importante.

En la generación de los intervalos, se encuentra siempre la quinta.

Cuando una cuerda entra en vibración no lo hace en su totalidad: primero se divide en dos partes dando origen a la octava.

Cuando se divide en tres partes genera la quinta, luego se divide en 4, 5, 6, 7 partes, etc. hasta el infinito, hasta volver al reposo fundamental del cual se originó.

El producto de esta división es la serie armónica.

La quinta constituye pues el sonido de mayor oposición a la octava, que es función de su origen.

Mi está a cuatro quintas más agudas que **Do** en el círculo superior de quintas: *do, sol, re, la, mi*.

Fa está una quinta más baja que **Do** en el círculo inferior de quintas: *do, fa, sib*, etc. **La quinta** es generadora de todos los otros intervalos

§6 La tonalidad

La tonalidad de una obra representa una tensión en relación a su estado amorfo.

Cualquier movimiento que nace de la tonalidad madre, crea una tensión, una apertura.

Tensión, apertura

Todos los movimientos que reconducen a la tonalidad madre cobran un sentido de reposo.

El movimiento de la subdominante está en oposición con el de la dominante

La distancia más grande y más corta entre dos funciones es la distancia tónica-dominante. La distancia con más tensión y con menos tensión es también la distancia tónica-dominante.

La música no comienza en el *dar* sino en el *alzar*.

Las notas no son la música como las palabras no son la literatura.

La música no se encuentra en las notas sino *entre* las notas.

No hay frase más homogénea ni más heterogénea que cuando todos los puntos bajos están después de los altos.

Melodía basada en intervalos de segunda para terminar en segunda ascendente.

El intervalo armónico de segunda es el menos rico, al contrario que el de la octava.

El cambio de la armonía demasiado intenso en el tiempo *allegro*, es imperceptible. Por eso debe tenerse la mayor claridad en todo.

El tiempo no es una opinión subjetiva.⁴

Cuanto más cerca estamos de la más baja unidad de pulso, menos evidente es el error. Romper el ritmo fisiológico puede significar un aumento de tensión.

El tiempo es un elemento que está en función de todos los otros elementos.

Todos los elementos están en función del tiempo. No existe un solo elemento que pueda influenciar al tiempo.

Un *crescendo* general para estar bien hecho, debe tener cada grupo individual bien homogeneizado.

La suma de las unidades homogeneizadas es más que su suma matemática.

Por lo general, los intervalos pequeños dan un sentido de nebulosidad.

El *crescendo* y el *diminuendo* no deben ni acelerar ni frenar el tiempo.

Cuando no se está seguro de algo, se debe repetir el punto en cuestión. Hay que evitar soluciones aproximadas.

La nota final de una frase es, a menudo ligera, piano, elegante.

Antes de un *calderón* puede hacerse un *ritenuto*. [En los finales, en las cadencias] es mejor evitar el *rallentando* porque la música concluye por sí misma.

Hay que proceder siempre con la máxima simplicidad.

Los italianos tienen la tendencia hacia los movimientos rápidos. Los alemanes tienen la tendencia hacia los movimientos lentos. Es por eso que hay que tener siempre en consideración qué se entiende por *allegro* o *lento*, etc.

El registro bajo es el más áspero como tendencia natural, pero bien tocado puede poseer sonidos bellísimos que el sonido agudo no tiene.

Tocar piano es más difícil en las notas bajas. El forte es más difícil en las agudas y en las graves.

En conclusión, es más difícil tocar el registro agudo.

§7 La cadencia

La cadencia es la síntesis de las fuerzas tonales, las cuales parten del reposo y regresan a él desplegando su oposición con el mínimo movimiento posible y afirmando la tonalidad central.

5^a. Superior: La dominante que resuelve hacia el grado superior

⁴ Ser objetivo es estar de acuerdo en la reciprocidad de lo comunicado.

5a. Inferior: La subdominante resuelve hacia el bajo.

§8 La modulación

El arte de la modulación armónica consiste en abandonar una tonalidad, acceder a un ámbito neutro y después, por medio de una cadencia, fijar una nueva tonalidad.

Si paso de **do mayor** a **sol mayor**, no es una modulación, es un pasaje.

Si al abandonar **do mayor** logro colocar al auditor en una área de relativa indiferencia, en un campo neutro, y si luego llego a **fa menor**, he ahí que he hecho una modulación armónica.

Bach y Mozart modulaban perfectamente. Pero si alguien les hubiera preguntado su secreto, no hubiesen sabido responder.

Desde el punto de vista de la modulación, Bruckner es uno de los más grandes compositores de todos los tiempos junto con Bach, que poseía un sentido exquisito e inaudito del espacio armónico y ninguno de ellos, nunca, escribió ningún tratado de modulación.

§9 Las repeticiones

En la música no hay **repeticiones**, por esta razón se consigue, por definición, la asimetría de la música, ya que la repetición de un elemento musical cualquiera, cae sobre un terreno psicológico ya preparado.

En las repeticiones musicales hay algo que no se repite. ¿Cuántas veces se puede caminar sobre la nieve fresca? ¡Una sola vez! al repetir, en el camino ya hay un trazado de huellas; la sensibilidad está fecundada.

La primera vez el tema o la frase tiene un sentido divergente, que va hacia un conflicto moduladorio, la segunda vez adquiere un sentido convergente, que cierra el ciclo, y tiende hacia el reposo.

El nuevo interés se halla en la intensidad, direccionalidad, de la repetición. Ejemplo de repetición: "...déjame tranquilo, ¡déjame tranquilo!, ¡¡déjame tranquilo!!, ¡¡¡déjame tranquilo!!!, ... hay tensión creciente, se espera algo, la ruptura.

La repetición aumenta o disminuye la primera impresión. Por eso la repetición musical gana o pierde tensión, no puede quedar al mismo nivel.

Es la tensión de la no tensión

§10 Polaridades

Cósmicamente, cualquier forma de desarrollo tiene un **vértice y un antivértice**.

No hay música sin punto culminante. Si el principio fuese el apogeo, el resto debería continuarse *diminuendo* o *crescendo* a medida que la tensión adquiriera un significado.

El principio del análisis musical será el de encontrar estos dos puntos y de revivirlos inmediatamente antes de la ejecución, junto con el arranque inicial.

Antes de emprender dicha ejecución, hay que estar también perfectamente conscientes del **vértice** y del **antivértice** de la obra.

El **punto culminante** de toda composición necesita el encuentro o colisión de las fuerzas tonales.

Es el choque de oposiciones.

De la fricción entre dos oposiciones surge un punto culminante (ejemplo: 5° y 4° grados) Lo único que puede hacerse es reunir estos opuestos.

Toda tendencia no significa nada por sí misma. Pero si de dos se hace una, entonces nace lo bello, lo armónico, lo estable, lo **permanente**, el amor eterno, el equilibrio, la **verdad**, la estabilidad que es el Ser, y el Ser no tiene ninguna tendencia, es estabilidad y equilibrio, que son la misma cosa en el mundo de los afectos, tanto en acción extrovertida que introvertida, sin separación.

§11 La fenomenología musical

No existe definición de la fenomenología como no existe definición de la cristalografía, como no existe tampoco definición de la música. Toda definición es una **reducción**

No se entienda **reducción** en el sentido de eliminación de elementos.

Reducción es transformar todo fenómeno de conciencia de un **ahora** en fenómeno independiente, suspendido entre paréntesis, para revelar, en esta forma, sus caracteres esenciales. Es el acto de integrar todos los componentes que se ofrecen a la conciencia en una unidad que agrupe todas las partes.

La fenomenología no es una ciencia.

La fenomenología es la meditación sobre el conocimiento.

La intencionalidad es el centro del pensamiento fenomenológico.

La conciencia de que se es consciente de algo.

La fenomenología es el estudio de la percepción, de la naturaleza e idea del tiempo, de la simultaneidad y de la creatividad.

El tiempo no es una línea, sino un tejido de actitudes del pensamiento de carácter intencional que trata de explicar la unidad del flujo de vivencias en donde el pasado es un ahora y al mismo tiempo un *ya no*, en donde el futuro es un ahora y al mismo tiempo un *no aún*, y la conciencia, contemporánea de todos los tiempos, a partir de su ahora, lo genera y lo difunde.⁵

Es el conocimiento del conocimiento recomenzando lo sabido a partir de un alejamiento de la cultura, de un *no saber* radical, con una actitud interrogativa y una inconclusión esencial.⁶

Es una característica de la fenomenología la de considerar siempre todas las cosas en relación con la conciencia.

La fenomenología musical estudia la acción e influencia que la percepción del sonido tiene sobre la conciencia humana.

La fenomenología observa los fenómenos y deduce las consecuencias.

La percepción de los sonidos o de los colores es indiscutible, hay que vivirla.

La fenomenología nada descubre, trata de eliminar las probabilidades de error.

La fenomenología es el estudio del "no", de lo que no debe hacerse, y a desvincularse de él.

El estudio fenomenológico de la música interviene en el momento que surgen los problemas, desde que existen accidentes que no nos llevan más al estado de libertad.

Ejemplo: si en la ejecución de un acorde hay un instrumento que emite un sonido demasiado grave en relación con la unidad del conjunto, se crea una dualidad. Corrigiendo su afinación dicho instrumento, desaparece esa dualidad.

La multiplicidad existente ha sido reducida al momento de reintegrar a la unidad del todo la parte marginada.

La fenomenología dice lo que la música no podrá jamás llegar a ser, que es en lo irracional donde se apoya lo racional, que es por voluntad de lo racional que se va y se parte de lo irracional que

⁵ ref) LYOTARD Jean François, *La Phénoménologie*. colección *Que sais-je*, Presses Universitaires de France, 11e. Ed. París, 1992

⁶No es buen alumno aquel que no sabe olvidar lo sabido. Aquel que está supeditado a una cultura que le impide toda evolución.

la música no es existencia, sino fenómeno de existencia, que
 la música no existe, que
 la música es vivencia en constante devenir, que
 la música no es una cosa.

§12 La creación

El compositor es un instrumento que no hace otra cosa sino crear los elementos que, por medio de la escritura, permitirán a los demás el ingreso a la **libertad**, a vivir la música. Es un Ser privilegiado que, en la mayor parte de los casos, no tiene ni idea de lo que hace [ni de su función]

Aquello que movió, inspiró a los compositores, fecundó su creatividad, no es de naturaleza racional. Sin embargo su espíritu se ha podido elevar a frecuencias tan elevadas como las de la luz. He aquí una verdad.

Dicho esto, ellos, los compositores, son incapaces de hacer el recorrido inverso a partir de la materia inerte que se halla simbólicamente representada en la partitura, a fin de volver a encontrar la estructura viva que los animó durante una experiencia, la creación, que es propia del orden de la **permanencia**.

No hay nada más pueril que las teorías y explicaciones que, bajo la presión de los otros, dan los compositores de sus propias obras.

Raros son los compositores que tienen medio de acceder a sus propias composiciones.

La creación musical no depende de nada, es un acto de **libertad**.

Tradicción, conocimientos, ciencia, todo desaparece en el acto de la creación si verdaderamente ella es libre.

La ambición de éxito, el esfuerzo proyectado hacia el futuro, la voluntad, se sitúan fuera de toda posibilidad de materialización de la música.

En el momento de escribir una obra, el compositor se encuentra de frente a una doble propiedad. La materia sonora es de su pertenencia, pero una vez recuperada por el espacio cósmico, que se la concedió momentáneamente, deja de pertenecerle, y aunque él la manipule y la toque como quiera, de manera inevitable ella desaparecerá. [no le peretenece]

Cuando elabora su material temático, sólo existe una única consecuencia posible, no dos. Es imposible la dualidad y la ambigüedad.

Cuando se estudia la partitura de Debussy "L'après-midi d'un faune", se ve que no hay una sola nota de más ni de menos, por eso puede considerársele como un milagro.

Nosotros hombres que estamos viviendo con la misma necesidad de oxígeno que él tuvo, no alcanzamos a comprender de qué manera pudo producirse esta creación.

Cada momento es cambiante, y encontrar la unidad dentro de tantos y tan dramáticos cambios, hallar la forma, descubrir lo simultáneo en lo sucesorio que crea un universo [un uno, una unidad] henos aquí que nos deja sin palabras para poder circunscribir el talento o el mérito de personajes de esa talla.

Nos encontramos fuera y lejos, excluidos de tal mundo. El, Debussy, tampoco tenía esas palabras.

Eso es la **divinidad**.

He aquí que alguien tiene en su mano las fuerzas que actúan para realizar algo que no podría nacer sin él.

El compositor es pues un factor decisivo e irremplazable en el devenir de la obra. Nadie más hubiese podido hacer lo mismo.

En consecuencia, es él y no es él el que trascendió la condición del hombre, o sea, es esta [la] identificación con todo lo que existe en nosotros de divino.

La conciencia, la luz de la conciencia, antes de vincularse a cualquier cosa, es de naturaleza divina.

Esto se ignora en Europa.

Estamos ante un ejemplo en donde, maravillados, quedamos en presencia de lo inefable. Quienes lo nombran *Claude de France*, le rinden un homenaje e ignoran por qué.

Podríamos tratar de imaginar la evolución de Mozart, como llegó a ser lo que fue. Pero es imposible.

El estaba extremadamente vinculado al piano. Sin duda alguna poseía un toque sublime, cosa que, en esa época, no causaba mayor interés.

En lo que atañe su actitud ante la orquesta, aquella sensibilidad que manifestó hacia el teclado la mantuvo íntegra, revelándola en la elección instrumental que realizó.

Mas no hubo tal elección porque no hay elección posible.

Fue una determinación cósmica.

13 § Las formas.

Impertinentes son los sabios que se ocupan de **las formas**, decir: esto es una forma y Mozart trabajó según tal forma.

Eso no es verdad. Mozart trabajó según su gusto, su instinto, su talento y su genio y después creó **tales** [formas]

Sólo con los análisis de las formas (hay tres mil libros en Francia sobre el tema) no se llegará nunca al fondo de su proceso creador.

Lo único cierto es que Mozart era alguien que tenía una libertad tan grande, que a cada instante era como un niño recién nacido, sin tradición, sin conocimientos, sin sujeciones a los valores admitidos por la sociedad.

Libre, espontáneo, reaccionando siempre sin lazos, ni hacia el futuro ni hacia el pasado.

La impotencia del hombre intelectual no llegará jamás a rozar siquiera aquello que verdaderamente animó las alas de Mozart.

§14 Estudio de la partitura.

La partitura es una escritura imperfecta, una estenografía que el compositor crea traduciendo un pensamiento de pura abstracción y que el intérprete deberá recorrer hacia la música en el sentido inverso de su proceso gráfico para restituirla a su verdad cósmica.

[música>idea>compositor>partitura>intérprete<partitura<compositor<idea<música]

Deberá empezarse a estudiar con los instrumentos más agudos, pues los errores de los instrumentos bajos se perciben con más dificultad, dado que sus vibraciones están muy cerca del reposo.

En razón de que el registro más agudo es más fácil de controlar para el auditor, es más difícil para el ejecutante.

El registro ideal es la tesitura de Tenor.

El silencio es el límite de lo audible.

Principio general: proceder siempre de lo general a lo específico, del conjunto al detalle.

Hay que estudiar lo sabido olvidándolo y volver a reaprenderlo, como un principiante, descubriendo de nuevo, con admiración, sus encantos para no caer en la fosilización de la rutina y poder recrear así una nueva relación de interés espontáneo y de frescura en la recreación de las obras.

Cuando nos encontramos de frente a una partitura, ante una orquesta, estamos ante una multiplicidad de informaciones. La tendencia y el objeto único

que nuestro acto de voluntad deberá seguir será el de reducir esta multiplicidad a una cualquier unidad, pues nuestra conciencia no puede retener que una cosa a la vez.

Por el acto del pensamiento podemos apropiarnos de una noción. La imagen de esa idea, integrándose en nuestro espíritu, se transforma en nosotros mismos, después la abandonamos para poder ocuparnos de la siguiente unidad.

Principio esencial: encontrar las superficies articuladas y las proporciones.

El director debe ir contra la tendencia de las superficies melódicas cuando la orquesta crece o disminuye demasiado con respecto a su gesto.

En el caso de encontrar superficies melódicas de gran extensión, así como en la hipótesis de hallarse ante una anticipación dinámica de la orquesta respecto a su gesto, el director deberá ir contra la efectiva tendencia de los vectores musicales para recuperar el espacio.

§15 La ejecución (la orquesta)

El director de orquesta ¿qué hace cuando se halla frente a 130 personalidades de origen diferente, de dinamismo diferente, de influencias diferentes, de condiciones diferentes?.....

Lo primero, dado que nuestra mente es incapaz de apropiarse de dos cosas a la vez, la consecuencia lógica, reiteramos, es la unificación.

Hay que hacer un gesto que pueda unificar la conducción de *los arcos* en general.

Ellos no saben por qué en ciertas ocasiones las orquestas suenan de otra manera, pero se dan cuenta y dicen:

- Es la influencia de la personalidad del Director, son sus radiaciones espirituales - ¡Nada de esto es verdad!

Se trata de hacer un gesto que no esté dirigido ni a lo consciente ni a lo inconsciente.

Cuando los violinistas tiran de su *arco*, no se dan cuenta de las proporciones existentes entre el impulso y la resolución, y sin embargo es cosa que practican.

Por ese gesto se ven obligados a calibrar su sonido en función de lo que oyen como elemento conductivo, como elemento principal de la trama sonora.

Si en cambio, algunos directores se satisfacen de una ejecución: primero todo el mundo *fortissimo*, luego todo el mundo *pianissimo*, de esta manera no

hay ningún acontecimiento de que tenga verdadera valía, no tienen ni idea de lo que están haciendo.

La orquesta es una masa amorfa y sin voluntad. Tiene una voluntad individual pero no colectiva.

El director de orquesta, y el intérprete en general, a la vuelta de cada página, de cada nota, debe imprimir su convicción fundamental: la música utiliza los sonidos sólo para nacer más allá de ellos, en la continuidad ininterrumpida del devenir que, a medida que surge, se transforma en pasado.

La relación que debe establecerse y mantenerse entre altura y anchura, entre la presión vertical, que actúa sobre la fluidez horizontal, es importante para el sentido y el valor del discurso. Dicha relación es inseparable de la noción de duración ya que determina la lógica y la naturaleza del discurso.

La rapidez del tiempo variará en razón inversa de la carga armónica.

Esta idea del tiempo debe imponerse de manera primordial. Es el intérprete, solo, que la decide.

La imparcialidad y la objetividad hacia una partitura no pueden ser de la incumbencia exclusiva del compositor, atado orgánicamente a una obra y de la que le es imposible alejarse de manera suficiente para poder juzgarla.

Además, el intérprete debe tener en cuenta las condiciones particulares que involucran cada ejecución.

Esas condiciones conciernen también los recursos característicos del instrumento que posee, el ambiente acústico e, inclusive, la calidad del auditorio.

La dosificación de la sonoridad lo llevará, en fin, al tiempo ideal, en armonía con las sucesiones psicológicas elementales: derecha izquierda, inspiración expiración.

Lo esencial de la ejecución consiste en clarificar la carga de las superficies.

La musicalidad es la asociación entre intensidad y tensión.

La característica de **la intensidad** es la simultaneidad ⁷(agrupamiento), por lo cual, perdiendo la intensidad hay la tendencia a *rallentare*.

La característica de **la tensión** es la horizontalidad.⁸

Nota general. Cuando la tendencia natural del **vector** ⁹es detenida, la consecuencia es un aumento de tensión.

Hay que corregir solamente el error que efectivamente se ha oído y no inventar. Se debe tener honestidad en encontrar los errores.

⁷ armonía

⁸ ritmo

⁹ energía conductora organizada: ritmo

La música es un sentimiento universal. No es, por ejemplo, mi tristeza o la tuya, sino la de todos y la de todo.

Enriquecer la riqueza es ridículo para un rico. O sea, hay que tener gran naturalidad sin exagerar nunca.

Solamente un mediocre fracasado puede aceptar enriquecer lo que es rico.

Si en un lugar determinado hay poca tensión, es inútil tratar de crearla.

La amplitud de un tiempo, depende del contraste existente entre dos temas. Entre más grande es el contraste, más amplio será el tiempo.

En cualquier forma de desarrollo hay un punto culminante.

Concentración es la conciencia del inicio, del punto más alto y del punto más bajo y del fin. Esto constituye una forma de arcada.

La progresión es la repetición de una articulación melódica en sentido ascendente o descendente.

Hay que aprender de los errores que hacen los grandes instrumentistas.

Una buena ejecución consiste en la limitación de los errores.

¿Los Conservatorios? ¡son mortales! En el mejor de los casos los profesores son personajes tristes, completamente extenuados por una falsa práctica, una falsa cultura, un falso contacto y una falsa divinización de un dios que no existe. Imposible en esas condiciones hacer música.

Toda la ciencia actual de la enseñanza musical se limita a la posesión radical y definitiva del instrumento.¹⁰

Actualmente en los conservatorios, nadie está al corriente de a que cosa podría llamársele música.

Batir el compás, dirigiendo, [o enseñando n.d.r.] destruye la música.

El gesto unívoco¹¹ del director consiste en conducir las tensiones a sus soluciones.

§16 La Articulación

Una articulación musical es una unidad.

Toda forma de energía puesta en movimiento no puede vibrar en su integridad, se divide pues en unidades inferiores a ella misma.

Cada una de dichas divisiones constituyen una articulación, que son partes integrantes del todo.

Toda transmisión de un discurso debe ser articulado.

¹⁰ Con una esclerosis interpretativa condicionada por una tradición basada en la ignorancia y en el sentimentalismo.

¹¹ Unívoco, de igual naturaleza o significado en la relación orquesta-director.

Cada articulación posee cierta independencia que adquiere su propia identidad solamente en relación con las otras y es indispensable para retransmitir la antes dicha energía.

La articulación es garantía de transmisibilidad, que no es garantía de transmisión, ya que pueden ser transmitidos errores.

La organización interna de fuerzas dirigidas que contiene toda articulación son: comienzo, punto culminante y resolución.

En la música hay estructura de la articulación y dirección.

No pueden ser pensadas dos cosas al mismo tiempo.

Gracias a este concepto, podemos apropiarnos de una noción, la poseerla para abandonarla por el proceso de la trascendencia, y tener la libertad de ocuparnos de la siguiente unidad.

Por este procedimiento, después de haber trascendido todas las fases intermedias el comienzo y el fin son simultáneos.

Es semejante al fenómeno de la comunicación hablada. Cuando se comienza a hablar se sabe como se acabará la frase porque, de antemano, se sabe lo que se va a decir. El fin coexiste con el principio. El acto del pensamiento es simultáneo, pero se materializa en los elementos espacio temporales.

De la misma manera, la esencia de la música es simultánea, pero se manifiesta igualmente en esas dimensiones de espacio y de tiempo.

§17 Arquitectura musical

Sus leyes son análogas a aquellas que dirigen el movimiento de cualquier tipo de masa. La constante, el criterio de la música, es el pulso. Cuando éste se altera, la masa musical escapa al criterio de las masas físicas. También a una composición musical se le puede dar el nombre de masa.

Según la ley de la inercia de las masas, éstas no pueden **vibrar** en la misma dirección sin romperse por la natural tendencia para volver a tomar su equilibrio inicial.

De acuerdo con la ley precedente, conoceremos la imposibilidad de las masas para moverse en su totalidad absoluta debido a que, su movimiento, está en función de muchas variantes. Ejemplo: ruptura de las masas con el movimiento.

(GRAFICA)

- 1 Muchas variantes.
- 2 Falta de continuidad.
- 3) Falta de fuerza incisiva debido a la sobreposición de los vectores.

Del hecho de que la música se mueve en el tiempo, se deduce lo siguiente:

Para evaluar el movimiento, o sea el cambio de posición de la masa musical, la primera condición es percibir **el punto de origen** (en cada percepción, el inicio no puede ser la percepción aparente de cero).

La condición primaria, o sea el inicio solo, a través del cual podemos medir la longitud de los vectores que presionan la masa.

En consecuencia, la música no puede ser analizada estáticamente o medida con leyes físicas, porque su elemento de percepción es de carácter psicológico: o sea la **memoria**

§18 Percepción y libertad

La percepción puede hacerse sólo por unidades.

La percepción, por ella misma, **es estática**. **Su objeto**, aquello que caracteriza sus funciones, **es dinámico**.

El ideal en la música es vivir la simultaneidad.

Percibir la continuidad de lo que precede con lo que sigue y su transición ininterrumpida.

Multiplicidad sin divisibilidad ni sucesión, sin separaciones, en su tiempo fundamental, en su tiempo interior, que es un estado de conciencia en percepción única.

Para tener una percepción unitaria de un elemento abstracto, como es la música, es necesario escapar a la relatividad de las sucesiones del tiempo¹² y establecerse en el espacio afectivo de la música.

€

El objetivo extremo de la música es **la libertad**.

En la música se halla el camino hacia **la libertad**.

Sólo alguien que es libre puede crear el estado para que él, y los demás, ingresen en el espacio en donde mora la música.

¹²Notas, acordes, células, frases, periodos. Obra entera (unidad absoluta)

El sonido nada tiene que ver con la música, mas sin el sonido la música no puede manifestarse.

Es como la acción de pensar, que no puede **emanciparse** de las nociones de todo su proceso lógico y sucesivo.

Ser capaz de hacer una cosa cualquiera y nada hacer: esto es **la libertad**.

Si faltan las piernas y se tiene el deseo de saltar, **no se es libre**, no se saltará jamás, no se entrará nunca en el proceso de saltar; pero el deseo subsiste, se quiere saltar.

Mientras que si las piernas faltan y no se quiere saltar, **se es libre**.

La música es, en consecuencia, un medio de **emancipación** de toda contingencia.

El acto libre, la expresión espontánea, el niño que canta, es eso el arte.

Uno se libera de un tema y es fecundado por el contrario, lucha con él, prosigue hacia una dinámica de expansión hasta desfallecer. ¿Donde ocurre esto? en mi conciencia y en la del oyente.

€

En la música, el fin es la consecuencia directa y simultánea del comienzo. Poder decir: estoy aquí porque no estoy allá, estoy aquí porque debo apropiarme el instante, pero, al mismo tiempo, estoy en el principio y en el fin.

Para alcanzarla por medio de **la percepción** pura del sonido y todas las asociaciones auditivas y afectivas, desvinculándose del mundo físico e, inclusive, intelectual.

Si se procede sin efectuar esta trascendencia, se permanecerá en el grado primario del placer epidérmico.

No hay nada que decir sobre la música. No hay definición de la música. Si alguna cosa puede llegar a ser música es el sonido. Pero la música nada tiene que ver con en sonido.

La música no es el sonido pero puede llegar a serlo, mas en cuanto llegue a serlo, dejará de serlo. No es lo mismo ser que poder llegar a ser .

La música es un devenir que nunca se objetiva.¹³

Trascendiendo el sonido nos encontramos en presencia de una realidad que podría llamársele música.

De todas maneras la música no es de naturaleza estática. No es ni definitiva ni permanente.

Ella estaría, más bien, en función de quien la ejerce o la realiza.

¹³ Alusión a la música grabada, ref. §25

Son los músicos (o los auditores) que trascienden el sonido cuando alguien crea las condiciones para que lleguen a hacerlo.

Sin embargo existen algunas maneras bastante refinadas para impresionar a las galerías por medio del sonido, pero eso nada tiene que ver con la música.

(ref. O. Paz. "El Arco Y La Lira")

§19 La continuidad

Las relaciones existentes entre los movimientos que componen una obra no son de naturaleza formal. Dichos movimientos se integran entre ellos mismos, los unos en los otros. No es apreciación de naturaleza material el hecho de que el compositor sienta **la continuidad** en la que se agita su obra y que le parezcan evidentes los errores que piensa que la desvían de ella.

Hay obras de una continuidad inexplicable. Apenas se puede creer que haya hombres que a tal punto sean capaces de captar, antes de comenzar, la amplitud del final. En el principio está ya todo. El acto de la creación musical es muy semejante al acto de pensar, es simultáneo.

Entre algunos de los más grandes compositores, cada nota es libre de tal manera, que bien pudiera ser otra y, al mismo tiempo, está tan bien determinada, que no podría ser que ella misma.

En una frase de cinco notas de Mozart, las relaciones son tan claras, que sería posible ir a *mi* en vez de quedarse en *sol*. mientras que, en Wagner, el cromatismo determina la siguiente función.

§20 Memoria y partitura

Existe un sistema para aprender de memoria una partitura, pero la música no tiene ninguna relación con la memoria.

Un músico que toca todo de memoria puede carecer totalmente de musicalidad.

Aunque tenga cada nota de una partitura perfectamente en la mente, puede estar tan alejado de la música como el que más ignore de ella.

La partitura es como un bastón que sirve para eliminar todo aquello que impide la manifestación de la música.

La partitura es un "*manual de instrucciones*" que se usa para tratar de alcanzar una realidad de la que todo se ignora.

§21 Principio y memoria

Principio y memoria son en consecuencia, dos elementos que hacen posible la percepción del movimiento de la masa musical. Por esto, antes de comenzar la ejecución de una obra, es necesario, con abstracción absoluta de la materia, realizar la percepción estática simultánea de los cuatro puntos fundamentales de la orientación en el espacio sonoro.

reposo, movimiento divergente, **vértice**, **antivértice**, movimiento convergente, **reposo**.

(GRAFICA)

Si en un lugar determinado de una obra, queremos darnos cuenta de nuestra situación con respecto a su contexto general, debemos relacionarnos con otros puntos. De esto deriva la existencia de **dos tipos de memoria**:

La memoria puede ser estática o dinámica.

La memoria estática consiste en el estar consciente de la evolución de una superficie con relación al principio (punto más alto, punto más bajo y final) etc.

El fin es la consecuencia lógica del principio (hay que pensar siempre en lo que vendrá después).¹⁴

Todo momento de la obra está en relación con su comienzo y su fin.

La memoria es un elemento psicológico.

Estática. Memoria de todos los días con la cual nos decimos lo que está ocurriendo, lo que empieza de una manera o termina de otra.

Dinámica. Memoria que nace en un punto determinado con relación a lo acontecido.

La percepción estática y la dinámica, tienen como elemento común la memoria, por el resto son incompatibles.

De esta incompatibilidad se puede deducir la idea de la música: (o mejor dicho, de esta incompatibilidad surge el elemento horizontal y el vertical)

La apreciación vertical es estática.

La apreciación de la presión horizontal es dinámica.

La música que fluye demasiado o demasiado poco se vuelve estática.

En la monodía la presión vertical está dada por el intervalo, el cual es una tensión transformada en fluido.

¹⁴ver: **reducción y simultaneidad**

La música "*formal*" es insulsa, la música tonal es excesivamente estática, pues fluye demasiada presión horizontal. Si la música fluye demasiado, o demasiado poco, se vuelve estática.

Desarrollando el oído dinámico se da uno cuenta de que a medida que la música fluye, se hace más sensible a todas las condiciones externas e internas.

En la música el tiempo es impermeable. No es posible saltar compases o periodos como, por ejemplo, en la literatura.

La memoria dinámica no puede darme conciencia de lo que ocurrirá. Esto solamente puede conseguirse con la memoria estática, que puede revelar todos los hechos intrínsecos no musicales.

Otras cualidades de la memoria estática son los conocimientos de una partitura y de sus vectores.

Cualidades de la memoria dinámica: Apreciación de la dimensión psicológica de la fuerza momentánea. (Ejemplo: "es demasiado fuerte")

Entre intensidad e intensidad no existe incompatibilidad.

§22 La interpretación y la permanencia

El intérprete ¿de qué es intérprete?

Muy a menudo la **interpretación** se queda al nivel de la psicología del sonido: el *forte* afecta al sentimiento del público en forma diversa que el *piano*.

Es más fácil asociar la violencia al *forte* que la ternura. Son asociaciones primitivas.

Un intérprete de gran temperamento creará muchos contrastes, pero ¿corresponderán éstos a los contrastes que afectaron al creador?

La proporción de relaciones, la perspectiva de las tensiones y distensiones, las estructuras en sus movimientos de expansión y de resolución no son interpretables.

El intérprete puede ignorarlo y en vez de restituir estos elementos hacia la **permanencia** pone en ebullición su carácter de hombre débil con todas esas consabidas e inevitables asociaciones.

La interpretación "verdadera" no existe.

Una buena interpretación consiste en la organización coherente de los elementos musicales.

El intérprete recorrerá el paisaje musical ordenando su trayecto según sus cualidades de organizador. Existe un paisaje que está ahí, y que fue definido por el compositor. Se puede ignorar su existencia porque no lo percibimos con

nuestros ojos, pero sabiendo su realidad, no hay más que establecer las condiciones para recorrerlo y que se de a luz la música.

El que sabe lo que hace no tiene nada que interpretar. Sólo debe recorrerese paisaje.¹⁵

El trabajo de realización consiste en encontrar las relaciones entre los diversos elementos para darles unidad, calibrar las tensiones, equilibrar los contrastes. Se debe eliminar la elección personal, proceder conforme a razón, oír, y en función del resultado, hacer.

Existen los elementos análogos y los elementos contrastantes. Con los primeros se logra la unidad, con los segundos la variedad.

La música no es intercambio de sensaciones. La música es una vivencia.

El momento musical consiste en crear las condiciones necesarias que permitan a otro, el ingreso en la esfera de la música.

El "ahora" deberá corresponderse juntamente con el pasado y con el futuro.

Hay que hacer de las sucesiones simultaneidades, conduciendo los impulsos a sus reposos.

Tomar conciencia de la omnipresencia del principio y del fin durante toda la obra musical, comprender que el fin está en el principio y el principio en el fin.

Una obra no se termina porque se hayan acabado las notas escritas en la partitura, sino porque todas las oposiciones y contrastes que la generaron fueron resueltos.

Normalmente, el tiempo es aquello que llega después del comienzo.

*El tiempo es aquello que sigue después del fin.*¹⁶

§23 La trascendencia

La música escapa a toda definición.

La música no es ni las notas, ni los ritmos, ni las intensidades ni las alturas, ni los matices, ni ningún otro elemento fenomenológico, aunque para manifestarse necesite de ellos.

Es una serie de negaciones que no se resuelven en ninguna afirmación.

La música no es una cosa, no es objeto del pensamiento, la música no existe. La música es una vivencia en perpetuo devenir que niega todo

¹⁵ Olvidar lo sabido: ver § 11

¹⁶ MÜLLER Stephane et LANG Patrick, CELIBIDACHE K.Films Editions, Paris, 1997.

aquello que necesita para manifestarse [como la poesía que no es la palabra, niega la palabra y sin embargo la usa para expresarse]

La música no es el sonido, sin embargo, el sonido puede transformarse en música en determinadas condiciones.

El sonido, elemento físico, es capaz de trasportarnos fuera de todo alcance material. Todo deseo de oír, de gozar de las relaciones entre los sonidos y sus vínculos con el mundo afectivo del ser humano puede ser trascendido. Todo el apego que tiene el ser humano al sonido no es de naturaleza simbólica, como el lenguaje; sino que es directo. El sonido ocupa un lugar especial en la estructura sensorial del hombre. No hay atajo más corto que el sonido para llegar a la trascendencia.

Todo acto de trascendencia musical es un acto individual.

No hay trascendencia sin apropiación.

Trascendiendo el sonido no se llega a algo trascendible. No llegamos a ninguna parte. No estamos más aquí en la materia física, definitivamente, no podemos ir más lejos, no podemos responder a la pregunta ¿en dónde pues estamos?

La finalidad de toda meditación es el vacío, que no es indiferencia, falta de acción o ausencia de otras cosas, sino actividad suprema, presencia infinita.

La música no es bella, es verdadera, cuando se llega a saber que la música es verdadera, se ha sobrepasado a la belleza, ésta en fin, es su última expresión, es la verdad.

Nada es más hermoso que la verdad.

La verdad existe, ella se manifiesta en semi verdades y cada uno de nosotros poseemos las propias, que no son de naturaleza definitiva.

La esencia de la verdad está en nosotros mismos

"No busques a Dios en otra parte, está en ti".¹⁷

La música es una verdad que puede también ser bella, mas ella no sólo es sensación de belleza. Lo bello es sólo el imán, el anzuelo.

Si los sonidos no provocaran el sentimiento de placer por la belleza, nadie haría música.

*"Lo que hoy aceptamos como bello, algún día se nos revelará como verdad"*¹⁸

La belleza cristalizada en la música es resultado y consecuencia de una sola verdad: la naturaleza divina del hombre.

¹⁷ San Agustín.

¹⁸ Schiller, 1778.

¿Cómo saber que es una verdad?

Nosotros vivimos, esta verdad se demuestra por sí misma.

A partir de este axioma podemos ir al encuentro de la música. Podemos hallarla o podemos fracasar en nuestro intento.

¿Quién crea la oposición entre dos temas?

Es la fuerza interior, la vitalidad del mundo afectivo del hombre, su atracción y su sujeción al sonido.

El vínculo entre el intervalo y ese mundo afectivo es directo.

El hecho de ser afectado primeramente de una manera y luego de otra, crea las oposiciones, pero en la partitura y fuera del mundo concreto, no existe nada que nos indique el camino para llegar a dicha realización.

Aún más, no existe medio para acceder a esta idea, mas ésta puede ser vivida, extraída de su espacio *ontológico*¹⁹ [metafísico] y entonces podemos afirmar y decir: **Sí, es esto.**

Progresar es conocerse mejor.

Música eres tú mismo.

No existe ningún elemento en la música que pueda asirse. Todo está ligado.

La música es una afirmación permanente.

Esa afirmación trascendental no somos nosotros quienes la realizamos. Nosotros sólo podemos crear las condiciones para que cada uno pueda hacerse una idea de ella.

Sin embargo hay músicos que jamás podrán acceder a ese Sí.

La mayor parte de entre ellos han reducido la música a una alternanza discursiva de acontecimientos locales, sin ninguna relación con el contexto global y sin ninguna trascendencia.

§24 Música y Lenguaje

- ¿Cuál es la diferencia entre la irrepitibilidad de cada fenómeno musical y el lenguaje? -

El lenguaje utiliza conceptos que son ambiguos, que han surgido a partir de un aparato simbólico siguiendo el criterio de la funcionalidad.

En la música esto no existe. Nada es ambiguo. ¿Es la música una coincidencia de principio a fin?

- Sí -

¹⁹Ontología: Parte de la metafísica que trata del Ser en general y de sus propiedades trascendentales.

En la música no hay semántica, no existen los significados.

Se puede descubrir un significado de forma paralela si esta ocasión se realiza sin la intervención de la voluntad.

De esta manera me cautiva, por esta razón la escucho.

Se dice que la música es un lenguaje. Es, en efecto, lo contrario de un lenguaje.

No existe un concepto que podría nombrar al árbol. Hay millones de árboles y por el concepto se nombra, al mismo tiempo a todos y a ninguno. En cambio un acorde de **Do** mayor no contiene el menor equívoco.

Ese puede afectarnos o no.

¿El lenguaje es menos verdadero que la música?

En todo caso no se trata de una verdad común para todos, porque algunos son afectados más que otros por la misma frase.

En la música, la relación de **do** a **sol** no existe por voluntad de nadie sino porque es así.

¿Puede explicarse que en la extroversión de una quinta ascendente, el **sol** sea el devenir del **do**?

Si esto se siente no cabe ninguna explicación ya que esta sería dada por medio del lenguaje y de conceptos y la música no es lógica. La música es **verdadera**.

§25 Música grabada, Los discos.

Desde que hay discos ya no hay artistas. El disco ha uniformizado las reacciones del auditorio a un cierto tipo de normas preestablecidas. Con el disco se pierde la posibilidad de *reducir*²⁰ Mejor dicho, se reduce otra cosa que en el verdadero espacio donde se produjo la música.

Hay músicas grabadas que parecen extremadamente lentas, pero hay ondas que no se forman nunca en una habitación, porque las paredes se encuentran demasiado cercanas, hay volúmenes sonoros que no se generan jamás porque las condiciones de escucha son diferentes.

El tiempo que se ha vivido durante un concierto, teniendo en consideración la riqueza de las informaciones, ¿puede corresponder a la acústica de un apartamento?

Queda sólo la velocidad, que nada tiene que ver con el tiempo.

El disco ha puesto a la música al nivel de la fotografía.

²⁰ Acto de integrar todos los componentes que se ofrecen a la conciencia en un UNO que unifica las partes de un todo.

El disco no puede reemplazar a la música, es una copia de su propia tumba.

Son los funerales en donde inhuman la posibilidad de vivir el sonido verdadero.²¹

§26 Anécdotas, miscelánea

Críticas: *"Cuando Arturo Benedetti Michelangeli toca **Les sons et les parfums** (Perfumes y sonidos) de Claude Debussy, es una primera y última audición mundial.*

Michelangeli es de lejos el más grande músico existente. ¿Cuál es su secreto para la conducción de las partes secundarias, de las voces interiores? como se acostumbra llamarlas.

*Hay que oír su interpretación de las **Ballades** de Brahms y uno se percatará que también es uno de los mejores directores de orquesta.*

Se oyen los cornos, los clarinetes y todo un conjunto de instrumentos inexistentes en otras ejecuciones".

Glenn Gould: *"Es un hombre excepcional pero víctima de una idea errónea. Es irreprochable el hecho de que se haya especializado en Bach, pero cuando en una **fuga** llega el momento en donde la entrada del sujeto principal no está aún decidida o que tres o cuatro partes están en movimiento, él decide dar la primacía a una de entre éstas sin tener en consideración ningún principio musical.*

- ¿Cuál es la parte más relevante del conjunto que podría colmar el vacío de esos cuatro compases? - se pregunta.

¿Pero, existe una preferencia? Cuando en un drama el rey apareció en el primer acto y en el tercero, ¿no es menos rey en el tercero que en el primero!

El tema principal de una fuga no es menos real en la repetición, o sea en la reexposición de la tonalidad principal. No se tiene libertad de elección ni de decisión. El rey será siempre el rey en cualquier conflicto que sea. La reina será la reina en toda la trama.

*¿Cómo **Gould** se atreve a interesarnos en un tema que lleva a acuestas la ignorancia?*

Dice que toda la música después de Bach peca de sentimentalismo.

¿Y cuando él canta como plañidera en los entierros rumanos, como becerro detrás de una puerta cerrada, cuándo se acompaña con sus mugidos, qué es eso si nó sentimentalismo?

²¹ MÜLLER Stephane & LANG Patrick CELIBIDACHE K. Films EDITIONS, Paris, 1997

*Dice que el **Concerto italiano** de Bach es trivial.*

Es él que le infunde la trivialidad, porque le es imposible quitársela de encima de otra manera.

*En fin, **Gould** es un gran artista que verdaderamente hubiera podido crear las condiciones adecuadas para hacernos gozar de la libertad.*

Cuando él empieza a explicar las progresiones en las obras de Bach, cuando las repite un tono inferior, parecen explicaciones de una jovencita ingenua que ve por primera vez a un hombre y que piensa que es el único [así constituido]

***Gould** es un monumento mortal erigido a la inmortalidad.*

Lo peor de todo es que se limita a grabar discos sin descubrir lo que en el sonido grabado no existe".

La celebridad: *"Un verdadero músico no tiene nada que ver con la celebridad.*

Para llegar a ser célebre se requiere muchísimo trabajo y terquedad.

Se deben también hacer muchísimas concesiones. Todo esto no tiene que ver gran cosa con la música.

Se deberá elegir entre ser célebre o hacer música".

Los malos conciertos: *"No es cosa mala asistir a buenos conciertos, pero no es tan instructivo como oír malos conciertos, porque oyendo un mal concierto dan tantas ganas de cambiar las cosas, de hacer de otra manera, que la versión positiva está en nosotros mismos".*

"Un agujero en el agua: *"..... Me acuerdo un día, dirigía en un concierto para piano a un artista de la más rara calidad: Eduard Erdmann.*

Habiendo terminado la introducción orquestal, me volví hacia él y en vez de comenzar su solo, y en el silencio, con una sonrisita me dijo:

¿Sabe? ¡Usted y yo vamos a hacer un agujero en el agua!

- ¿Un agujero en el agua? ¿Qué significa eso?

Con una sonrisa fatalista el maestro metió su dedo en un vaso lleno de agua replicando:

- Mire, en cuanto saco mi dedo no queda nada, es como la música, un momento que pasa pero... un momento privilegiado....."

€

BIBLIOGRAFIA

›

BERGSON Henri, *Durée et simultanéité*, Ed. Quadrige / P.U.F.²² 1968/1992.

BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, Ed. Quadrige / P.U.F. 1968/1992.

MÜLLER Stephane et **LANG** Patrick, *CELIBIDACHE*, K. Films Editions, Paris 1997.

M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Ed. Librairie Gallimard, Paris, 1945.

LYOTARD Jean-François, *La Phénoménologie*, Ed. *Que sais-je?* P.U.F. Paris, 1954.

²²Presses Universitaires de France.

PAZ Octavio, El arco y la lira, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1956/1973.

€

🍷 INDICE 🍷

	Autoretrato	1
§1.	Tiempo, sonido y ritmo	2
§2.	El ritmo	3
§3.	El tiempo	4
§4.	Modalidades de la música	6
§5.	Los intervalos (La 8a y la 5a)	6
§6.	La tonalidad	7
§7.	La cadencia	9
§8.	La modulación	9
§9.	Las repeticiones	9
§10.	Polaridades	10
§11.	Fenomenología musical	11
§12.	La creación	12
§13.	Las formas	14
§14.	Estudio de la partitura	14
§15.	La ejecución (la orquesta)	15
§16.	La articulación	18

§17.	Arquitectura musical	19
§18.	Percepción y libertad	19
§19.	La continuidad	21
§20.	Memoria y partitura	21
§21.	Principio y memoria	22
§22.	Interpretación y permanencia	22
§23.	La trascendencia	25
§24.	Música y lenguaje	27
§25.	Música grabada, los discos	28
§26.	Anécdotas, miscelánea	28
	Bibliografía	31
	Índice	32

€