

# Barenboim y la comunicación en la música

Rodrigo Gómez

*A Alberto Fiszbein*

## **Preludio**

A Barenboim le cabe perfectamente lo que dice Tomas Abraham a propósito de Nietzsche, esta idea de que “el oficio es un modo de pensar la vida”. Barenboim vive, piensa y se relaciona con el mundo desde la música. Por eso no tendría sentido escribir algo sobre él cuyo eje central fuera su vida no musical. Todo en Barenboim concluye finalmente en una vivencia de tipo musical, o tiene su origen en la música para, desde allí, pensar otros temas que también le interesan, como el de la identidad cultural de los pueblos, o la identidad judía por caso.

Cuando Barenboim afirma que la vida tiene mucho que aprender de la música y no sólo lo inverso, no hay en ello sólo un énfasis pedagógico; - su pensamiento de hecho se encarna en una pedagogía, en una forma de transmitir a otros la enseñanza musical- pero hay detrás de ello un sustrato filosófico.

Barenboim recibe en el año 1995 el premio de Doctor Honoris Causa en Filosofía por la Universidad de Jerusalén; hay que ver en ese símbolo la diferencia entre tocar música y proyectarla existencial y socialmente, hay que ver la búsqueda por unir obra y pensamiento.

Abruma Barenboim por lo prolífico de su obra y su actividad musical en general. Sus conciertos y grabaciones incluyen toda la línea evolutiva de la música alemana- desde Bach hasta Schönberg- , incursiones en el tango- tiene un disco grabado junto a Rodolfo Mederos- , un disco con Standards de Duke Ellington, obras de compositores contemporáneos cuyas obras estrenó en calidad de director- Boulez, Carter, Corigliano, etc.

Igual de expansivo se nos revela en la cantidad de formas musicales que fueron objeto de su curiosidad: grabó y dirigió sinfonías, óperas, canciones, tríos de cuerdas, (aunque esto último dejó de hacerlo porque dice no haber encontrado compañeros tan buenos como Pinchas Zukerman y Jacqueline du Pré) sonatas, etc.

En la elección de todo ese repertorio y en su actividad musical en su conjunto, hay una preocupación constante por desarrollar una idea de continuidad – continuidad en el estilo, en las ideas, en las búsquedas estéticas- que existe en Barenboim y que es tal vez el presupuesto de este trabajo. La convicción profunda en el poder de comunicación universal de la música es el hilo por el que se unen y se entrelazan las cuatro partes del trabajo: 1) las especulaciones filosóficas de Barenboim en torno a la música 2) la polémica con el historicismo 3) la relación con Pierre Boulez- quien lo introduce en el mundo de la música contemporánea- y finalmente 4) la iniciativa de la Orquesta de Diván de Oriente y Occidente.

### 1ra parte: Música y Filosofía

A partir del romanticismo- aunque el problema ya estaba presente en los afanes taxonómicos de los Enciclopedistas- abordar la relación entre las diferentes artes exigía poder dar un fundamento con el cual establecer una jerarquía valorativa de las mismas. La música aparece, por primera vez, como la más alta entre las artes.

Hoy, plantear la discusión en estos términos, en términos de qué arte es superior a otro, resulta algo desusado. Pero podríamos decir que el fondo de aquel problema se reactualiza hoy a partir de las vinculaciones existentes entre la música y la ciencia. Las diferentes disciplinas teóricas dentro de la música- como la musicología o la etnomusicología, cada una con sus propios campos de estudio y aplicación - exploran las cualidades específicas del sonido, y, con ello, sus efectos terapéuticos y sus proyecciones sociales.

La neurofisiología le da hoy contenido a la sentencia de Aristóteles según la cual “los ojos son los órganos de la tentación y los oídos los órganos de la instrucción”. El sistema auditivo está emparentado con las partes del cerebro que regulan la vida y las

sensaciones de placer y dolor. No es posible cerrar los oídos. Por esta vía también reactualiza Barenboim el planteo en torno a la singularidad de la música. Le interesan los procesos cognitivos que están involucrados en el acto de oír, los cuales conllevan un proceso de abstracción con el que la educación musical está estrechamente ligada.

A Barenboim le preocupa tratar de entender con objetividad la materia sonora. No es que el efecto subjetivo del sonido pueda o deba eliminarse; lo que sucede es que no es un buen punto de partida para entender su contenido, aquello por lo que es lo que es. Tampoco nos ayuda a entender por qué del sonido resulta una composición. Lo que hace al sonido ser una composición es la concreción de una idea musical, en el que se ven plasmados determinados elementos formales, aún cuando sólo se tome como material- lo que es posible- solo una cualidad del sonido, como la altura, el timbre o la intensidad. Harold Weiss hace música con taladros y con risas, pero ello es música porque los taladros están organizados a partir de patrones rítmicos, ideas formales de repetición y de contraste. La idea convierte al sonido en música.

Barenboim parte de una definición, que no es suya, de lo más aséptica: la música es “aire sonoro”. Dicha definición libera a la música de tener que expresar algo concreto, pero no la despoja, al menos en Barenboim, está claro, de dimensión espiritual. Refiriéndose a Wagner, a su modo de teorizar y articular en sus óperas música y escenografía, Barenboim acuña el concepto de fenomenología del sonido. A través de este concepto, podemos seguir el desarrollo de su pensamiento musical y filosófico.

La aplicación de dicho concepto al campo de la música no es original de Barenboim; en efecto, ya era utilizado por algunos críticos y músicos para explicar la transformación que el dodecafonismo supuso en la percepción musical: el sonido atomizado, despojado de todo centro y finalidad, presentaba para algunos una analogía con los datos primarios de los sentidos, independientes de la unidad sintética del entendimiento. En Barenboim, en cambio, la mención del término fenomenología se aproxima con mayor fidelidad al proyecto originario de la escuela de Husserl, en el sentido de pretender dar cuenta de la unidad cognoscitiva de la experiencia, en este caso, de la unidad de la experiencia sonora.

Fenomenología del sonido implica, en primer término, que el fenómeno musical se despliega en una multiplicidad de dimensiones, desde lo más simple y elemental- como son las propiedades acústicas del sonido y la representación cerebral de un motivo melódico escuchado - hasta los aspectos más sutiles y abstractos que conciernen a la interpretación musical. Es un concepto invocado para poder entender la relación intrínseca entre los diferentes elementos de la música, el modo en que podemos intuir que ritmo, melodía y armonía conforman una unidad. Merced esta fenomenología, el sonido se vuelve algo pasible de ser comprendido y explicado, y la metáfora el medio inevitable para su transmisión pedagógica. La música se vuelve vida: de lo contrario ¿cómo podríamos hablar de acumulación de la tensión o de resolución de la tensión en música?

La culminación de ese proceso fenomenológico es la transmisión del contenido espiritual que gravita en la obra, el misterio del espíritu encarnado en la materia, la reviviscencia de lo eterno en el tiempo. Por lo que esta fenomenología es al mismo tiempo una Metafísica.

No hay fenomenología del sonido sin vivencia subjetiva del tiempo. Parece una obviedad, pero nos sobran músicas que, en nombre del devenir, no nos dejan sentir el decurso temporal, que por más subjetivo que sea vivido no deja de ser externo a nosotros. El tiempo es el presupuesto metafísico por el que captamos la sintaxis del discurso musical: “Como la historia, la música se desarrolla en el tiempo, de modo que un acontecimiento puede cambiar no sólo cómo observamos el futuro sino también cómo vemos el pasado”<sup>1</sup>. Las ideas musicales de Barenboim se hallan en las antípodas de las de Cage, quien hablaba de la indeterminación del espacio y del tiempo, (“no sabemos cuándo comienza uno y termina otro” declaraba). A partir de esta indeterminación, Cage concibió una poética musical que alguna vez denominó escultura sonora, una suerte de montaje de elementos sonoros heteróclitos que desafiaban la captación espacio-temporal del sonido, donde la música termina asimilándose en muchos casos a la actividad espontánea del sonido.

---

<sup>1</sup> Barenboim. D., El Poder de la Música. *Sonido y pensamiento*, pag 31.

Ahora bien, hablar de una fenomenología del sonido no supone sin embargo, pontificar sobre cuál es el límite de una composición, qué es lo que se puede y qué es lo que no se puede hacer en música, hacia dónde debemos dirigirnos. Que la mente perciba de una manera determinada, no implica que un compositor deba ceñirse a ello ya que puede querer voluntariamente violentar los límites de la percepción y no hay razones que se puedan esgrimir para impedirlo. No hay- ni puede haber- una pretensión prescriptiva al hablar de una fenomenología del sonido. Podemos constatar esto en lo inconducente o ambiguo que resulta utilizar el concepto de naturaleza a la hora de determinar, regular o juzgar una poética musical. Anton Webern entendía que su propia música respondía a una suerte de legalidad natural, pero el efecto inmediato que nos depara su escucha es justamente el de la disrupción de la continuidad espontánea; la relación arte- naturaleza nada tiene que ver allí con la teoría de los afectos que animaba las teorizaciones de Rameau o de Descartes.

Invocar a la naturaleza para validar o invalidar una obra de arte es tan problemático como en el dominio de la ética.

Desde un punto de vista estrictamente histórico, hoy comprobamos que no hubo una evolución del material musical en una única dirección, más bien se podría decir, con Diego Fischerman, que lo que se creía muerto resucitó. Lo irreversible volvió. A propósito, declara Barenboim: “La discusión teórica en torno a si la tonalidad es un fenómeno de la naturaleza o una creación del cerebro humano es, en el fondo, una discusión que tanta importancia no tiene”.<sup>2</sup> Al pensar en lo que significó el dodecafonismo - que puso en el centro este debate en torno a la naturalidad o no naturalidad de la armonía- , Barenboim hace un diagnóstico similar al que en sus días había hecho el mismo Schönberg: hubo una crisis del paradigma tonal que se va agudizando cada vez más desde fines del siglo XIX, una crisis cuya consecuencia lógica e histórica es la disolución del sistema tonal , y que se fue manifestando por diferentes vías estéticas. El prelude de *Tristán e Isolda* de Wagner es el punto mayor de incandescencia en la encrucijada de la tonalidad: allí, las dilaciones tonales se vuelven permanentes y el sistema que los sostiene se resquebraja, lo que contribuye a esa sensación renovada de ambigüedad no resuelta y de acumulación permanente de tensión.

---

<sup>2</sup> Revista *Música & CD*, N3. Noviembre de 1995. Reflexiones Actualizadas.

Barenboim comparte todo este diagnóstico, pero al mismo tiempo entiende que hay otra cosa, un conflicto existencial inherente a la libertad humana: “La paradoja de la relación entre la tonalidad y el sistema dodecafónico es un ejemplo de las contradicciones de la naturaleza humana: una parte de la psique lucha por la libertad y la independencia sin tener en cuenta las consecuencias, tal como se demuestra en la lucha constante por alejarse de la tonalidad, mientras la otra sigue buscando la seguridad de la jerarquía, la autoridad y lo familiar, como lo demuestra el deseo de buscar, a pesar de todo, el orden de la tonalidad”.<sup>3</sup>

Volviendo a la cuestión de la temporalidad en la música- a la que nos llevó el concepto de una fenomenología del sonido- Barenboim confiesa tener una predilección especial por la sonata, a la que juzga como una de las formas musicales más perfectas.

El carácter narrativo de esta forma musical patentiza de una forma nítida el despliegue dialéctico del material. Es preciso que la reexposición del tema principal en una sonata no se escuche igual al modo en que se oye en la presentación, aún cuando las notas y los tiempos sean los mismos. Es como si se estuviera ofreciendo una perspectiva diferente sobre lo mismo, situación análoga a la de un personaje dramático al que se le vuelve a presentar una misma situación ya vivida, a la que se enfrenta con el recuerdo de la experiencia pasada.

Podemos tomar como ejemplo para ver esto la interpretación que hace Barenboim del primer movimiento de la *Sonata Patética*, op 13 de Beethoven.

No es aventurado pensar que mucho de lo que Barenboim teoriza en términos de una filosofía de la música está fuertemente animado por las sucesivas interpretaciones y reinterpretaciones que hizo de la obra de Beethoven, desde los diecisiete años, en que se aprende el ciclo de las sonatas completas, pasando por los años sesenta, en que comenzó a registrarlas en formato discográfico, hasta la actualidad en que revisita con sus alumnos esas obras que son como el nuevo testamento en la historia de la música de occidente.

---

<sup>3</sup> Barenboim. D., *El Poder de la Música. Oír y escuchar*, Pág. 42-43.

Allí se hacen notorios algunos de los rasgos propios de su estilo: la limpidez del sonido, la fluidez de las frases, la integración madurada de las diferentes texturas.

A diferencia de otras interpretaciones existentes de la pieza, Barenboim superpone a las fluctuaciones de intensidad permanentes que hay en la obra, fluctuaciones de tiempo (a pesar del mismo Beethoven que indica con claridad la velocidad de los tiempos). Con todo esto Barenboim parece llevar a la máxima expresión el dualismo que anima la obra, recordándonos por un lado el carácter dramático que impregna al género, al mismo tiempo que capturando lo que Barenboim entiende que es la esencia de la música del compositor.

El comienzo de la *Sonata Patética*,

148

SONATA  
DETTA  
"SONATA PATETICA,"  
dedicata al Principe Carlo von Liehnowsky  
Op. 13.

The image shows a page of a musical score for the beginning of Beethoven's Sonata Patética, Op. 13. The score is in G major, 3/4 time, and marked 'Grave'. It features a dramatic opening with a strong dynamic contrast between fortissimo (f) and piano (p). The score includes fingering numbers and performance instructions such as 'espress. molto' and 'ff marcato'. The page number '148' is visible in the top left corner.

el imponente acorde que inicia la pieza, nos presenta un caso de una música que interrumpe el silencio. Barenboim lo contrapone a lo que acontece en el preludio de *Tristan e Isolda*, en el que el sonido evoluciona desde el silencio, lo que crea una sensación de rememoración inmemorial, como si eso existiera desde siempre.

Hay una preocupación común- en la generación de pianistas a la que pertenece Barenboim- por centrar el eje de la técnica pianística en la relación entre el dedo y la

tecla. Lo que singulariza el estilo pianístico de Barenboim sin embargo – comparándolo con otros pianistas de su generación que han abordado un repertorio común- es en profundizar en el silencio, no sólo como una parte integral de la música- que lo es- sino como la dimensión metafísica desde la que hay que pensar el surgimiento del sonido.

“En este aspecto, la música es un espejo de la vida, porque los dos empiezan y terminan en la nada... Cuando he pasado una tarde interpretando uno de los libros de *El Clave bien Temperado*, al terminar tengo la sensación de que en realidad ha sido mucho más larga y que he realizado un viaje a través de la historia, un viaje que empieza y termina en el silencio”.

## 2da Parte: Barenboim y la polémica con el historicismo

Toda la insistencia de Barenboim en la importancia de observar la naturaleza física del sonido a la hora de abordar una obra, naturalmente no va reñido con el hecho de que, finalmente, siempre se acaba interpretando.

Cuando Ravel afirmó en sus días, “no pido que mi música sea interpretada, sino solamente ejecutada” sólo está dando cuenta de una oposición que sólo es válida en un nivel hermenéutico elemental. A la hora de la verdad, ambas cosas conforman el todo del acto interpretativo.

El tema de la interpretación constituye uno de los tópicos más insistentes dentro de los debates teóricos en el campo de la música, actualmente.

No siempre lo fue. La autoconciencia del hecho interpretativo, en el ámbito musical, obedece, entre otras causas, a la proliferación de ediciones y registros musicales escritos, con un nivel de codificación cada vez más sistemática y rigurosa de la escritura musical- lo que permite una aproximación fidedigna de la obra en ausencia del autor-. También habría que mencionar la consolidación de una cultura de autor, -algo que en rigor se inicia mucho antes en la cultura occidental – que orienta el acto interpretativo, al menos como un ideal regulativo, al apego y la fidelidad a la letra.

Podemos sobreañadir otra causa que sí es relativamente reciente: la tendencia a abordar mayoritariamente en los conciertos músicas del pasado, obras que son identificadas con el canon histórico, como no ocurre con las obras contemporáneas.

Este panorama se complejiza aún más con el surgimiento de la *escuela histórica de la*

*interpretación*. El *historicismo*- para utilizar la denominación usual- pone a la interpretación en el centro del debate musical.

Las primeras grabaciones historicistas se dan a fines de los años 60', pero su consolidación como corriente identificable, se produce en las dos décadas siguientes, teniendo una vigencia considerable en la actualidad, en parte porque cuenta también con una industria del registro. El historicismo se centra mayormente en las obras correspondientes a la época del Barroco- Bach ha suscitado un sinnúmero de abordajes historicistas- y lo que reclama es la necesidad de servirse de la documentación existente más minuciosa- del contexto en el sentido más amplio del término- para lograr que la música del pasado suene tal como la escucharon sus contemporáneos.

Ese contexto incluye la utilización de los instrumentos originales para los que las obras fueron compuestas, las técnicas de ejecución que ellos mismos permitieron, los criterios de afinación de los instrumentos antiguos, - que no son los mismos que el de los instrumentos modernos- las condiciones acústicas para las que fueron pensadas esas obras, y finalmente todos los detalles interpretativos que no estaban explicitados en las partituras pero que resultaban obvios para el ejecutante de la época.

Lo que animó en su momento al historicismo fue la necesidad de depurar las interpretaciones barrocas de las deformaciones estilísticas que el siglo XIX les imprimió. Su práctica- al poner en evidencia la relación estrecha entre todos estos elementos mencionados- dio mucha materia para la reflexión. Barenboim no lo niega, pero aún así se pregunta si todo ello no supone una falta de comprensión de la dimensión eterna de esa música.

La crítica de Barenboim al historicismo no radica tanto en la condena a utilizar instrumentos del pasado- lo que nunca le ha llamado la atención- sino a convertir esta práctica en una ideología: en la imposición de establecer un criterio estático respecto de qué es lo que hace a una interpretación ser correcta o definitiva. "No tengo objeciones en el terreno filosófico a que alguien toque Bach y lo haga sonar como Boulez. Me plantea más problemas cuando alguien intenta imitar el sonido de aquella época. Saber que en los tiempos de Bach esta apoyatura se tocaba lentamente y aquella ornamentación rápido y copiarlo no es suficiente. Yo necesito entender por qué era así".<sup>4</sup>

En el plano práctico, que Barenboim está enfrentado con la escuela historicista se hace

---

<sup>4</sup> Barenboim D., El poder de la música. *Me crié con Bach*.

evidente en sus interpretaciones del *Clave Bien Temperado* de J.S.Bach, no sólo por la decisión de abordar en el piano una obra escrita para el clave ( como ya había hecho Glenn Gould ), sino por recrear y adaptar todo a la nueva sonoridad del instrumento, depurando todo lo accesorio para que la gama armónica de esa música se exprese desde la nueva lógica del instrumento.

En el plano teórico, la crítica de Barenboim al historicismo tiene varias aristas: una de ellas podría formularse en los siguientes términos: el historicismo hace de lo contingente algo necesario; convierte en verdades sacras e inmutables lo que fue parte de las adaptaciones y concesiones que los compositores del pasado hicieron a su época, como siempre se hizo. Hay quienes especulan que la mente de algunos músicos iba por delante de la tecnología Instrumental de la época, es decir, que imaginaron obras para instrumentos que aún no existían. Es una materia de especulación infinita. De lo que sí hay documentos es de cómo los compositores contaban con situaciones alternativas de ejecución, de cómo las decisiones pragmáticas pudieron sobre las ideales.

Escribe Mozart al príncipe Von Furtemberg, a propósito del estreno de un concierto para piano:

*“ Hay dos clarinetes en el concierto en La Mayor. En caso de que su alteza no disponga de ningún clarinetista en su corte, un copista competente puede transportar las partes a las tonalidades adecuadas, en cuyo caso la primera parte ha de ser tocada por un violín y la segunda por una viola ”*<sup>5</sup>.

En el fondo, lo que está detrás de la polémica con el historicismo es la cuestión de la libertad de pensamiento. Para introducirnos en su concepción filosófica acerca de la interpretación, Barenboim cita a Spinoza, uno de los filósofos de que más se sirve para pensar cuestiones musicales.

Spinoza hablaba de tres tipos de conocimiento: el conocimiento empírico, aprendido a través del hábito y la transmisión; el conocimiento racional, que implica en términos filosóficos la comprensión de la esencia, de por qué las cosas son como son - o sea el orden de la demostración- y finalmente el conocimiento intuitivo- el más alto en la aprehensión de lo real- que nos permite saber sobre una cosa en concreto sin necesidad de demostrarla.

---

<sup>5</sup> Cita extraída de Walls.P. *La interpretación histórica y el intérprete moderno*.

En la interpretación de una obra hay una constante imbricación de este proceso por el cual la observación se convierte en saber y el saber asciende a un intuir. Lo que falta en el historicismo es este tercer plano, en donde se pone en juego la posibilidad misma de cuestionar lo aprendido, de escapar de toda fórmula, de revivir el contenido de una música y no sólo de reproducirla.

La relación entre la obra y el intérprete es como la relación entre los modos y la sustancia en la filosofía de Spinoza: el hombre es el ser finito frente a la obra infinita. La aplicación de este pensamiento al plano de la música implica que, filosóficamente, es imposible reproducir lo infinito; cada interpretación es una versión- un modo- de lo infinito. No hay interpretación más páfida que aquella que busca ser original mezclando modos - interpretaciones – ya existentes, como si se quisiera dar cuenta simultáneamente de todas las versiones potenciales de la obra.

Reproduzco a continuación un fragmento de una entrevista realizada a Barenboim en septiembre del año 1995:

- **¿Cómo enfrenta usted una obra nueva? ¿Tiene un método de análisis especial o se maneja de una manera un poco más intuitiva?**
- “Creo que cada obra y cada estilo necesita un análisis diferente. El primer impulso siempre es intuitivo. Cuando uno ve una partitura por primera vez, antes de poder realizarla, recibe un golpe instintivo y le da esa reacción a lo que está leyendo o tocando. Pero hay que pasar rápidamente a un estado más analítico, porque uno puede analizar lo que pasaba en el subconsciente de un compositor; y si bien eso no se puede analizar, sí se puede analizar el resultado objetivo de lo que el compositor escribió. Y luego, la tercera etapa, que es la más difícil e interesante y que a mi entender resulta asimismo imprescindible, es volver a un estado que esté por encima de eso, ya después de la base racional de conocimiento, para poder reconstruir a través de ese conocimiento un estado intuitivo. Y esto es lo que da la dimensión creativa, es lo que puede diferenciar una ejecución correcta de una recreación”<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Entrevista concedida a la Revista Clásica, Septiembre, 1995.

Lo que está detrás de la polémica con el historicismo es finalmente la relación con nuestra cultura, la debilidad de una civilización que ya no tiene el valor de hacerse nuevas preguntas, y de no pensar con las respuestas ya dadas.

### 3ra parte: Convergencias y divergencias. Barenboim y Pierre Boulez

Más allá de que, como dijimos, mirado retrospectivamente, desde el comienzo de este nuevo siglo, la música occidental del siglo XX no ha virado en una única dirección, no deja de ser objeto de reflexión para críticos e historiadores de la música el hecho de que la evolución del lenguaje musical- en lo que a la música “académica” se refiere- no fue acompañado por otra repercusión que no sea la de sus propios protagonistas y, eventualmente, la de los críticos.

Claro que esa misma indiferencia o falta de curiosidad también está presente en los mismos músicos. Reflexiona Barenboim: “no es un estado sano que para gran parte de los responsables de la vida musical actual – y no hablo del público-, ésta pase exclusivamente por el pasado. Hay muchos músicos que viajan en el Concorde, tienen teléfonos celulares y utilizan todos los elementos tecnológicos más modernos, pero en la vida artística (que sería lo más importante para ellos) permanecen en el siglo XIX. Hay algo allí que no funciona”<sup>7</sup>.

Sobre estas cuestiones y otras, Barenboim y Boulez han discutido largamente a través de los años: cuestiones relacionadas con el mercado de la música, cuestiones que tienen que ver con el papel del director de orquesta y la importancia de una relación franca y directa entre éste y los músicos. Ambos son oídos atentos a la nueva música pero sin superstición, la seleccionan y la miden con la misma conciencia artística con la que encaran las obras de hace dos siglos. Boulez y Barenboim entendieron la importancia de conformar equipos de trabajo entre el director de escena y el director de orquesta, proyecto en el que ambos trabajaron juntos; además tienen una vivencia común que los une: la de haber trabajado en Bayreuth con Wieland Wagner, el nieto del compositor.

---

<sup>7</sup> Revista Música & CD, N3, 1995.

Barenboim se introduce en el mundo de la música contemporánea de la mano de Pierre Boulez. Lo conoció en 1964, en un concierto con la Filarmónica de Berlín cuya programación incluía una serie de clásicos del siglo XX y al que Barenboim le asignan el instrumento solista. Por entonces, Boulez venía ofreciendo una serie de conciertos basados en la música del siglo XX, en los que oficiaba como director, una carrera que fue, como él dijo, invadiendo su vida poco a poco, y a la que llega casi se podría decir que azarosamente.

Boulez, a diferencia de Barenboim, arrancó por el final; sus primeras incursiones como director de orquesta se basaban en obras de compositores de su generación. Eso le hizo tomar conciencia y aprender a escuchar la multiplicidad de planos sonoros que se ponen en juego en las obras contemporáneas, rasgo que adoptó para sus propias composiciones y que impresionó al joven Barenboim que asistió de oyente a sus ensayos.

Las obras contemporáneas, al romper con la escritura convencional, obligan a inventar un nuevo lenguaje gestual para su dirección. Boulez es un buscador de la nueva gestualidad del director. Si como él dice, la obra es el pensamiento y la orquesta es la transmisión de ese pensamiento, Boulez hace un camino inductivo en ambos sentidos, desde el pensamiento a la transmisión pero también desde la transmisión al pensamiento. Ha reescrito obras enteras- en algunos casos una misma obra durante cuarenta años- porque lo escrito no se adaptaba a las posibilidades de su transmisión orquestal.

Es lo que pasó con una de sus obras, llamada *Pli selon Pli*, de los años 60'. Boulez originariamente había ideado una disposición espacial de 120 músicos que se ponían en marcha a partir del gesto que el director le dirigía a cada uno de ellos- Boulez ya venía pensando en la idea del gesto individual - alguno de los cuales se hallaban incluso a sus propias espaldas. En los ensayos, el caos arreció indefectiblemente y Boulez se vio obligado a reescribir la partitura, adaptándola a las posibilidades reales de dirección.

Ese tipo de escenas es muy gráfica de los derroteros por el que transita a veces la música contemporánea: llegan a la conclusión a la que llegaría el oyente menos avezado, pero se lo hace por la vía contraria, sin rechazar lo imposible.

Se trata de la búsqueda de una música sin presupuestos- sin los presupuestos de la comunicación, de la significación, del lenguaje compartido-. En el fondo, son otros tantos capítulos de la lucha contra la metafísica.

Es extraño Boulez. Cuesta compaginar la imagen que nos deja la lectura de textos o entrevistas suyas recientes- en las que vemos a un músico de una inteligencia y un sentido crítico siempre al acecho- con el hombre que allá por los años 50` escribió las *Estructuras a dos pianos*, aquella obra en la que intentaba predeterminedar, mediante una suerte de cálculos algebraicos -que surgían de disponer y organizar los doce sonidos de la escala musical- todos o casi todos los parámetros sonoros. No hace mucho, declaró que “cuanto más está organizado el lenguaje musical- y en su caso la organización incluyó la predeterminedación- más cerca se está de conquistar la auténtica libertad”.

Se interesó por las nuevas herramientas digitales, a las que incorporó en sus composiciones, en un esfuerzo incansable por explorar la mutua ilusión del control total y del azar total. Libertad de pensamiento e hiperracionalismo- se conjugan en la personalidad musical de Boulez.

No hay en ello- nos dice Barenboim- contradicción; hay el desarrollo y la manifestación de un pensamiento que se expande y plantea su propia lógica en cada una de sus etapas. Admira en Boulez esa honestidad intelectual – que se vincula en el compositor francés con su lucha contra la tradición que ve en el pasado algo momificado- pero no se siente identificado con todas sus búsquedas: “Creo que tenemos un sentido final común, aunque el camino por el cual llegamos no sea siempre el mismo”.

Si en Barenboim encontramos un músico preocupado por la idea de continuidad, en Boulez hay un compositor que va hacia la deconstrucción de su propio lenguaje, aún cuando no piense a su música en términos de ruptura.

Boulez ha sido una figura clave en el paradigma de los nuevos músicos de la estructura. La estructura es un concepto que en la historia de la música vino a sustituir al concepto de forma, entendido como la unidad subyacente y singular de lo diverso. En paralelo al estructuralismo- que sirvió de paradigma hegemónico en lo cultural y en lo científico- la estructura se define como aquello que está fuera del tiempo. En las obras de los músicos

de la estructura, la disposición de los elementos que conforman el núcleo básico de la composición y que son dispuestas al comienzo, lo rigen todo. En la práctica, eventualmente, se podía componer desde el escritorio- sin necesidad de sentarse al piano- y una computadora lo habría de hacer mejor que un intérprete, cuya pobre subjetividad, dicho sea de paso, quedaba barrada.

No es esto lo que a Barenboim le interesa de Boulez; por fuera o por debajo del músico de la estructura, Barenboim ve en Boulez a un músico de una inventiva extraordinaria en lo que hace al color orquestal. Entre las obras que dirigió y grabó de Boulez están las *Notations*, una serie de obras que el mismo Barenboim le encargó adaptar a versión orquestal y a las que juzga una de las obras capitales de la segunda mitad del siglo XX.

En *Notations*, Boulez desmonta la distribución usual de los instrumentos de la orquesta -clasificados según la fuente de emisión del sonido: vientos, cuerdas, metales, percusión- y crea partes individuales para cada uno de esos grupos. Puede pensarse que se trata de una unidad compuesta por ochenta músicos o, por el contrario, que se trata de ochenta unidades.

Acometiendo funciones regulares de la obra, incorporándola al repertorio habitual de la Orquesta de Chicago con el que Barenboim la dirigió, año tras año, desde su estreno mundial en el año 1981, el músico comprobó, complacido, cómo se generaban entre los músicos y paulatinamente en el público, determinados reflejos, determinadas pautas de memorización y de previsión colectiva, más allá de la correcta ejecución personal, que son las mismas reacciones que despierta la escucha de las obras del repertorio clásico.

El problema que preocupa a Barenboim a propósito de la música contemporánea no es el de la supuesta falta de belleza- que no constituye un problema para él-, el problema radica en la posibilidad de seguir experimentando subjetivamente el devenir del tiempo musical. El problema es el de la memoria. Por la vía de una innovación radical, *Notations* nos presenta una continuidad con la tradición.

4 parte: Barenboim y la orquesta de Divan de Oriente y occidente

La orquesta de *Divan de Oriente y Occidente* es el nombre con el que Daniel Barenboim y Edward Said bautizaron su emprendimiento de reunir en un taller – más tarde convertido en orquesta - a músicos de países del Medio Oriente, enfrentados políticamente entre sí.

El nombre de la orquesta proviene de una colección de poemas de Goethe, que tomó contacto con el Islam a partir de una página del Corán que recibió de manos de un soldado. Goethe es, para Barenboim y Said, uno de los primeros intelectuales europeos en interesarse genuinamente por la cultura árabe.

Barenboim no cree en la culpa colectiva; pero no pudo dejar de sentirse conmovido e influenciado cuando Bernd Kauffmann, el director cultural de Weimar, le propuso, en un acto que no deja de estar relacionado con la compensación moral histórica del pueblo alemán hacia el pueblo judío, reunir allí mismo, en lo que ya era la capital europea de la cultura- vecina al mismo tiempo de los campos de concentración- a jóvenes músicos provenientes de Israel, Palestina, Siria, El Líbano, Egipto.

Los ensayos se realizaron en Weimar; el proceso de selección se llevó a cabo a través de los contactos con músicos provenientes de los conservatorios, escuelas de música y orquestas de las ciudades de Damasco, El Cairo, Amman, Beirut, entre otras. Colaboradores del director como Sebastian Weigle realizaron la selección preliminar de los músicos a través de cintas de grabaciones y luego él mismo, junto a Barenboim, hicieron la selección final. Más allá de esto, en la selección no se priorizó la experiencia de los músicos sino el entusiasmo para involucrarse en un proyecto de estas características.

El taller se llevó a cabo regularmente, todos los veranos, a través de becas otorgadas a la mayoría de los músicos; además de los ensayos con la orquesta propiamente dicha (compuesta por algo más de setenta integrantes), la iniciativa cuenta con la participación de músicos o directores provenientes de las orquestas de las que Barenboim fue o es director, que ofrecen clases a los músicos de sus respectivos instrumentos. El repertorio consistió al comienzo en obras de la tradición alemana.

Edward Said fue la conciencia identitaria del proyecto: estaba a cargo de dictar

conferencias por la noche: sobre Goethe, sobre el conflicto de Medio Oriente; eventualmente visitaron - con el consentimiento de los músicos - el campo de concentración de Buchenwald.

Said, al igual que Barenboim, fue un intelectual preocupado por las conexiones interdisciplinarias, los paralelismos entre los diferentes campos del saber. Ambos escribieron un libro juntos en el que exploran las relaciones entre la música y la sociedad, uno de los temas cada vez más presentes en el pensamiento de Barenboim.

Una de las cosas que la música le enseña a Barenboim es a entender los procesos dialécticos de la conformación de una identidad cultural. Es esa misma comprensión la que lo llevó a decidirse a tocar a Wagner en Israel, precedido por una conversación de cuarenta minutos entablada con el público sobre la relación entre la música y la ideología.

No se puede ignorar- piensa Barenboim- el hecho de que hay quienes sigan asociando por vivencias personales esa música a los campos de concentración; pero tampoco se puede obligar a privarlos de su escucha a aquellos que no padecen esas asociaciones extramusicales. No hay en ese gesto provocación alguna, a Barenboim lo anima más bien un propósito de tipo educativo aún cuando le ha pasado que una anciana se le acerque por las calles de Tel Aviv y le pida, por favor, no dirigir nunca esa música, mostrándole el número de deportación inscripto en el brazo.

Ese propósito educativo no sólo apuntaba a la necesidad de poder separar el contenido ideológico de la música de su calidad, también se dirigía a una reflexión sobre la identidad judía: “Lamentablemente, todo el debate en torno de Wagner está relacionado con el hecho de que todavía no hemos realizado la transición para convertirnos en judíos israelíes, sino que nos aferramos a todo tipo de asociaciones con el pasado- que evidentemente, eran válidas y comprensibles en esa época-, como una manera de recordarnos a nosotros mismos nuestro propio judaísmo. Decir que no se tocará a Wagner en Israel nos brinda más un vínculo con el judaísmo de las décadas de 1930 y 1940. Claro que debemos tener un sentido histórico, pero también tenemos que saber quiénes somos hoy como judíos israelíes. Mientras no seamos capaces de hacerlo, no podremos establecer un diálogo fructífero con los no judíos. Por eso, la cuestión de

Wagner está vinculada con la relación con los palestinos”.<sup>8</sup>

Barenboim nos cuenta la historia de algunos de los músicos palestinos que integran la Orquesta de Diván. En algunos casos se trata de chicos que crecieron en un campo de refugiados, asediados por la ocupación militar y educados en el odio. En otros casos se trata de historias de seres aprisionados interiormente por muros culturales, jóvenes formados por una educación israelí que les negó las raíces palestinas de sus padres y abuelos.

A través de la música como lenguaje compartido, la Orquesta de Diván de Oriente y Occidente es una iniciativa micropolítica que les proporciona a sus miembros el redescubrimiento y reconocimiento de sus propias identidades culturales. A fin de cuentas, como dice Barenboim, la música es incompatible con la indiferencia y es, además, el ensayo de una nueva vivencia transformadora de lo colectivo donde todas las partes colaboran en función de un mismo propósito.

Claro que lo de micropolítico es discutible porque la concreción de un proyecto de esas características- en el contexto en el que se inserta- genera reacciones y medidas que son políticas sin más. Barenboim cuenta cuando en el 2001 el presidente de Andalucía, Manuel Chávez les proporcionó una sede permanente para ensayar. No era casual que todo eso se diera allí en un lugar en el que históricamente coexistieron judíos, musulmanes y cristianos, contribuyendo todos al desarrollo de una cultura que no puede pensarse sin ese sincretismo.

En el 2005 la Orquesta lleva a cabo un concierto histórico en la ciudad de Ramallah. Las dificultades eran sabidas: los israelíes tenían prohibido por Ley entrar en territorio Palestino, y la Ley de Siria y el Líbano prohibía a sus habitantes atravesar territorio israelí, lo que era esencial para llegar a Ramallah. Intervino el gobierno español, que proporcionó a los músicos un pasaporte válido para la duración del viaje.

Para que la Orquesta pudiera entrar finalmente en territorio palestino, se requería pasar por controles militares.

---

<sup>8</sup> Barenboim, D. *Mi vida en la música*. "Algunas Ideas más sobre música".

Es emocionante leer el relato de cuando los padres de los músicos terminan por dejar viajar a sus hijos cuando advierten que el propio hijo de Barenboim estaba en la Orquesta.

“Miedo, curiosidad, valentía, desconfianza y una sensación innegable de aventura se mezclaban en el corazón de los músicos; estas emociones tan intensas llenaban todos nuestros días de excitación y desesperación... Se hizo una votación y quedó decidido por mayoría ir a Ramallah, aunque quedó claro que no se obligaría a nadie a ir. Solo unos pocos músicos decidieron no participar en la aventura y los que sí participaron, lo hicieron voluntariamente y con pleno conocimiento de los riesgos que implicaba”.

“El 19 de Agosto los músicos israelíes y españoles subieron a bordo de un avión con destino a Tel Aviv. Los ciudadanos españoles siguieron inmediatamente hacia Ramallah y los israelíes se quedaron en Israel hasta que fue absolutamente necesario que cruzaran la frontera de Cisjordania para el ensayo y el concierto. A nuestra llegada al aeropuerto de Tel Aviv, me recibió un grupo de padres de los músicos israelíes. Algunos de ellos venían a decirme que se sentían muy orgullosos de que sus hijos participaran en una ocasión única como aquella, pero otros ponían en duda mi derecho a presentar lo que según ellos era una iniciativa irresponsable y peligrosa, aunque todos sus hijos eran mayores de edad”.

“Los músicos árabes se embarcaron en un avión con destino a Amman con el fin de entrar en Cisjordania por el lado jordano. Llegaron a Ramallah con Mariam Said, la viuda de Edward, el 20 de Agosto, sobrecogidos ante la idea de ser autorizados a entrar en Palestina por primera vez. Su emoción, sin embargo se vio sofocada por la posibilidad de que obstáculos de última hora impidieran el paso de la otra mitad de la Orquesta de Israel a Cisjordania, un acto ilegal de por sí. Por razones de seguridad, ni siquiera los miembros de la Orquesta sabían el momento exacto de la llegada de los israelíes, lo que aumentaba el considerable suspenso de la espera. Finalmente, a primera hora de la mañana del 21 de Agosto, los músicos israelíes salieron de Jerusalén a bordo de automóviles blindados del cuerpo diplomático alemán y, después de pasar los controles, la policía palestina los escoltó hasta el Palacio Cultural de Ramallah, donde se reunieron con sus colegas en un clima de euforia general”.

“Las reacciones del público palestino al concierto se dividieron entre los que entendían la profundidad del mensaje que les transmitía la actuación de la Orquesta- eran la gran mayoría- y los que estaban cegados por la idea de que aquello pudiera significar una normalización de la situación. Es decir, una aceptación de la ocupación”.

“En todo caso, el concierto fue un éxito y, para muchos una ocasión histórica. Los israelíes, que no tenían autorización para salir del Palacio Cultural en ningún momento, volvieron a Israel en cuanto terminó el concierto, antes incluso de que el público abandonara la sala... Los músicos árabes y españoles festejaron la ocasión con alegría durante toda la noche antes de volver a sus países a la mañana siguiente”.

“Todos esperábamos repetir la experiencia el año siguiente, sin presentir de ningún modo que una nube terrible descendería sobre todos nosotros en el verano del 2006 en forma de una guerra insensata y cruel entre el Hezbollah e Israel”.<sup>9</sup>

Todo este relato nos hace reflexionar sobre la naturaleza de la Utopía, una vieja palabra olvidada que sólo resurge en el pensamiento en momentos de profundos conflictos.

La orquesta de Divan es una Utopía porque se sabe de antemano impotente frente a las fuerzas materiales que harían posibles la paz, pero al mismo tiempo, en tanto Utopía, advierte sobre el peligro de las falsas soluciones que propagan lo que quieren combatir, en nombre de lo inevitable o de la lógica de la guerra.

La orquesta de Diván es Utopía porque la nobleza de las fuerzas espirituales que la animan no se destruye por el fracaso del fin que persigue.

Escribe Tomas Abraham:

“Hay muchas utopías que sirven para dormir ya que la vigilia limita las posibilidades que el sueño presta. Otras utopías permiten que los sentimientos de culpa, los puritanismos y el dogmatismo, purguen almas en subasta. Pero hay otras, demasiados

---

<sup>9</sup> Barenboim. D., *El Poder de la Música. Oír y escuchar*.

simples quizás, que dirigen la mirada hacia un no lugar, un sitio no visto, posiblemente el más cercano, para detener la destrucción”.<sup>10</sup>

Fuentes Consultadas:

- Abraham.T., **Entrevista a Barenboim** ( Blog Pan Rayado, Enero, 2009)
- Barenboim.D., **El Poder de la Música.** ( Bogotá, Norma, 2008)
- Barenboim.D., **Mi vida en la música.** ( Bs.As, El Ateneo, 2002)
- Boulez.P., **La escritura del Gesto.** ( Barcelona, Gedisa, 2003)
- Fubini.E., **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.** (Madrid, Alianza,1998)
- Schönberg.A., **El estilo y la Idea.** (Madrid, Taurus, 1963)
- Revistas: **Música and Cd**, N3 (Septiembre, 1995, Bs.As); **Clásica** (Junio, 1992, Bs.As); **Clásica** (Septiembre, 1995, Bs.As); **Clásica** (Agosto, 2000, Bs.As)
- Rink.J., **La Interpretación musical.** (Bs.As, Alianza, 2006)

---

<sup>10</sup> Abraham.T. , Entrevista a Barenboim, (Nota en Pan Rayado)





