

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 73 AÑO 2010

TEMA 10: OTROS TEMAS

TÍTULO: **ENSAYOS SOBRE LOS SIMPOSIOS DE LA FUNDACIÓN  
HERBERT VON KARAJAN EN LOS FESTIVALES DE  
PASCUA DE LOS AÑOS 1968 A 1989**

AUTOR: *Dr. Walter Schertz-Parey*

**CONFERENCIAS, RESULTADOS DE LAS INVESTIGACIONES,  
DEBATES DE LAS DIVERSAS FACULTADES.**

Impresionantes las sensibles interpretaciones de la música de Bach, Beethoven Brahms y Bruckner; también inolvidables las representaciones dirigidas por Herbert von Karajan en los Festivales de Salzburgo, en la Staatsoper de Viena y en Bayreuth. De nuevo inolvidables los Festivales de Pascua y los conciertos de Pentecostés en Salzburgo, creados y dirigidos por él.

El mundo de la música disfrutó en los Festivales de Pascua de Salzburgo de los dramas musicales de Richard Wagner “tal como los quería el Maestro”. Herbert von Karajan dirigió y puso en escena las obras de Wagner manteniéndose fiel a la partitura, sin falsearlas como hoy hacen los llamados regidores modernos, los cuales con sus ideas y conceptos “actualizadores” cambian, sin respeto a la música que al fin es la que dice lo que la palabra no puede expresar.

Karajan se mantuvo firme ante la partitura, y no solo en la música, también en la palabra y en la imagen, tal como Wagner había dispuesto.

Además de las obras de Wagner, Karajan dirigió y puso en escena óperas de Beethoven, Verdi, Puccini y Bizet.

En una conferencia de prensa, al principio de los Festivales de Pascua de 1968, Karajan dio a conocer el propósito de crear una Fundación, poniendo su personal trabajo, su experiencia artística, y también los medios económicos, al servicio de unos objetivos que ya desde hacía tiempo le parecían esenciales.

“La relación entre distintas disciplinas, científicas por una parte, y musicales por otra, –a pesar de la gran cantidad de publicaciones dedicadas a este tema - no ha sido todavía lo suficientemente estudiada en muchos conceptos. A las básicas preguntas sobre el sentimiento y comprensión en la interpretación de la música, todavía no se han dado respuestas satisfactorias, y creo necesario sean promovidos trabajos en los sectores de la fisiología, la psicología y otras disciplinas que hablen sobre temas musicales.” Esto es lo que más tarde Karajan declaró en los documentos de la Fundación.

Su demanda no era solo la de analizar el arte de cultivar la música, también quería que se examinase lo que le sucede al compositor cuando a partir de sus sentimientos, de sus pensamientos, da forma desde su interior a la música, fijándola en el pentagrama.

¿Qué es lo que le sucede al oyente al captar estos sentimientos, estos pensamientos, los absorbe realmente o no es capaz de unirse a ellos?

Investigar sobre las preguntas que Karajan plantea, es lo que el Instituto de Experimentación Psíquica de la Música, de la Fundación quiere realizar.

En una declaración del Instituto de Experimentación se dice:

“La finalidad de este Instituto es la de investigar socialmente las condiciones de la vida musical, así como la influencia de ella en el desarrollo psíquico. Al establecer y fomentar contactos con eruditos extranjeros, y con el estímulo de sus trabajos de investigación, se ha llegado a regular su incorporación a los Simposios bajo la dirección de Herbert von Karajan, tomando en ellos la palabra dichas renombradas personalidades.”

Aquí menciono algunos de los nombres de estos especialistas en ciencias físicas, medicina y psicología: Profesores Papoucek, Rauhe, Pöldinger director del Instituto, el psicólogo Wilhelm Revers, el neurólogo Gert Harrer y el neurólogo y psicólogo Walther Simon.

Sobre todo causó gran satisfacción la participación del premio Nobel, el físico Werner Heisenberg y el investigador sobre comportamientos, Konrad Lorenz, y Carl Orff fue el huésped que aportó las fantasías y visiones del compositor.

Aquí nos encontramos ante la tesis ARS EST VITA.

Nuestros sentimientos nuestras fantasías no nos deben permitir caer en lo fantástico; lo que debemos buscar son convincentes pruebas. Para encontrarlas han sido llamados filósofos, psicólogos, médicos, antropólogos.

Durante los 20 años en que el autor tuvo la alegría de trabajar en la Fundación Herbert von Karajan muchos científicos acudieron a Salzburgo y a través de sus declaraciones lograron reafirmar lo que las investigaciones del Instituto de la Universidad de Salzburgo había encontrado. Estas valiosas aportaciones deben ser expuestas.

Ya tras el tercer Simposio Herbert von Karajan pudo decir:

“Tenemos gran numero de interesantes pruebas, pero las investigaciones más importantes las hago en mi mismo ya que creo es decisivo ver como le afecta a uno la propia interpretación de la música al escucharla en disco.

Solo un pequeño ejemplo: Ante un lugar difícil que siempre se interpreta con cierta aprensión, aun sabiendo que en el disco todo es correcto y que seguirá siendo siempre correcto, a pesar de todo, ante este momento, aparece constantemente el miedo.”

A la pregunta que se le hizo a Karajan de cómo se presenta este miedo, contestó: “Principalmente con unas descargas eléctricas en la piel. Esto es una clara muestra de conmoción. Ahora bien no puede decirse que esto sea un minus o un plus, o sea algo negativo o positivo, de alegría o disgusto. Hasta ahora tal cosa no ha sido posible comprobarla.”

El trabajo de esta Fundación se dirige a intentar “comprobar” estas cosas. No quiere dar lecciones sobre la manera de entender la música, lo que quiere es investigar los procesos que despierta físicamente, psicológicamente y biológicamente en el hombre. Karajan anima este propósito y dice sobre la comprensión de la música: “Yo no entiendo la música, la escucho y me impresiona.”

El Profesor Simon subraya sobre este tema que a pesar de todas las observaciones, investigaciones y conocimientos teóricos: la música permanecerá siendo música.

Dentro del círculo de los participantes se darán opiniones, preguntas, contradicciones sin lograr acercarse totalmente al asunto. Ellos tratarán de explicarlo en sus intervenciones dentro del Simposio.

La música aparece en imágenes tanto en la historia como en la mitología

En la “Melancolía” de Dürer encontramos música. Las proporciones del cuerpo, con referencia a las leyes musicales, nos lo demuestran. El escrito de Dürer: “El Alimento del Muchacho Pintor” contiene referencias sobre motivos artísticos que se pueden adaptar tanto a la música como a su “Muchacho”. En el escrito de Dürer la “Melancolía” es Arte.

En los “Exercitium”, como Karajan califica a menudo los ensayos, dice que en los gestos aparece un efecto semejante al Yoga: a través de la técnica del Yoga el espíritu se une al cuerpo.

La práctica de la música produce buenos músicos, produce personas sanas. Esto ya se sabía en la antigüedad.

En la literatura vemos que el enfermo siente una fuerte conmoción ante la música, ejemplo: Castorp en “La Montaña Mágica” de Thomas Mann. Música en los conocimientos: Kretschmer habla sobre un lenguaje gráfico, o sobre un lenguaje de ensueño; los sueños “hablan” claramente desde la música.

¿Quién es que inmediatamente no piensa en la descripción del sueño matutino en el tercer acto de “Los Maestros Cantores” de Richard Wagner?

Imágenes musicales dan vida a la melancolía. La música provoca cambios físico-psíquicos, la conciencia despierta ante su influencia. Al escuchar música, el paciente divisa, ante sus ojos imágenes y sentimientos espirituales, y ante esto se siente liberado, es una psicología terapéutica de las ideas y situaciones que hasta entonces lo habían perseguido y maltratado.

Características instrumentales: una canción de cuna sigue siendo una canción de cuna tanto si la interpreta una flauta como una tuba. Con un ritmo distinto en el metrónomo no se producen distintas piezas, solo son más lentas o más rápidas.

MM 240 = una alegre marcha; MM 120 = una melodía melancólica, una canción popular triste; MM 60 = una marcha fúnebre.

La información que indica el tempo decide el carácter de la pieza. Así el cambio de tempo lleva al completo cambio en el carácter de la música. Esto significa que el tempo que se tome en la interpretación será decisivo para formar su carácter, también para la calidad de la ejecución y para el efecto que causará al oyente.

Ejemplo: La “Heroica” de Beethoven y la Sonata Op. 35 de Chopin tienen unos compases cuyos tempos son los mismos que los de una canción de cuna, y solo a través del ritmo la música se convierte en una marcha fúnebre. La Canción de Cuna de Brahms, cambiando el ritmo y la instrumentación se convierte en un vals.

Comparación de tempos: Canción de cuna con el tempo 1 : 1

Alegre canción popular, tempo 2 : 1

Ruido estruendoso, tempo 4 : 1

Desde una canción de cuna se puede llegar a unas czardas, solo acelerando el tempo y conservando el mismo ritmo.

Un tempo rápido ofrece intranquilidad, uno lento, calma. La peculiaridad de la música depende de la cultura en la cual vive el compositor, no de su propia peculiaridad. Ahora bien, su gusto personal, o sea su propia personalidad aparece ya desde su primera niñez.

El aplauso: el público llega al aplauso por el retenido impulso que ha mantenido durante la audición.

Tras los espléndidos comentarios, opiniones y conocimientos de los participantes en el Simposio, Herbert von Karajan ofreció unas breves referencias a las experiencias obtenidas durante su trabajo con la música. Sus compañeros en el intercambio fueron los profesores Revers y Schwarz de la Universidad de Salzburgo.

Karajan: La línea divisoria del compás hace que los músicos duden. Esto sucede por un problema en la partitura. Si la primera nota después de la línea divisoria no estuviese tan alejada de esta, el músico no reaccionaría con inseguridad ante la duda.

La interpretación del arpa requiere en la notación un compás con tres veces más espacio que la notación de los demás instrumentos. El resultado es que el resto de los músicos van arrastrándose.

Revers: En el reino de la melancolía – hace poco hemos hablado de ello - los sentimientos quedan fuera, siempre que falte el desencadenante.

Imágenes estéticas no aparecen al escuchar la música, las imágenes que aparecen ante la música son imágenes espirituales.

Karajan: Hoy la gente joven escucha música solo a través de medios acústicos. Antes se necesitaban también imágenes visuales.

Revers: Sin la pura creación la obra no existe.

Karajan: *Cresc.* – Pausa - *Cresc.* = los dos *crescendi* deben ser de la misma intensidad. Pero la Pausa hace que sea difícil su interpretación.

Schwarz: Al hacer música nace la música. La música se encuentra allí donde suena, allí donde se escucha. Cita de Stifter: “El poeta recoge nuestros sentimientos y nos ofrece los suyos.” Esto puede ser trasladado a la música. Recoger y ofrecer, este es el principio básico.

Karajan: Un concierto es una suma de ondas sonoras, nada más. Esto es lo que es posible captar cuando se deja de lado el sentimiento.

Los ensayos en La Scala se convocaban siempre a las 21, 15, o sea después de la cena, tras un par de vasos de vino, y esto repercutía en el trabajo. Nunca más he tomado un vaso de vino antes de un concierto, el alcohol enturbia el juicio.

En la “Elektra” la música empieza con un primer compás en *ff* . Habitualmente, al principio de una ópera, el público se sitúa hacia delante en su asiento y al transcurrir el tiempo se reclina hacia atrás. En los Festivales de Salzburgo, antes de la premiere de “Elektra”, tuve una fuerte gripe y tomé una gran cantidad de pastillas para dominarla ya que la premiere no podía ser aplazada. Debido a la ingestión de estas drogas hice el *ff*. mucho más dinámico que habitualmente. Resultado: el público, por lo menos en la primera fila, que como director tienes próxima a tu espalda, advertí un crujido general al apoyarse en los brazos de la butaca.

“La Pasión según San Mateo” de Bach : ¿Se viven a través de la música los hechos de la Pasión, o es el sentimiento el que inspira el conocimiento histórico de la Pasión?

Los participantes del Simposio escucharon interesados las declaraciones del maestro ante este pequeño círculo. Las observaciones y experiencias de Karajan ofrecieron ejemplos prácticos sobre distintas disciplinas para así realizar más investigaciones.

Dirijámonos ahora hacia otro extenso gran tema, realmente el tema básico de la música.

A la música pertenecen Melos (Melodía), Ritmo y Armonía. La neurología ha encontrado la endógena autonomía rítmica de los ganglios sonoros que se encuentran en el encefalograma eléctrico del tálamo, donde los sistemas matizadores pueden valer como guías emisoras.

Estos centros trabajan “incansablemente”. Gracias a su propia organización rítmica los ganglios sonoros pueden producir rítmicos movimientos o sea sensaciones acústicas. Esto lo encontramos sobre todo en la música de marcha y en la música de discoteca. Con este incitante motor interior que cada persona tiene, les es posible a los jóvenes bailar toda la noche. Los soldados marchan durante kilómetros sin cansarse.

En nuestras profundas capas vegetativas interiores, no solo actúan sensaciones químicas o eléctricas sino también sensaciones visuales y acústicas: ritmos.

Al escuchar música escuchamos y sentimos el ritmo del compás en una pequeña dimensión, en una mayor la Melo, la melodía. Robert Schumann dice: “El placer de la música es el placer de reconocerla.” Este placer lo sentimos sobre todo al reconocer los Leitmotive de los dramas musicales de Richard Wagner.

El insistente ritmo lo encontramos en muchos lugares, sobre todo en las músicas de fondo de talleres, supermercados, almacenes y cafés. Ahora bien, en estos casos la gente pendiente de sus asuntos, ya no advierte estas constantes ondas sonoras.

Los ritmos de vals tienen su carácter propio y crean impulsos en la motricidad de las personas. Ya hemos mencionado que la psique de las

personas no consta sólo de sensaciones químicas y eléctricas, sino que según el nivel intelectual aumenta con la atracción visual y acústica, y esto esencialmente se capta rítmicamente; pero lo mismo que una luz fija, un sonido permanente, se escucha sólo “de paso” y se olvida rápidamente.

En la ópera infantil de Hindemith “Construimos una Nueva Ciudad” se encuentra un pasaje de poco más o menos 28 compases, en el que aparecen dos tonos distintos con el mismo ritmo, a mi, ya como escolar de once años, me irritó y me decepcionó. En esto las sensaciones que hemos mencionado no han sido atendidas, la motricidad no ha sido abordada.

Observando los profundos revestimientos de nuestra psique nos encontramos con afectivas y vegetativas reacciones, nuestra vivencia musical aparece como una progresiva reacción. Por ejemplo, al principio de una Sinfonía, a los acordes escuchados en primer lugar, siguen los compases que nos conducen hasta la cadencia de la obra. Seguimos el desenvolvimiento de las sensaciones que nos causa la melodía y los ritmos que la sustentan, reconocemos su conexión, sus consecuciones, su “necesaria” estructura.

En el compás se agita el ritmo, que con su pequeño espacio envuelve la melodía. Acudimos nuevamente a las palabras de Schumann : “ El placer de la Música es el placer de reconocerla.”

Son necesarias estas explicaciones sobre la experiencia en la música ya que a nosotros, como atentos oyentes en las salas de concierto o en los Teatros de Ópera, nos suelen pasar desapercibidas, pero en realidad son sustanciales para nuestra capacidad de escucha y captación.

Un ejemplo más que suficiente para la buena escucha de la música y para la captación de los distintos ritmos y al fin también para la captación del matiz de los tonos a través de la instrumentación, lo dio Herbert von Karajan ante la cuarta Sinfonía de Gustav Mahler, en un ensayo de orquesta ante los mecenas de los Festivales de Pascua. Karajan dijo: “Gustav Mahler era tremendamente sensible a los ruidos. Su sensibilidad llegó a tal extremo que compró o alquiló una pequeña casa en un lugar solitario, pero aun así se impacientó al ver que debía soportar el susurro que los campesinos hacían al utilizar sus guadañas. El tercer tiempo de esta Sinfonía refleja esta

contrariedad, y es una de las cosas más bellas que Mahler ha escrito.” Karajan describió entonces en breves indicaciones este tercer tiempo:

“Muy íntimo, lírico,

Tutti: contrabajos, cellos, cuerda, toda la cuerda acentuada, entre ella la madera, violines superando las potentes trompas, madera melancólica.

Un tema se repite seis veces, acentuado el solo de violín que expira suavemente, después un Tutti expirando también lentamente.”

Esto muestra como sus sentimientos, sus impresiones influyen en el trabajo del compositor, como la música se encuentra en su interior.

Tras lanzar una mirada a dos de los momentos de la creación musical regresamos de nuevo a los trabajos del Simposio. La manera como vive la música la gente joven, nos abre a la visión de como su retención, su influencia, puede repercutir también en las decisiones morales. La histeria que provoca el baile del Rock y del Beat lleva al desenfreno, ante esto la capa cerebral es afectada y se llega a irreversibles daños auditivos; el Bolero de Ravel puede provocar ataques epilépticos.

La música de baile y la música utilitaria, (esta última debe existir) está rítmicamente acentuada, breve (lo mismo que en Bach) y determinante. La gente joven siente Mozart y Schubert como un “pathos desde abajo”, servil, insinuante; Beethoven es un “Pathos desde arriba”, como una dictadura y por esto es rechazado. En cambio Bach les resulta cómodo.

En este momento el Simposio se dirigió de manera extensa a la escucha, y a como prestar atención a la música.

Este interludio es necesario ya que: “Escuchar es el fenómeno primigenio es el encuentro con el mundo” (W. Simon). Ante esto debemos situarnos en el terreno de la psicología y también en el de la medicina.

El hombre es capaz de escuchar antes de nacer. El niño, antes de nacer, es un ser vivo, así en este estadio son posibles problemas psíquicos. No hay ninguna génesis post natal. La más noble emoción del intelecto es un proyecto que ya existe antes del nacimiento. Según el Profesor Blechschmidt (ver sus publicaciones: “El estadio de desarrollo del hombre anterior a su nacimiento”, 1961 y “El sistema orgánico prenatal del hombre”, 1973) es posible ver la unión del comportamiento embrionario con el comportamiento del

hombre adulto, ambos comportamientos concuerdan y Blechschmidt dice textualmente – uno de los participantes lo cita - :”Lo que no se ejercita conscientemente antes del nacimiento, más tarde no se podrá completar a conciencia.” Imaginemos la mujer embarazada que espera a su hijo contenta y feliz y que muy posiblemente canta y hace o escucha música. Su futuro hijo siente el agradable sonido que hasta cierto punto colabora a su bienestar. Explicación científica: los órganos del oído están en el embrión completamente contruidos; en los recién nacidos las cavidades del tímpano y sus huesecitos no tienen un tamaño mucho más pequeño que el de los adultos. En los recién nacidos el tímpano mide 9 mm., en los adultos 11 mm.

Hasta el nacimiento el niño vive en simbiosis con la madre en un espacio absolutamente aislado, los contactos con el exterior se producen solo a través del oído, (el palpitar del corazón de la madre) pero posiblemente también a través de continuas vibraciones.

Esta excursión a la rica especialidad de la medicina nos muestra que debemos ver la diferencia que existe entre escuchar o prestar atención a la música. Escuchar se puede hacer sin voluntad de hacerlo, para prestar atención interviene la voluntad, la intención de hacerlo. El niño en el cuerpo de la madre escucha porque la madre escucha, y sin saberlo experimenta una información de extraordinario carácter. Vamos a resumirlo:

Los fundamentos de la vivencia de la música, así como la formación psíquica a través de la vivencia de la música constan de tres fases:

- 1) Las características del oído humano, bajo el sentido psíquico, evolucionan a través de procesos espirituales: pensamiento, recuerdo, lenguaje.

- 2) La influencia que ejerce la actividad musical sobre la inteligencia, la fantasía, la creatividad. Ante esto aparece la pregunta: ¿Hasta qué punto quedan marcadas o realizadas la inteligencia y la fantasía?

También se han de considerar las influencias de la obra escolar de Orff. No parece aconsejable pasar de lo fisiológico a lo psicológico.

Dos posibles maneras de evolucionar:

a) considerando la influencia del ritmo musical y la fuerza del volumen en el sonido.

aa) en activos pequeños grupos.

bb) en el trabajo espiritual

b) conocer la diferencia entre ruido y sonido. (Pregunta: ¿cuánto influye el sonido en la música?)

Los ruidos son sonidos de una frecuencia acompasada, una prestación ocasional; los ruidos son manifestaciones voluntariamente divulgadas.

3) Configuración de imágenes melódicas. ¿Cuánto tiempo es necesario para captarlas? Los procesos impactantes y vivaces de las melodías, con distintas tensiones y hasta con las mismas, cada oyente las capta a su manera.

La problemática histórico-antropológica que hasta ahora no ha sido tratada nos conduce al campo de la filosofía y la sociología, y observamos en ella la unión del arte con la política.

¿Qué dice una composición musical sobre los hombres que trata, que les pasa a estos hombres sobre los cuales se hace esta música, y también que les sucede a los hombres que la escuchan?

Después de numerosos eruditos debates, deliberaciones, colaboraciones del gran círculo de especialistas convocados, Herbert von Karajan planteó una pregunta aparentemente sencilla: “¿Qué es la auténtica gran música?”

Pareció no esperar ninguna respuesta, pero inmediatamente planteó nuevas tesis y otras preguntas:

“Como se enfrenta a esto un investigador; no es posible ninguna objetividad, una caída de la presión atmosférica hace que la más pequeña falta sea audible en los instrumentos.

¿Quién afirma que la música sea objetiva? ¿Qué sucede ante situaciones externas desfavorables, desvíos o desfallecimientos en la concentración durante la escucha?

¿Y al compositor que le pasa con su obra? Primero tiene una idea, después escribe las notas que reproducen de manera incompleta esta idea, y el intérprete lee nuevamente estas notas de manera distinta.

Y además los múltiples “estorbos” externos. Influencias atmosféricas, la acústica del entorno, el oído del oyente, influyen en el resultado de la interpretación, así que al oyente le llega algo completamente distinto de lo que el compositor, según su idea, ha realizado.”

Los comentarios de Karajan mostraron claramente las investigaciones que deben plantearse para lograr los deseados conocimientos. Algunos participantes presentaron también en el debate adicionales preguntas y comentarios.

¿Se puede trabajar la música?

¿Cuáles son las emociones que emanan del ensueño, de lo sentimental, de la música apasionada? ¿Cómo deben definirse estos tres conceptos?

En otras especialidades se debe incluir la metafísica, por ejemplo: el ritmo es una obra arquitectónica, la melodía una escultura.

Liszt dice sobre esto que en la ejecución de la música es necesaria una profunda cultura general.

Tras estas aportaciones se demuestra que a menudo la música no aparece por sí sola ante nosotros, debemos situarla en el gran complejo cultural, debemos conocer la influencia de sus valores filosóficos.

Herbert von Karajan, que dirige el Simposio, despertó gran interés en el debate con las siguientes declaraciones, que aportaron al Simposio sus experiencias como artista y también como filósofo: “Es más fácil investigar un complejo cultural cuando este ya ha sido cerrado. ¿Qué es lo que escucha el hombre primitivo de una melodía, capta la polifonía, los sonidos, tal como se han formado en su fantasía?” Tras estas breves frases propuso una serie de interesantes preguntas que demostraban la esperanza que depositaba en la investigación. “Si se desea analizar una pieza sinfónica. Entonces debe

preguntarse: ¿qué es lo que se escucha de la melodía cuando llega la armonización?

Por ejemplo la “Heroica” puedo imaginarla sin armonía, o sea, con la melodía es suficiente. Aquí pienso en las primeras grabaciones discográficas de una obra sinfónica, se trata de la 5ª Sinfonía de Beethoven dirigida por Nikisch, en la cual la armonía era casi inexistente. También pienso en el disco de la DGG que apareció con motivo de mi 60 cumpleaños con el título “El principio de una amistad”. En este disco se muestra claramente que hace 30 años trabajé la armonía de manera totalmente diferente a como lo hago hoy, debido a esto casi me avergüenzo de que exista este disco.

Los japoneses escuchan en el glisando de un oboe una armonía, en cambio los europeos perciben sólo unas notas.”

El Profesor Simon dijo: “La pulsación de un martillo en el piano dura siempre la 200.000 parte de un segundo, o sea posee siempre la misma pulsación. El intérprete no puede influirla en absoluto, pero en cambio el oyente capta si la pulsación es fuerte, ligera, etc. así el oyente está emocionalmente influido por el intérprete.”

Karajan: “A pesar que la capacidad auditiva no puede captar la pulsación, en la fricción, etc. siempre aparece la influencia emocional.”

Profesor Revers: “No conocemos el mundo auditivo que rodea al hombre, aunque sí conocemos el oído físico del hombre.”

Ante las preguntas de Karajan se desarrolló un intenso diálogo entre él y los Directores del Instituto, y finalmente con el Profesor Heisenberg que ofreció a los oyentes, que no habían participado, unos interesantes puntos de vista e informaciones.

Karajan explicó lo que le había sorprendido y satisfecho en una tournée que hizo por el Japón: “En el Japón se encuentra el público más concentrado y disciplinado del mundo. Media hora antes de empezar el concierto el público ocupa ya sus asientos y permanece allí silencioso preparándose intensamente para recibir la música. Más o menos la mitad de la población siente interés por los conciertos.”

Profesor Revers: “La manera de escuchar la música la deciden los instrumentos musicales, cada pueblo tiene los suyos.

La conexión depende de la inteligencia ... esto se da como hipótesis.

¿Hasta qué punto se ofrece la posibilidad de programar la música dedicada a las masas creyendo que la música despierta los buenos instintos en la gente?

Desde la oferta del concierto el oyente escucha “lo que recibe”, pero capta más cosas en su interior. No se escucha sólo con el oído, se escucha con toda la personalidad a la que he llegado con la sicosomática unidad que yo sintetizo.”

La entrega a la música es un compromiso pasivo y activo. Ante el argumento de una investigadora de la naturaleza que opinó que hasta ahora sólo se había tratado la parte cultural del asunto, contestó el Profesor Revers: “Mientras admitamos el dicho de Descartes: “Pienso, luego existo” (esta idea la mantuvo Descartes como básica, dentro de sus constantes dudas) la psicología ya no tendría nada que ver en las personas, así, dejemos en paz la psicología . En muchos casos el psicólogo también se ha ocupado de lo que no existe.” El Profesor Revers se inclina siempre a situar cara a cara la realidad y la teoría.

El profesor Heisenberg apoya a su antecesor con una breve frase, una imagen bien evidente: “En el ajedrez uno no se interesa por la madera en que las figuras están talladas.”

Bajo el punto de vista médico la vida auditiva ofrece múltiples elementos. El Dr. W. Pöldinger habló sobre el tema “Música y Medicina”, dando múltiples informes sobre lo observado en el organismo humano ante la escucha de la música. Intervienen el pulso, la respiración, el psico-galvánico reflejo en la epidermis. El sistema nervioso vegetativo reacciona de diferente forma en la escucha emocional y en la escucha racional. Si la música expresa algo aparecen regulares curvas en el pulso, si no expresa nada las curvas son irregulares.

La actividad cerebral muestra peculiares sensaciones:

- 1) En el reino de los sentidos se encuentra el sistema que capta el toque de atención. Al oyente se le avisa que se da un ruido o un tono, a partir de aquí sigue todo.

2) El sistema de control en cuya área se encuentra el desencadenamiento de la atención decide si se sigue el aviso o se le ignora. Cuando se ha decidido prestarle atención aparecen las estructuras del sistema emotivo.

3) Allí se controlarán las emociones y se decidirán los juicios del sentimiento.

Los efectos provocados al escuchar música, o los causados por un esfuerzo físico, muestran distintas curvas en el corazón (EKG) esto sucede sobre todo al dirigir llegándose a energéticas y emocionales repercusiones.

En las curvas energéticas las evidentes influencias son poco importantes, en las emocionales son mucho más intensas.

En vivencias pasivas (escuchar música), se llega finalmente a repercusiones emocionales. El mismo Herbert von Karajan dice haberlas sentido al asistir a un ensayo de la Obertura Leonore III. Esto nos confirma las teorías presentadas.

Como final al informe del Dr. Pöldinger, Herbert von Karajan ofreció a los participantes unos interesantes puntos de vista desde su trabajo en el podio como director.

Karajan: El compositor coloca en sus partituras sus propias ideas. En la partitura se puede dar libremente la altura de los tonos. La extensión de estos tonos se determinan dudosamente, y en la dinámica, a pesar de lo escrito, reina un laberinto.

Cada músico tiene su propio ideal del sonido. En los ensayos de orquesta se intercambian opiniones, así los conceptos de varias personas son contrapuestos. En el trabajo del ensayo tiene lugar la expresión de los corazones de distintas personalidades, el ensayo conduce a verdaderos entendimientos y al fin aparece el sonido que quiere trasladarse al oyente.

Pöldinger: La escucha de la Música, la vivencia de la música, depende de la disposición de ánimo del oyente.

Karajan: No es verdad que el tamaño de la sala de conciertos, o el pequeño tamaño del cuarto de estar en que se escucha una retransmisión, juegue un papel importante en la escucha de la música. También se dan

referencias sobre el sonido que se obtiene a través de unos auriculares. El director debe escuchar la música críticamente, racionalmente, pero vivirla emocionalmente. La mano de un director experimentado hace las correcciones por sí sola.

Cuando empieza una frase ya se busca el final.

Simon: Sobre la co-dirección de un oyente. Aquí se da el traslado de la imaginación a una vivencia musical. Es la imaginación incorpórea.

Karajan: En la dirección, el compás debe ser marcado justo a tiempo, no antes, no después.

Un participante: ¿Qué puede hacerse cuando la gente joven se entrega sólo al ritmo?

Karajan: Nada. Quien no tiene ritmo en sí mismo lo coge de fuera.

Pöldinger: En la masa, no en el grupo, reina una variable regulación de lo intelectual, pendiente de lo afectivo. Ejemplo: Cuando en el Concierto de Año Nuevo en Viena, suena la Marcha Radetzky todos los oyentes palmean a tiempo.

Un participante del Mozarteum: Debemos observar la diferencia entre la métrica y el ritmo. La métrica es esperada por el oyente, el ritmo no puede esperarse.

Karajan: En las repeticiones el ritmo lleva a la métrica. Ejemplo: La 7ª Sinfonía de Beethoven se interpreta más larga cuando más desdibujadas son las repeticiones. La coacción saca fuerza al ritmo.

En un lugar del 2º acto de "Tristan" se intercambian orquesta sin cantantes y cantantes sin orquesta de manera muy rápida. Con esto se llega a interferencias si no se interpreta con gran exactitud. Así en los ensayos de la grabación discográfica en la Christuskirche hice que escribieran el texto en las partituras de la orquesta. Mis brazos lo indicaban y decían: "Por favor, ahora les toca tocar a ustedes."

Karajan: ¿Cuándo, una serie de notas se convierten en melodía?

Prof. Revers: La aparición de fenómenos psíquicos no es función de los órganos. En los órganos cerebrales no se puede encontrar un fenómeno psíquico.

En la fantasía, en los sentimientos es donde se encuentra el lugar donde se transforman las cosas, la base se encuentra en el trabajo de la fantasía.

El escuchar es una vivencia instantánea, como cuando el ojo capta algo que en conciencia no vemos, así el oído capta más de lo que escuchamos.

Karajan: Hay diferencia entre lo que escucha un amante de la música y un músico intérprete. El amante de la música recibe más de lo que recibe la orquesta ya que en los músicos existe una función de control.

Profesor Harrer: La escucha es un acto de voluntad. Se escucha tic-tac. Pero si se quiere también se escucha tac-tic.

Karajan: Es el copista de la imprenta el que decide cuando empieza la orquesta, ya que la orquesta ante todo actúa visualmente y se adapta a la partitura. Si la nota se encuentra cerca de la línea divisoria el músico empieza antes que si la nota está alejada de la línea divisoria.

## PARTITURAS

Deberían hacerse partituras que ahorrasen la mitad del trabajo en los ensayos manteniendo siempre el tempo debido, pero evitando impresiones ópticas equivocadas.

Con impresiones ópticas se ha llegado a una nueva vivencia auditiva: música en el televisor.

A lo largo de su vida las Sinfonías adquieren otra forma.

Participante: Sentir la música, vivir la música es un problema neurofísico: ignoramus o ignorabimus.

Karajan: Las 4ª y 5ª Sinfonías de Beethoven.

Después de haber ejecutado y grabado infinidad de veces estas Sinfonías, hace poco, para una producción de cassettes, las interpreté por invitación del Primer Ministro inglés Heath, en el Albert Hall, para festejar la entrada de Gran Bretaña en la EWG. Allí, según mi parecer, me encontré ante

unas nuevas obras, y me dije: realmente debería interpretar sólo estas dos Sinfonías ya que sólo son estas las que conozco verdaderamente.

Karajan: Ante la pregunta de si todavía se solicita la música clásica, sobre todo la de Richard Wagner:

Cuando la DGG. (Deutsche Grammophon-Gesellschaft) quiso grabar la Tetralogía de Wagner, en un pac conjunto, obra que ya anteriormente había aparecido en cuatro discos separados, (grabados en los Festivales de Pascua de Salzburgo) y solicitaron mi opinión, dije que podían hacerlo si querían perder su dinero ya que no encontrarían los suficientes compradores para esta obra conjunta. Si se amontonasen los discos que ya han sido vendidos de esta obra, poniéndolos uno encima de otro, la torre sería ocho veces más alta que la Torre Eiffel. ¿No es esta una prueba del interés que despierta esta música tan “especial”?

La manipulación técnica de los efectos musicales, esta sobrecarga, produce sensaciones que en la realidad no se dan en absoluto. Así yo lo escucho todo en un tocadiscos que ni tan siquiera es estereofónico. El oído lo transporta todo al sonido habitual, siempre que uno no se sitúe con un oído demasiado crítico.

Prof. Reinecke: Ante el comentario de Karajan sobre el interés demostrado hacia la música, ahora nos dirigimos hacia un época musical contrapuesta, gracias a esto no se llegará al caos. Esto probará el interés por la música, pero la música a la que la juventud se dirigirá no será la misma.. Gracias a la estructura social de la juventud los adictos al Beat son más numerosos que los adictos a Beethoven.

Participante: Pregunta: ¿Es realmente Beethoven mejor que el Beat?

Karajan: Esta es mi respuesta: Piensen ustedes cuanto tiempo hace que se interpreta la música de Beethoven, y veremos cuanto tiempo durará la del Beat.

Un Filarmónico: Armstrong gusta más que una aria de “Rienzi”, el gusto ha cambiado, también el ideal de belleza.

Karajan: Lo que nosotros encontramos feo, la juventud lo encuentra bonito, a esto no debemos darle importancia, la cosa es así. ¡Tolerancia! No nos encontramos en la guerra de los 30 años. Dejadlo pasar.

Un Filarmónico: La juventud ama de la misma manera el Jazz, Beethoven y Bach. Reacciona con alergia ante cualquier sonido excesivamente bello, pero es sensible a la precisión de una orquesta.

Karajan: La juventud acude en masa a los conciertos, tres veces más que la posibilidad que se tiene de acogerlos. ¿Por qué hay tantas habladurías sobre la necesidad de forzar a la juventud a asistir a conciertos?

Hay escasez de músicos porque la educación musical en las escuelas es catastrófica. En la Escuela de Música de la Filarmónica de Berlín, de los 120 que se presentaron para ser instruidos, sólo fueron aceptados 7. La instrucción musical se hace como se hacía 50 años atrás, sobre todo la enseñanza del piano. Esto me ha sido posible comprobarlo con mis propias hijas. En lugar de enseñar a los alumnos las cosas más primarias, lo que debe hacer el profesor de piano es hacerlos trabajar prácticamente. Ejercitar la pieza lentamente, tan lentamente que hasta las vallas más difíciles puedan ser salvadas en un tempo invariable. En lugar de tal cosa se les hace correr y entonces deben frenar ante las vallas.

La formación del profesor de música merece toda nuestra atención.

Tras esta intensa discusión tuvo lugar una animada conversación con el maestro. Consideraremos las reflexiones que se hicieron sobre el ritmo. Vamos a dedicarle gran atención ya que nuestra vida se basa en el llamado ritmo original: el palpitar de nuestro corazón. Sobre este aspecto, en su conferencia, el Profesor Revers calificó el ritmo como un importante elemento de la música, que debe ser introducido con gran cuidado para no convertir la música en “musiquilla”.

Antes Herbert von Karajan ya había ofrecido algunos ejemplos del significado del ritmo, de como debe ser interpretado de manera “sana”, o sea no obstinadamente exaltado: lo que se expresa en el ritmo, no debe ser voluntariamente pervertido.

La conferencia del Profesor Reves se cerró con un breve cambio de impresiones:

Karajan: La gente en Europa no posee ritmo, si lo tuviera no serían necesarios tantos ensayos de orquesta. Esto no sucede con los rusos, los

africanos, los cubanos. Los dos nombrados últimamente se sirven del ritmo, sólo se les debe dejar que bailen.

Prof. Simon: Pongamos atención a la importancia del ritmo original.

La cuna finlandesa no se mueve en torno al eje transversal, lo hace en torno al eje longitudinal, este movimiento es el que corresponde al caminar de la madre que está esperando el hijo. Para el niño el corazón de la madre es la primera música.

Participante: Procedemos de un logarítmico camino vital, no de uno lineal. Esto está lleno de significado en vistas a las primeras experiencias del hombre y esta primera experiencia se nos sirve rítmicamente.

En una siguiente conferencia se contemplaron los impulsos que desencadena el ritmo. En el concierto es la orquesta la que da el impulso rítmico que influye tanto psíquica como físicamente en los intérpretes y en el público. Sobre esto comentaron:

Karajan: En el “Bolero” de Ravel el principal choc epidérmico se da en el momento en que la obra mantenida en do Mayor cambia a mi Mayor, precisamente poco antes del final. Justamente en el lugar en que el tono cambia se produce también la más intensa conmoción musical

Prof. Simon: En este lugar recordaremos el primer lenguaje original del hombre. La suave expresión del bebé: “Mamá” copia el ritmo prenatal del corazón de la madre, lo que ha escuchado del palpar de este corazón.

Un capítulo muy interesante y también determinante en la investigación musical son los aspectos educativos que habitan en la música. Los encontramos en las primeras experiencias musicales del niño y en sus significados psicológicos. En los años posteriores, con el consiguiente desarrollo corporal y espiritual, aparece la motivación de la enseñanza, situándose en un lugar excepcional. La música ofrecerá una valiosa ayuda en la formación de la personalidad. La música influye en el palpar del corazón y con esto en el bienestar general y consecuentemente en la conducta de la persona joven.

Sobre este tema ofreció el Prof. Paupousek unos conocimientos que se darán aquí de manera resumida. El Prof. Paupousek tituló su conferencia:

“Las primeras experiencias musicales del niño y su significado biológico y psicológico.”

Seguimos ahora con sus ideas:

Comenius, un religioso educador del siglo 17, dice: “La base para un don artístico debe buscarse en la primera edad del niño, cosa que después se desarrollará. La música es la forma artística de la expresión más natural.”

En esto los padres juegan un papel decisivo. La palabra y el pensamiento humano están estrechamente unidos. Según la manera que en sus primeros años se le marque a través de la música, será influido por ella.

Los intercambios entre el lactante y la persona que lo alimenta todavía se están investigando, se encuentra en un primer estadio de conocimiento.

Los padres procuran la principal relación con el entorno, ellos valoran la capacidad del niño.

Una luz ignota ayuda a ser creadores en el juego, a protegerse del aburrimiento. La persona protectora proporciona alegres experiencias. En esto es significativo el rostro de la madre, su risa, sus amorosas palabras. También en niños ciegos y sordos se observan convenientes reacciones, en este caso es aconsejable el contacto corporal.

El niño persigue sus fuentes: el conocimiento de impresiones, el descubrimiento de lo familiar, el percibir que con su propia acción logra la meta, el repetir experiencias habituales.

La voz humana = primera impresión musical.

Sólo con la música del lenguaje, a pesar de la abundancia de vocales, no es posible como medio de entendimiento. El aprendizaje del canto y de la lengua es en determinadas fases relativamente fácil. En este aprendizaje juega un papel decisivo el oído. El canto de los pájaros y el balbuceo del niño están formados, tanto para unos como para el otro, por una amorfa articulación del sonido.

Los elementos musicales del lenguaje, se les muestran a los niños a través del padre y de la madre, ambos se intercambian en el registro de las formas básicas, en la diferenciación de las impresiones auditivas; estas se

muestran al preguntar, pedir, reñir en distintas situaciones sociales, también en reacciones varias, actividades motoras (rechazos, huidas aunque sólo expresadas imaginativamente) tranquilizadoras (canción de cuna).

Por otra parte: cantos populares que invitan a la actividad, al rendimiento, a correr, a caminar.

Las situaciones aquí nombradas pueden ser entendidas por los niños sólo bajo la estimulación anunciada a través de la modulación de la persona educadora. El bebé presta gran atención al estímulo que se le da a través de la canción, cosa algo más restringida en el niño ya crecido.

Juan Sebastián Bach introduce un tema que repite continuamente hasta que el oyente lo capta, a continuación sigue un cambio que hace que el oyente refuerce su atención. Según este principio actúa también la madre cuando habla a su hijo recién nacido, el lenguaje de la madre provoca el ritmo. La modulación de la persona educadora es decisiva. Esto se muestra claramente ante el intercambio que se produce entre el bebé y la persona mayor, en esto la melodía de la voz cambia constantemente.

¿Qué rasgo típico contiene la voz de la madre?

1. La madre elige unas formas de expresión variables intercambiando cada vez el ritmo.
2. La madre reacciona ante las manifestaciones del niño y contesta con la regularidad del lenguaje adulto. El bebé influye en la conducta de la madre a través de su propia actividad.
3. La madre introduce en el bebé los elementos del lenguaje, el bebé observa, escucha y con esto se desarrolla un latente aprendizaje del oído y de la vista.

La pluralidad de estos intercambios dan a la melodía un papel subalterno, se deja que el contenido sea lo decisivo.

Un ritmo regular y una suave melodía ayudan a tranquilizar.

Las exclamaciones del bebé están dentro de un contexto social, no son unas simples técnicas respiratorias.

Si a un bebé se le habla con su misma manera de expresarse lo entenderá con dificultad, en cambio le será más fácil si se le habla en lenguaje normal. Pero si se insiste en ello se refugiará en un :” ¡ a, a ¡”.

El bebé experimenta con lo aprendido, en esto son significativos los elementos creadores que ofrece la madre.

Con casi dos años el niño se interesa por su entorno, por la cultura, y aquí se encuentra la decisiva condición previa para su siguiente desarrollo social.

Los elementos musicales facilitan al niño la necesidad de participar y entender lo que le rodea, esto es extraordinariamente decisivo para su desarrollo social.

Y de nuevo Comenius: “ Sea bendita la casa donde se cultiva la música.”

A partir de la pregunta sobre la educación de la persona pasamos a la personalidad del hombre, a cuyo desarrollo conduce la educación. La estimación de esta educación, más que nada su tratamiento, decidirá sobre el grado moral e intelectual de dicha personalidad. La música puede ayudar a despertar las tendencias morales y también intelectuales, y más tarde conservarlas y mantenerlas.

Es fácil advertir como gracias a la música, largas marchas se superan fácilmente y como el trabajo resulta más eficaz.

Las fuerzas físicas se movilizan ya que el pensamiento se centra en el canto apartándose del fatigoso peso de la realidad. También aparece una especie de refuerzo de la personalidad, al cantar, en el fondo, aparece el ego.

Aquí nos encontramos ante una conocida o ignorada auto educación con ayuda de la música. Son numerosas las influencias que podemos notar tanto espirituales como físicas. Melodías bailables hacen que los pies se muevan por propio impulso. Cuanto más se acentúa el ritmo en la melodía, más intensamente influye la música sobre los asistentes al salón de baile, lo mismo que en los bailes de pueblo y hasta en las manifestaciones políticas. La música obliga a una determinada posición, a una determinada actuación.

El encanto de la música lo captan todas las personas por un igual, sea la que sea su condición y su trabajo. La música tiene siempre una constante influencia unificadora en dos distintos planos: ella provoca cambios en las ideas

y en la relación con nuestros semejantes, ante los cuales el individualista se siente ligado a los mismos deseos y pensamientos. Ejemplos: el coro en el servicio religioso, los himnos nacionales, los cantos de taberna, los cantos excursionistas, el canto anhelante, “Me encuentro en la oscura noche”, el coro de los prisioneros en el “Nabucco” de Verdi se convirtió en el himno revolucionario de los italianos contra la ocupación austriaca de Venecia y la Lombardia.

Con tales melodías el hombre se sitúa en el lugar de los sucesos que lo rodean, refuerza su propia personalidad y deja que florezca en él. Así Peter Tschaikowsky en su obra orquestal “Obertura 1812” con las melodías revolucionarias y los enérgicos ritmos da vida a los sentimientos y a las imágenes que acompañaron a los rusos tras la entrada de Napoleón, en su lucha contra la Grande-Armée. Tschaikowsky introduce en su composición el canto patriótico de Lwoff: “Dios sea la protección del Emperador” contra la Marsellesa y con esto refuerza la sugestión de las melodías a las que el oyente no puede sustraerse. Son una pintura musical de la mentalidad rusa. El mismo Tschaikowsky dijo: “La he compuesto con poco amor y con poca calidez.” Este trabajo ocasional es interesante para nosotros, deberíamos valorar más la música de sus Sinfonías.

Escuchar e imaginar música son dos hechos coordinados e intercomunicados. La idea del creador se une a la idea del receptor. La música armoniza el ser psíquico con el esfuerzo filosófico.

Ya la antigüedad nos ofrece algunos ejemplos de cuan fuerte es la sugestión que ejerce la música. En esta época hasta se llegaban a curar enfermedades con una música escogida para ello. Asimismo las melodías bailables servían de terapia; en muchos trastornos el movimiento logra evitar el dolor o logra que se olvide. En tanto que melodías elementales no llevan al éxito terapéutico, las melodías de gran intensidad, apoyadas por la percusión alcanzan la curación. Esto es lo que nuestra mirada al mundo antiguo nos muestra.

Hans von Bülow reconoció: “Al principio fue el ritmo.” Observemos nuestro cuerpo, las funciones que lo han llevado a la vida y después lo han

mantenido, todas se basan en un ritmo regular: latido del corazón, respiración, caminar.

Tanto en la marcha como escuchando música los momentos de ansiedad son frecuentes. Herbert von Karajan en uno de los primeros Simposios contempló tal cosa con estas palabras: “A los directores jóvenes les digo: Deben evitar las tensiones; gracias a mi práctica del Yoga sé que la fase energética de hacer música no es tan fatigosa como aparenta. El mayor peligro se encuentra en el punto en que al darse un momento de suspense, hace que el corazón literalmente se detenga, por ejemplo en los primeros compases de la 4ª Sinfonía de Bruckner, en la inquietud del 3er. acto de “Siegfried” o en el alto do de Brunilda. Ante esto me es indiferente vivirlo en directo o escucharlo en una grabación, cada vez siento la misma ansiedad.

Sin ritmo no captamos la música; hasta el lenguaje tiene su ritmo. Según parece lenguaje y música hablan y hacen música al unísono, están estrechamente unidos. La persona escucha la música y percibe el lenguaje no sólo a través del sonido de la música sino también de las palabras.

Sobre el problema central de la fisiología del oído dice el Profesor Creutzfeld:

El lenguaje consta de símbolos semánticos individuales, de los cuales deriva la sintaxis. Al adquirir la posibilidad de hablar, la música se hace posible. Ritmos hablados y ritmos melódicos hacen que el lenguaje se convierta en música. La manifestación de la música aparece sensiblemente más tarde que el lenguaje. La lengua es racionalmente cognitiva, al contrario la música es irracional, emotiva. Esto no es en absoluto modificable.

Daremos una mirada física a la utilización de los órganos que la naturaleza nos ha dado, con los cuales emitimos ondas sonoras y al mismo tiempo las sentimos. El contenido del sonido ofrece múltiples matices, como acordes, tonos altos, consonancias, disonancias, es decir distintos tonos físicos. Esto después se modifica, convirtiéndose en el oído en sensaciones musicales.

El código del sistema nervioso sirve únicamente para reproducir normas acústicas. Unas sensaciones mecánicas se convierten en sensaciones

fisiológicas. En el cerebro no existe sólo un centro de actividad cerebral, existen varios campos de actividad.

La transformación de las ondas a un nuevo código perceptivo tiene lugar en el oído interior, sobre el estribo del martillo, y desprende vibraciones sobre la fluidez del caracol. Así lo no sólo escuchado sino más bien captado, se extiende, desde la escala musical, por la membrana hacia el oído interior. Impulsos nerviosos sintonizan la audición. El trabajo de la membrana básica es decidido por los campos del cerebro, diferentes tonos activan los diferentes campos. Las diferentes calidades físicas del sonido y las imágenes neuronales siguen dos distintos caminos.

Estos son los caminos por los que transcurren la melodía y el ritmo para que liberen en nosotros la percepción y la sensación del sonido y de los tonos. Estos vistazos científicos son interesantes, pero lo realmente agradable es poder escuchar y sentir la música sin que necesariamente se deba ser versado en medicina.

Los órganos del hombre, como corazón y pulmones no se cansan nunca mientras permanezcamos sanos. Es el médico el que debe poner en orden el necesario ritmo vital : la acción. Sea cual sea la manera que nosotros sigamos el consejo del médico o también simplemente el del sentido común, nos moveremos siempre con un cierto ritmo, tanto si andamos, corremos o saltamos, y es nuestra mentalidad la que decide como debe aparecer este ritmo, como un tranquilo descanso o como una impetuosa vehemencia . Esta la encontramos en la música Pop, unida a una potente fuerza sonora, el sistema nervioso se opone a esto, regido por las leyes naturales el oído enferma y también la circulación, el corazón y el pulmón se sienten afectados. La naturaleza está compuesta de armonía, así debe serlo también la música y todo el auténtico arte.

El ritmo conduce al hombre a su meta, o cuanto menos al camino que lleva hacia ella, aunque no siempre es constante ya que depende de eventuales decisiones.

Beethoven muestra en sus Sinfonías los cambios de ritmo en la música, en el ritmo, igual que en la vida humana, sirve para dar intensidad a la tensión o a la constancia de la expresión dentro del mensaje del contenido musical.

Cada persona, joven o vieja tiene su propio sentido del ritmo, existe un sentimiento musical, hasta cuando este sentimiento sea antimusical. También los ruidos ofrecen un ritmo aunque en este caso no melódico.

Tampoco es decisivo como el hombre percibe los sonidos, si los escucha como musicales o como dice humorísticamente Wilhelm Busch: “ Muchas veces la música es considerada un estorbo, se la califica de ruido.”

A menudo, de manera voluntaria o casual la música se escucha junto a otras personas. La colectividad capta atentamente su sonido y cada persona de ese círculo obtiene sus personales vivencias, sus propios pensamientos. De todas maneras todos se sienten unidos en la colectividad, exteriormente se actúa socialmente y se participa en el aplauso. Pero siempre se regresa a la propia personalidad y según la educación y la posición adulta que ocupa, juzga según su criterio y quizás por esto y por un sentido de responsabilidad trata de convencer según su juicio. El arte, en este caso la música, es un factor educativo.

El físico sentido del ritmo conduce a una vivencia espiritual, a un equilibrio psíquico y a la propia consolidación, esto quiere decir que las emociones son controladas.

Queda una pregunta pendiente: ¿Preferimos escuchar música en una sala de conciertos, mirando a la orquesta, viendo al director, observando a los músicos, o preferimos disfrutar musicalmente en casa, con el disco o el video? Obtuvimos respuestas bajo conceptos individualistas : cual es la atmósfera que me es más cómoda, ser oyente en una gran sala , perfectamente preparada, o bien sentado con mi familia en el hogar. En el primer caso se ofrece la pura y viva interpretación , en el segundo una grabación libre de faltas, gracias a la técnica del especialista en sonido.

La música vive en la fluidez de la respiración del metal, en el movimiento activo de la cuerda, en los choques de la percusión, en las notas del arpa. En la sala de conciertos se dan, entre los músicos y el público, aunque sea a distancia, unos contactos, se produce una comunicación. En cambio en la oferta a través de la radio, el disco, la televisión, el placer es individual libre de estorbos, no se sufre la tos del vecino que hace que la frase del pianista se pierda en el vacío. El amante de la música se introduce de tal manera en ella

que si se da un roce en el disco ni tan siquiera lo advierte. Pero se mantiene el deseo de ver ante si los músicos, con una directa comunicación. Durante el concierto no se prohíbe cerrar los ojos para concentrarse a solas en la escucha. En la sala de conciertos obtenemos un enriquecimiento individual de nuestro yo, pero en realidad la cosa nos afecta a todos.

Por corto tiempo vamos a profundizar de nuevo en la problemática de la vivencia de la música. Entonces nos encontraremos con aspectos filosóficos y físicos.

Música y bienestar corporal están a menudo profundamente unidos. Algunos oyentes siguen el desarrollo de un tema sinfónico, o el asunto dramático acompañado por la música de una ópera, sugiriéndoles infinidad de ideas, lo hacen con gran tensión y entrega, y esta tensión y entrega les puede afectar tan profundamente, tanto corporal como anímicamente, que los trastornos que les provocan, sean de uno u otro tipo, son evidentes.

Se conocen las trágicas muertes en el podio de tres directores durante una representación de "Tristan e Isolda" de Richard Wagner. Aquí aparecen emociones y tensiones físicas que desencadenan psicósomáticas reacciones. La música, consciente o inconscientemente, se vive con intensidad. ¿Pero cómo podría aparecer la vivencia de la música de manera distinta al plano emocional?

La intensidad y duración, superficial o profunda de la escucha depende de la naturaleza, de la predisposición, y en parte de la voluntad del oyente. También la actitud ante el compositor decide sobre la predisposición del atento oyente. Uno opina: "seguro no me dejaré "captar" por Wagner", otro ama el "dulce juego" de Mozart. Igualmente se juzga y se decide entre el plato "pesado" o el "ligero".

La disposición de entregarse a la música, no solo auditivamente sino también sensitivamente, produce una posición firme y crítica ante ella. Para esto no se encuentra en último lugar el concepto cultural que decide sobre la voluntad. A través de esto puede llegarse a reacciones físicas, como la tensión arterial, frecuencia respiratoria, actividad cardiaca. El estado físico de los hombres se regula según sus actos psíquicos e intelectuales, esto sucede

también en su vida musical. Por consiguiente la música puede elevar o derrumbar el ánimo.

El eventual o permanente estado de ánimo de la persona decidirá la elección de la música; la música debe corresponder al estado emocional del oyente. Pueden ponerse como ejemplo las alegres canciones de camino, baladas, marchas, corales. Así el oyente es quien decide la elección de la música; pero no debe excluirse el caso contrario: Una persona triste será quizás sacada de su sopor por una alegre aria de “La Traviata”.

La música habla a distintas dependencias del hombre: carácter, talento, voluntad, disposición a la exclusiva escucha, el rechazo de influencias externas. En esto último se encuentra la significativa fusión que debe introducir el proceso musical en la vivencia del que escucha. Por esto no se deben mostrar imágenes durante la interpretación de una Obertura. La percepción debe dirigirse sólo a la música, la música debe llegar sin molestias al conocimiento del oyente. Es absurdo que en las representaciones operísticas se levante el telón durante la Obertura para mostrar unas “imágenes acompañantes”. En sus escritos Richard Wagner comenta el sentido de la Obertura y en una carta a Franz Liszt escribe: “Al componer aparecen ante mi visiones de las que al escribir el poema no sabía nada.”

La vivencia que Wagner expone a su amigo Liszt debe ser también dirigida al oyente, en tanto que con la Obertura, a través de la música, se le introduce en la obra sin que se le deba distraer con imágenes.

Evidentemente las consideraciones hechas hasta ahora sobre el contenido y el significado de la música no terminan aquí. “Disfrutar” la música, amarla y “entender” sus aspectos naturales: notas, tonos, acordes, melodías, llega a la gente de muy diversas maneras. Nosotros ya hemos mencionado las particulares condiciones y dependencias. Para la escucha de la música, para su captación en el plano de los sentimientos, es decisivo el camino que el hombre haya encontrado para dirigirse a ella: la casa paterna, la escuela, la participación en un coro o en una orquesta escolar, y otras parecidas situaciones.

Los niños que en un coro infantil hayan cantado motetes, quizás situados entre sopranos de coloratura, tendrán otro concepto de la música que los que sólo se han permitido canturrear canciones de moda.

Sin entretenernos excesivamente en ello, también debemos observar los aspectos sociales, aspectos que como en otras situaciones de la vida también en el enfoque de la música ofrecen decisivos caminos.

La posición ante la música es la de saborearla, la de sentir alegría, despertar entusiasmo, causar admiración e invitar a la reflexión, y en muchos casos, después, la reflexión desencadena un cambio de opinión. El veterano wagneriano puede convertirse en enemigo del Maestro de Bayreuth, pero en cambio también el que hasta el momento no lo soportaba, tras una intensa escucha de su música puede convertirse en un apasionado asistente a las representaciones de sus dramas musicales. El sibarita musical y el perito musical pueden ser una misma persona. El conocimiento no debe malograr el sentimiento de belleza, esta no debe desbancar al primero. Conocer la música no quiere decir analizar las composiciones, ya que de esta manera es posible que el arte quede desbancado. A pesar de todo el análisis puede resultar útil para la comprensión de la estructura de una pieza, igualmente puede ser fascinante ante el conocimiento del sonido de individuales compases o de completas frases. Placer y conocimiento no son enemigos, son los componentes que nos hacen entender la música como arte. Gozar de la música no es posible entendiéndola objetivamente, solo se puede sentir subjetivamente.

¿Qué es musical en el hombre? ¿A que órgano se le puede atribuir la musicalidad?

El niño aprende a hablar, en sus torpes sonidos aparecen modulaciones en distintos tonos. Junto con el habla será posible la música, que según su intensidad y permanencia seguirá incorporando sonidos, más tarde palabras y frases que construirán un ritmo. Las expresiones empleadas, en tono alto o bajo, se convertirán en melodías, aparecerá la música y la capacidad del canto.

Con toda precaución se ha establecido la tesis que a este desarrollo se le puede unir al mismo tiempo la decisión con que el hombre podrá tomar una determinación, tanto racional como irracional. Su intelecto se encuentra aquí

ante una disyuntiva sobre un tema no muy cercano a él, es que el habla va unida al pensamiento, es que la música provoca irracionales imágenes, es que las composiciones surgen de la fantasía. Las leyes de la música no son lógicas, descansan sobre sensaciones estéticas.

Si en la frase hablada aparecen contradicciones, estas son subsanadas. El compositor evita las disonancias. Sólo cuando las considera “necesarias” las incorpora en algunos compases. Mahler nos ofrece ejemplos de esto.

En las expresiones musicales reinan emociones que nosotros esperamos. En el lenguaje que expresa nuestros pensamientos evitamos incluir emociones para hacerlo más creíble. A pesar de todo, lenguaje y música son parientes. Los dos poseen casi los mismos factores. El lenguaje muestra distanciados sonidos, la música está comprimida en la melodía, los dos dan a la armonía y al ritmo el carácter de expresión.

Aquí nos dedicaremos, aunque sea brevemente, al fisiólogo y físico Hermann von Helmholtz. Él publicó en 1863, “La enseñanza de los sentimientos sonoros sirve de base fisiológica para la teoría de la música.”

Helmholtz en su obra quiere unir sentimientos con conocimientos científicos para comprender la ejecución de la música y ordenarla intelectualmente. Como fisiólogo y físico le interesó establecer las “Teorías” de la música. Aclaró la excitación, la conmoción de los sentimientos que el contenido de la música produce. Lo mismo que con el lenguaje desciframos las melodías, escuchamos los acordes, las notas altas, las consonancias, las disonancias que la música introduce en nuestros oídos. Distintos tonos hablan de distintas materias a nuestro oído interno, las diferentes impresiones nos llegan a través de impulsos nerviosos. Hasta cierto punto la investigación de Helmholtz nos proporciona una cierta imagen de cómo psíquica y físicamente se hace posible el deleite del arte de la música.

Los resultados de la investigación de Helmholtz se han introducido en la moderna enseñanza de la armonía.

El Profesor Ploog habló en su disertación sobre “La neurofisiología de la disonancia.” Con referencias a las negativas opciones de personas anti-musicales, dio unos vistazos al fenómeno de la musicalidad. Sus teorías son explicadas aquí en unas breves frases:

La capacidad musical no puede separarse del lenguaje.

La comunicación prevalece en un sistema hablado.

¿Así, qué es música?

La música es el dominio de la estética en una forma de sentimiento de felicidad.

Ningún lenguaje existe sin la pasión de la música. Pero en el lenguaje la parte emocional es menor que en la música.

En el lenguaje aparecen imágenes sonoras que están escritas, la escritura de la música consta de notas, así debemos observar que las notas no son susceptibles de una sola interpretación como sucede con la escritura.

Voz y música:

La voz aparece incluso en la naturaleza, pensemos en el croar de las ranas, que hasta se ha adaptado líricamente. Aparece libremente el canto de los pájaros, mientras para el canto humano son necesarias determinadas estructuras del cerebro, cuando este canto cesa dichas estructuras se retrotraen guiadas por las hormonas.

Tras el puchero aparece el lenguaje sin conciencia ni propósito, a pesar que se usa con conciencia y propósito, ello es una maniobra de la naturaleza.

Bajo una defectuosa acústica se es incapaz de reconocer los tonos, todo suena como ruido, tanto el sonido de una trompeta como el rugir de una moto.

La región del lenguaje se encuentra en el cerebro entorno a la "Isla" que diferencia los sonidos. La parte superior del cerebro ofrece también diferentes prestaciones en el sistema nervioso, por ejemplo, la lengua, la vocalización, el registro digital. En los diestros domina el lenguaje la parte izquierda del cerebro.

La prestación del cerebro toma el siguiente camino: ver, reconocer, planificar el habla, la ejecución.

Parte izquierda del cerebro: habla, escritura, cálculo mental con la fuerza de la pulsación idiomática .

Parte derecha del cerebro: tacto, comprensión de las palabras.

La parte derecha compensa las deficiencias que la izquierda no siempre puede superar. La parte izquierda trabaja analísticamente, la derecha íntegramente.

La Amusia produce falta de capacidad para reconocer y producir música: no se reconoce el tono, el ritmo, disonancias y consonancias.

Una aptitud receptiva quiere decir que no se reconoce lo mencionado más arriba., una aptitud expresiva quiere decir precisamente que lo mencionado más arriba se reconoce pero no se puede reproducir.

Se han realizado tests sobre la Amusia que ofrecen un exacto conocimiento de las circunstancias Amusicas.

Para un prematuro entreno: Música es un don oculto que se muestra indistintamente en la incapacidad, capacidad, gozo o desgana. Con el habla monótona la parte prosódica desaparece ( prosodia es la creadora de la pura configuración del sonido que aparece de forma característica), el contenido permanece pero se perjudica la comunicación. Perjuicios de la parte izquierda del cerebro: el lenguaje ya no es posible, el canto tampoco, pero reproducir las notas sí.

Perjuicios de la parte derecha: es posible componer , pero la vivencia de la música no significa nada.

En el hemisferio derecho se reconoce la altura del tono; en la izquierda se percibe el ritmo.

Las declaraciones del Profesor Ploog desencadenaron un agitado cambio de impresiones, y se mantuvieron una y otra vez las diferencias. Los médicos tenían argumentos que no gustaban a los filósofos y a los psicólogos. Quedaron muchas preguntas sin respuesta. ¿Escuchar música, interpretar música, entender música ... realmente entenderla?

Soportar la música, padecer bajo la música, en el sentido de los versos de Wilhelm Busch: "A menudo la música será tomada como una molestia ya que se mezclará al ruido." Conocemos las diferentes definiciones sobre música y ruido, sin embargo las preguntas y objeciones no pudieron ser contestadas en su totalidad antes que el Simposio conociera y reconociera como la música se introduce, consciente o inconscientemente, de la manera más diversa que existe en el mundo. Este reconocimiento se dio en el trabajo investigador de la Fundación-Karajan: el arte de la música recorre un proceso neurológico, no como circunstanciales vivencias, no sin psicológicas y emocionales influencias que el hombre consciente o inconscientemente soporta, y hasta quizás busca.

Desde el suceso neuro-psicológico aparece la moción desde la cual se desarrolla la emoción anímica que es la condición necesaria para sentir la música.

Si faltan los contenidos emocionales solo se captarán tonos, hasta sólo frecuencias.

El vivir la música consta del encuentro con bellas (lo bello es la imagen estética que cada persona creara en su soledad) estructuras acústicas llenas de sentido .

El goce de la música reside en la satisfacción de descubrir las estructuras, todas orientadas hacia la emoción.

Ergo: aspectos neurológicos, fuerzas y disposiciones psicológicas, también condiciones físicas, con buenas disposiciones y la correspondiente situación espiritual, hacen posible que lo sonoro se convierta en música.

Es una paleta con muchos “colores”, su “mezcla” armónica es la base del arte, tanto para el intérprete como para el oyente.

El proceso físico del oyente ya lo hemos tratado en otro lugar.

A la música pertenece la prosodia no la lógica del lenguaje. (Prosodia = es la fonética de los distintivos que aparecen: acentos, intensidad, duración, altura y fuerza del tono). Sobre la estructuración del sonido y la tonalidad Herbert von Karajan dio al Simposio una muestra de las experiencias que en su trabajo con miembros de la orquesta había obtenido. Dio excelentes ejemplos sobre este especial concepto: Prosodia. Con su primera frase sorprendió a la mayoría de los participantes: “Yo veo a la gente dotada de poco ritmo; solo un 2 por ciento de aspirantes dan correctamente los compases marcados, el resto los marcan demasiado lentos o demasiado rápidos.”

Los músicos de la orquesta, dice Karajan, tocan a la vista según lo escrito en la partitura. El tipo de partitura decide el tipo de interpretación. Si el tipógrafo, según el espacio de que dispone, coloca las notas muy juntas, la orquesta toca más rápido.

Con otro parecido ejemplo Karajan había mencionado ya este peculiar aspecto.

Sobre el sentimiento que se les debe dar a los tempi, Karajan dio un sencillo pero significativo ejemplo: “En la grabación de la “Heroica” de

Beethoven la orquesta tocó en una sala situada en la cima de una montaña, el ritmo se produjo de manera diferente que en el valle.”

Otras dos observaciones de Karajan: “Pasados diez días los violinistas interpretaron Bach más deprisa de lo que lo habían hecho anteriormente, por haber sido drásticamente corregidos. El tambor en el “Bolero” de Ravel ensayo de tres a cuatro horas diarias, y esto durante cuatro semanas para poder mantener el compás en el Bolero.” Estos ejemplos dejan ver claramente cuan profundamente influyen en la música los componentes neurológicos, físicos y psíquicos; el oyente se encuentra bajo las mismas influencias que le impone la naturaleza.

Las numerosas contribuciones científicas hechas sobre las distintas disciplinas han mostrado cuantos conocimientos y condiciones pueden actuar conjuntamente al crear, escuchar y entender la música. Las consabidas fuerzas que el hombre introduce en su amado arte y las desconocidas influencias que los hombres asumen en su vida son muy intensas para su destino vital, pero también para la música que lo hace feliz o que la ignora.

Todavía una corta referencia a la terapia musical, que naturalmente obtuvo mucha atención en el Simposio. En estos últimos tiempos, desde el punto de vista médico, ha sido científicamente reconocida. Un gran círculo de población, laica en medicina, se ha dirigido hacia la terapia musical, y ante los numerosos éxitos obtenidos ha confirmado que con su ayuda es posible curarse física y psíquicamente. No sorprende que ya la canción de cuna “Duerme mi príncipe, duerme” o la de Brahms, “Buena noche, buena noche, cubierta de rosas” eran música terapéutica .

Entretanto han aparecido algunos libros que tratan este tema. Como el Simposio se ocupa de la música no indica como pueden manejarse, ya que en ellos no se valora el arte. Por este motivo los participantes se limitaron a recomendar dos de estos libros:

W. J. Revers - G. Harrer - W. C. Simon

Nuevos caminos en la terapia musical. Temas básicos y esenciales de antiguos y nuevos métodos curativos.

Dusseldorf-Wien 1974

Un libro del Simposio de Herbert von Karajan

Hg. Gerhart Harrer

Bases de la terapia musical y psicológica.

Stuttgart 1982, 2ª Edición.

Investigaciones sobre aspectos psicosomáticos de la música sobre sanos y enfermos han mostrado que la profunda repercusión afectiva llega hasta regiones vegetativas.

Del el mundo exterior captamos sensaciones con distintos sentidos. Aquí el sentido del oído es el que ofrece el servicio más frecuente y más enérgico. La voz humana, con sus distintas modulaciones, precisamente la melodía hablada que es entendida hasta por el niño y por los animales, es el factor decisivo en el proceso de la terapia musical. La madre escucha “en sueños” al niño que llora, el niño a través de las palabras tranquilizadoras de la madre se calma.

El proceso auditivo no solo consta de sonidos y ruidos, periódicamente aparece la voz de los hombres que se estructura de forma variable. Su voz se percibe, se escucha y se considera, la voz utilizada en bajo tono pasa casi inadvertida. Los instrumentos musicales, según distintas afinaciones pueden asemejarse a la voz humana, pensemos en los violines, la flauta, la tuba o también el oboe y el fagot.

La voz humana es la primera que nos hace reconocer la música. Cuando el hombre escucha sonidos o palabras los valora por si mismo, le gustan o los rechaza. Como ya hemos dicho en otros lugares cuan unidos van los sentimientos de escucha y de visión con emotivos enfoques. ¿Qué es “bello”, qué es “feo”?

Como ya se ha dicho eventualmente aparecen sonidos discrepantes, solo los melódicos son música para nosotros, lo demás son molestos ruidos.

Desde la antigüedad la música establece un coloquio con nuestros semejantes. Si no se entienden los textos colocados en la música, la música es la que decide la aceptación o el rechazo de la escucha; la melodía es la

que por si misma actúa, también la tonalidad – mayor o menor – es la que decide el toque de emoción.

En los examinados se ha comprobado el poder que los rasgos sustanciales de la música tienen para que decidan la tonalidad mayor o menor. En conjunto se dice: el hombre introvertido ama el tono mayor, el extrovertido prefiere el menor. Esto parece contradictorio, pero aquí nos encontramos que ante la decisión de escoger la tonalidad aparece la lucha para llegar a un punto igualador, el “contraste” debe ayudar a superarlo.

Para los hombres ha sido siempre, en todas las épocas y en todas las culturas, un gran gusto el disfrutar del baile, este siempre ha ocupado un destacado lugar. Melodías danzantes se han basado en contenidos psíquicos. Según los temperamentos se baila con movimientos lentos, ensimismados, salvajes. Variados tipos de baile se componen en distintas regiones y lugares del mundo. Bailes de gran temperamento, bailes profundamente “educados” se enfrentan a salvajes e incontroladas “figuras”. También es muy distinta la manera de bailar en los pueblos o en las salas de baile. De nuevo la música es terapéutica ante gente enferma, aun que no de manera tan profunda. El gusto por el baile posiblemente hasta ayuda a metas comerciales y sociales.

Otra finalidad completamente distinta es la que encontramos en una visita a la ópera o a la sala de conciertos. Allí cultivamos el canto y aquí una interpretación conjuntada en la orquesta y en la dirección del maestro. Sensaciones de alegría, transmisión de ideas nos infunden nuevas fuerzas.

Así con el disfrute de la música sucumbimos a una terapia que no advertimos y a la que tampoco aspiramos. La tensión de la melodía y del ritmo despiertan el intelecto, al descubrir y reconocer lo que emana de las melodías. Descubrimos y reconocemos en las armonías los pianos y los fortes. Los leitmotive de los dramas musicales de Richard Wagner nos invitan a unir acciones pasadas con sucesos actuales y con situaciones futuras.

Las obras de nuestros grandes sinfonistas e igualmente las de los grandes compositores operísticos merecen que les dediquemos nuestra atención. Sus melodías, sus armonías ofrecen interesantes coherencias que la partitura ofrece a la mirada experta.

Entretanto hemos llegado a otro plano en la música: la música que cautiva, que tranquiliza y libera. Dejemos que en nuestra mente resuenen composiciones de Bach, Mozart, Schubert, Beethoven, Verdi, Wagner, sentiremos de inmediato distintas impresiones espirituales y escogeremos al compositor, tanto si es por el momento o como una valoración más amplia.

Nos apartaremos de disonancias que durante largo tiempo han hecho daño a nuestros oídos.

Un manifiesto tumultuoso ritmo, un rudo redoble de tambor, o ásperos sonidos de Jazz serán rechazados o acogidos con gusto según nuestras preferencias. Casi siempre en estos casos la acogida y el rechazo toman caminos diversos.

Hemos visto cuantas posibilidades ofrece la música que actúa con fuerza sobre el oyente, y que hasta puede llegar a ser una medicina. Cuando interpretamos o escuchamos música, tenemos las posibilidades que la música cree una imagen, ella nos ofrece un diálogo, habla, es un lenguaje transmisor de pensamientos.

En los Simposios no se mencionaron unas palabras de Wagner, que probablemente los participantes no conocían a pesar de creer en su significado: "En el reino de la armonía no existe ni un principio ni un fin."

Herbert von Karajan siguió con gran interés las investigaciones que él había estimulado y que había fomentado en el marco de su Fundación, ayudando también con sus propias contribuciones. Se ocupó de la naturaleza de las conocidas leyes de la escucha de los ordenados sonidos armónicos y la captación de sus armonías. Sus propias vivencias, a lo largo de su extenso cultivo de la música, superan a muchos en sus conocimientos sobre este tema :

"La música no se puede, no se debe entender, se debe sentir, vivir ... ella debe conmovernos."

En el primer Simposio, del año 1968, Herbert von Karajan presentó las esperadas teorías y definiciones para salir al encuentro de la solución :

"El misterioso ser al que llamamos música está en nosotros, nos ha llegado desde fuera."

A las palabras de Karajan les hemos añadido dos frases más que hacen que nuestros pensamientos se llenen de ideas filosóficas, cosa que se ha demostrado a lo largo del Simposio.

“La música nos devuelve todas las emociones internas de nuestro ser, pero sin la realidad de sus dolores.”

Schopenhauer

“Música, tu estas liberada de nuestro constante, por qué.”

Rainer Maria Rilke