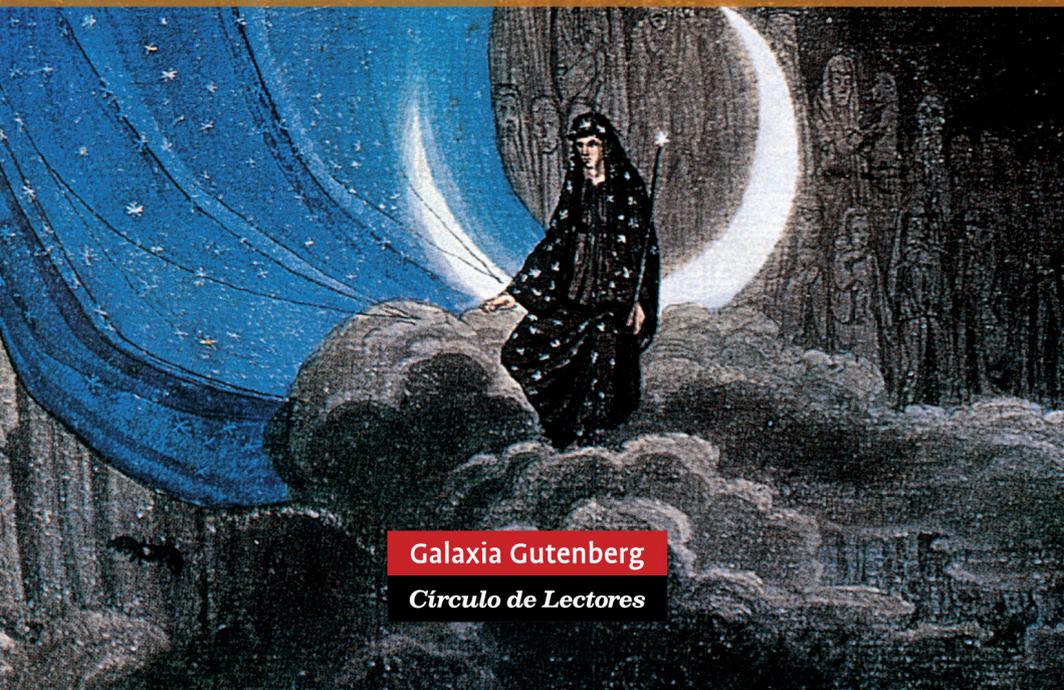




Eugenio Trías

La imaginación sonora

Argumentos musicales



Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores

EUGENIO TRÍAS

La imaginación sonora

Argumentos musicales

Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores

A Elena

*A mis nietas Sofía y Sara,
A sus padres, Isabel y David*

En memoria de mi hermano Carlos

ÍNDICE

PRÓLOGO	19
I. LA REVOLUCIÓN MUSICAL DE OCCIDENTE	
Introducción: crítica del <i>giro lingüístico</i>	33
Orígenes de la escritura musical	41
Hacia la polifonía contrapuntística	48
II. JOSQUIN DES PRÉS Episodios marianos	
Entre dos mundos	61
<i>Varietas</i>	69
María y la Trinidad	72
La encarnación de María	74
Grados de abstracción	81
<i>Ecce panis angelorum</i>	86
III. ORLANDO DI LASSO / GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA Misterios musicales de dolor y gozo	
PRIMERA PARTE: PURGATORIO (O INFIERNO)	93
Voces del sufrimiento	93
Presagios de la Edad de Oro	105
SEGUNDA PARTE: PARAÍSO	116
Hedonismo místico	116
El gozo quiere siempre eternidad	120
Paisajes genesíacos	124

IV. JOHANN SEBASTIAN BACH

Al atardecer, cuando ya refrescaba

El impostor (<i>impromptu</i> filosófico-teológico)	133
Ordenación sagrada del espacio y del tiempo.	142
Cesura trágica	148
Los lazos de la muerte	158
El fin y el principio.	160

V. FRANZ JOSEPH HAYDN

Energía radiante

Un impulso arrollador	167
De la brusquedad inicial a la canción de cuna final.	171
Lo bello y lo sublime	174
Acomodo en la paradoja.	180
Perturbación de la forma sonata.	186

VI. WOLFGANG AMADEUS MOZART

«Veo la muerte acercarse...»

La última ópera	199
<i>Dramatis personae</i> mozartianos.	208
El estilo concertante	225

VII. LUDWIG VAN BEETHOVEN

Hermosa chispa divina

Un padre amoroso	235
<i>Missa in tempore belli</i>	243
Ferocidad	248
Sintiendo nueva fuerza	251

VIII. FRANZ LISZT

La cuna de la música futura

La lucha por la existencia	263
Estilo tardío	268
La vida futura	274
Fervor religioso y audacia musical modernista	278
<i>Crux fidelis</i>	283

IX. RICHARD WAGNER
Tragedia de la encarnación

Utopía	289
Metamorfosis	299
Deformación	310
Redefinición del <i>Leitmotiv</i>	315
El giro musical.	320

X. ANTON BRUCKNER
Adiós a la vida

<i>Finale</i> de la <i>Novena sinfonía</i>	335
<i>Devotio moderna</i>	341
<i>Maestas Domini</i>	344
Premoniciones	348

XI. GIUSEPPE VERDI
Amor ridente

PRIMERA PARTE: ENTRE JAGO Y DESDEMONA.	361
Maldad.	361
Teología negativa.	364
Modernidad contra principio lírico.	367
Ruegos, demandas, plegarias	371
La catástrofe	375

SEGUNDA PARTE: EL ESPÍRITU

DE LA COMEDIA	382
<i>Spätstil</i> de Giuseppe Verdi.	382
La Reina de las Hadas	386
<i>Amor ridente</i>	391

XII. GUSTAV MAHLER
El acorde atmosférico

PRIMERA PARTE: VOCES Y DIOSOS

La voz de la fe (<i>quasi una fantasia</i>).	401
La nada eterna; hacia el espíritu.	414

SEGUNDA PARTE: VIDA TERRESTRE Y VIDA CELESTE	423
La <i>Octava sinfonía</i> y <i>Das Lied von der Erde</i>	423
La tierra canta su canción	430
«Detente, eres tan bello».	438

XIII. ARNOLD SCHÖNBERG

Expiación

<i>Après le déluge</i>	451
Expiación	461
Timbre y subjetividad.	468

XIV. GYÖRGY LIGETI

La tela de araña

La piedra desechada	477
Tejido musical	485
Cosmos sonoro	491
<i>Thánatos</i>	494
Nuevas definiciones	501
Tradicón y vanguardia.	503

XV. GIACINTO SCELSI

Renacimiento del Verbo

Las vocales	513
Presagios.	520
Volver a la Naturaleza	524
Integración sonora	530
La esfera del sonido	533
Renacimiento del Verbo después de Babel.	536
El chamán.	539
La obra-manifiesto; la poética sonora.	543
Ofrenda musical	549

CODA FILOSÓFICA

La imaginación sonora

PRELUDIO	561
PRIMER MOVIMIENTO. EL HOMÚNCULO	563
Pre-existencia	563
La voz de la madre.	569

SEGUNDO MOVIMIENTO.	
IMAGINACIÓN SONORA.....	574
Definición de la música.....	574
Imágenes, sonidos, símbolos.....	583
Gnosis sonora.....	589
TERCER MOVIMIENTO.	
<i>FINALE</i>	600
Principio y fin.....	600
El Gran Viaje.....	607
La imaginación musical.....	614
<i>Notas</i>	619
<i>Bibliografía</i>	641
<i>Índice onomástico y de obras</i>	653

*Notre vie est-elle autre chose qu'une série de
préludes à ce chant inconnu dont la mort en-
tonne la première et solennelle note?*

(¿Qué es nuestra vida sino una serie de pre-
ludios de ese canto desconocido cuya prime-
ra y solemne nota la entona la muerte?)

FRANZ LISZT

*Other echoes
Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,
Round the corner. Through the first gate,
Into our first world...
... into our first world*

*[...]
And the bird called, in response to
The unheard music hidden in the shrubbery.*

(Otros ecos
habitan el jardín ¿Seguiremos?
Deprisa, dijo el pájaro, encontradlos, encontradlos,
a la vuelta de la esquina. A través de la primera puerta,
entrando a nuestro primer mundo...

... entrando a nuestro primer mundo
[...]
Y el pájaro llamó, en respuesta a
la música no oída oculta entre los arbustos.)

T. S. ELIOT, «Burnt Norton», *Four Quartets*
(traducción de José María Valverde)

PRÓLOGO

Este libro forma un díptico con *El canto de las sirenas*. Le gana en ambición, ya que allí se recorrían cuatro siglos y medio, mientras que en éste se cubre todo un milenio. De todos modos es un libro más breve.

De nuevo lamento muchas ausencias, pero el método que más me place, el acercarme a la música a través de algunos de sus mejores creadores, tiene este inconveniente. La selección es debida a gustos e intereses personales, pero también a la estrategia del recorrido argumental que en el libro se lleva a cabo.

El canto de las sirenas ha tenido una aceptación extraordinaria tanto entre la crítica como en la acogida del público lector. Sigue su singladura en la tercera edición, que cabalga sobre dos anteriores muy generosas. Tratándose de un libro que no es de divulgación constituye una grata sorpresa. De entre mis libros sólo *Lo bello y lo siniestro* había gozado de un favor de público semejante, pero se trataba de un libro de mucha menor extensión.

Ignoro si este díptico podrá ampliarse hasta ser un tríptico. Desearía que así fuese, pero ahora quiero cambiar de tercio, al menos durante un tiempo. Depende en gran medida de que los dioses sean clementes con mi salud. Pero desearía tener ocasión, más adelante, de dedicar la atención que merece a la música rusa (Chaikovski, Músorgski, Shostakóvich) o a la música española del Renacimiento y del siglo xx (Tomás Luis de Victoria, Manuel de Falla), o a la música medieval (Machaut) o del Primer Renacimiento (Dufay, Ockeghem, Obrecht), o a compositores como Händel, Berlioz, Chopin, Messiaen, Luigi Nono, Gérard Grisey o Morton Feldman.

Respecto a *El canto de las sirenas* debo nombrar ante todo, en agradecimiento, a la editorial Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. La edición fue magnífica, y contribuyó del mejor modo a la buena navegación del libro. Y sobre todo fue cuidada y corregida con el máximo rigor y con la más delicada y dedicada profesionalidad.

Mi gratitud es grande con todos los que contribuyeron a que este libro fuese apreciado por un número importante de lectores: Joan Tarrida, director de la editorial, Joan Riambau, responsable de la edición, Francesc Farràs, corrector de las pruebas, Lola Ferreira, que dirigió la promoción del libro.

Debo añadir también el agradecimiento a la editorial Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores por la excelente edición de mis obras escogidas, titulada *Creaciones filosóficas*, y muy en particular la ayuda y asistencia de Ignacio Echevarría, que de forma tan excelente me asesoró. Guardo un recuerdo imborrable de aquellos días de colaboración en la sugerencia y en la crítica, que tanto me ayudaron a que los dos volúmenes aparecieran del mejor modo.

Debo de nuevo a mi querido amigo Xavier Güell todo tipo de estímulos. Sin él no habría sido posible reparar en la importancia de Giacinto Scelsi. Todos y cada uno de los capítulos del libro los he discutido con él. Gracias a su generosidad extraordinaria pude recibir, como el mejor de los regalos, las 104 sinfonías de Haydn en partitura, *Las estaciones* de este compositor en una edición de ensueño, y todas las versiones existentes en DVD de *La clemenza di Tito* de Mozart.

Le debo una ayuda técnica inestimable a mi amigo Juan Antonio Rodríguez Tous. Sin él muchas de las partituras de la música renacentista, barroca y clásica no hubieran llegado a mis manos.

Les debo sus comentarios a Fernando Pérez Borbujo, a Eligio Díaz, a Jacobo Zabalo, a Arash Ajurmandi y, desde luego, a Xavier Güell, que leyeron el manuscrito antes de que entrase en el proceso de edición. Sus indicaciones fueron todas valiosísimas.

Así mismo le debo a Xavier Güell la conexión con la Fundación Isabelle Scelsi de Roma que me ayudó del mejor modo

para que mi ensayo sobre Scelsi se pudiera realizar: proporcionándome material bibliográfico y partituras que de otro modo no hubiera podido conseguir. En especial quiero agradecer a Alessandra Carlotta Pelegrini su generosa ayuda al facilitarme partituras de Scelsi, especialmente de sus obras orquestales, que me fueron inestimables para la realización del ensayo que consagro a este compositor.

Este texto traza un arco musical de aproximadamente un milenio. Se inicia en la aurora del Occidente europeo y concluye en la época en que empieza a perder su indiscutible hegemonía en el marco de un mundo nuevo (planetario, global, ecuménico).

La cristiandad europea, fragua de la sociedad y de la cultura occidental, despunta a partir del mítico (e históricamente exacto) año mil. Y tiene probablemente el inicio del fin de su hegemonía indiscutible –primero europea, hasta las dos guerras mundiales, luego norteamericana–, en las grandes convulsiones con las que se inicia este nuevo siglo y milenio. Se está gestando un mundo nuevo policéntrico y global. Oriente y Occidente están condenados a entenderse. Las turbulencias –y las esperanzas e ilusiones– que este inicio de siglo y de milenio genera quizá sean los dolores de parto de una nueva era.

El año mil tiene su rúbrica en una invención extraordinaria: la escritura musical, originada en monasterios después del Renacimiento carolingio. Esa escritura determina y decide el rumbo de la música en Occidente. Ratifica el carácter que Max Weber supo descubrir en todos los dominios occidentales, también en el musical. Caracterizó ese *éthos* a través del concepto de *racionalización*.

A esa escritura se añade la gran innovación de la música occidental: la polifonía contrapuntística*. De la verticalidad alcanzada a través del *punctus contra punctum* se desprendieron los principios armónicos de la cultura musical dominante hasta el siglo xx. Es importante evocar esa hazaña para aquilatar lo que con ello se fue consiguiendo, y también pa-

* Ése es el tema tratado en el primero de los próximos ensayos.

ra valorar la diferencia entre la música de Occidente y otros meridianos musicales.

En otras músicas, como sucede en los *raga* de la India, el obligado «acompañamiento» de la tonalidad, sin la cual ésta carece de calor y de vida, lo constituyen las microtonalidades, los vibratos, los *glissandi*. Como dice Ananda K. Coomaraswamy¹: «Sin estas apoyaturas la melodía india se quedaría ante los oídos indios tan desnuda y triste como para los europeos la canción si le quitáramos el acompañamiento que se le presupone [...]. En la música india lo que de verdad se canta o interpreta es el intervalo más que la nota misma, y por eso en esta música siempre podemos reconocer una sonoridad continua».

Uno de mis mayores hallazgos musicales de estos últimos años ha sido el descubrimiento de un músico enigmático, todavía hoy mal conocido (y escasamente reconocido en su auténtica valía). Con Giacinto Scelsi concluye esta incursión milenaria en una aventura musical occidental que se inicia hacia el año mil, o quizá ya en el Renacimiento carolingio.

Giacinto Scelsi cierra el círculo del mejor modo: su música es inequívocamente occidental, pero la inspiración que le conduce hacia la exploración de las profundidades del sonido proviene también, aunque no únicamente, de otras latitudes (especialmente del oriente hindú). Su exploración mono-tónica del sonido en su unicidad, la búsqueda de una profundidad de campo en el sonido –tomado en su máxima materialidad– traza el perfil de un nuevo estilo de músico ecuménico, acorde con el ámbito planetario y global en el que nos hallamos instalados, y que busca y halla puentes entre Oriente y Occidente.

Scelsi perteneció a una generación anterior a los serialistas. Si bien nació a comienzos del siglo pasado, su música irradia en este cambio de milenio con luz propia. Pocas músicas del siglo xx pueden oírse hoy con la misma intensidad y frescura como las que este extraño músico italiano produjo, y que componen un extenso y variado repertorio.

Destaco al final del libro la gran aventura de György Ligeti, quien advirtió que el sonido en su materialidad debía situarse en el centro mismo de su propuesta musical. Ambos, Scelsi y Ligeti, protagonizaron en este sentido una revolución silenciosa de largo aliento: lo que se hallaba en la periferia como «piedra desechada» se convirtió en piedra angular. Frente a revoluciones que no alteran la estructura misma de la música occidental, estos dos compositores, y quienes siguieron su huella, o la secundaron en la distancia (en Francia, en Estados Unidos) son, quizá, los que mejor iluminan el futuro en la música de este nuevo siglo y milenio.

Al considerar el sonido en su unicidad como un organismo viviente (y no como un átomo vinculado a otros, con el vacío interválico entre medio), Scelsi promovió, en su gloriosa tercera etapa creadora de finales de los años cincuenta –a partir del *Trío para cuerda* (1958) y, sobre todo, de las célebres *Cuatro piezas (sobre una nota sola)*, una nueva comprensión del sonido y de la música.

Sólo me he referido al alfa y al omega del recorrido milenar que trazo en este libro: los orígenes de la escritura musical y de la polifonía contrapuntística, y el final de esta aventura occidental en dirección hacia latitudes ecuménicas, planetarias, globales. El libro va recorriendo algunos de los más destacados hitos de esta aventura musical occidental. Y lo hace a través del mismo procedimiento que se adoptó en *El canto de las sirenas*: destacando algún aspecto que me interesa de un músico específico, particular.

En un caso me centro en dos figuras contemporáneas que se caracterizan precisamente por su extremo contraste: Orlando di Lasso y Palestrina, músicos que constituyen la culminación final de la música renacentista. El ensayo inicial no se concreta en ningún compositor, sino que destaca los rasgos distintivos de la música occidental a partir de la invención de la escritura musical y del contrapunto.

Algunos compositores ya habían sido visitados en *El canto de las sirenas*, pero el lector advertirá enseguida, en caso

de que compare los ensayos, que el punto de vista es muy diferente: Johann Sebastian Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, Bruckner, Mahler y Schönberg reaparecen. En cambio se dan cita a músicos que en el libro anterior no estaban. Situados en orden cronológico trazan un fresco a través del cual se va mostrando la creación musical en un escorzo temporal e histórico.

Al igual que en *El canto de las sirenas*, la filosofía está siempre presente en todo el libro. Y en particular lo está mi propia filosofía, la propuesta filosófica que he ido elaborando durante años. Pero interviene al modo de la orquesta wagneriana: de forma invisible (aunque omnipresente). Las concepciones del arte y de la estética que había ido trazando en libros anteriores se hallan siempre implícitas, sólo que moduladas en el incitante y singularísimo ámbito del sonido musical.

He intentado abrir pasillos secretos entre la estética musical y el dominio de la religión (en el sentido espiritual del término, no en su acepción convencional y confesional). Ambos –estética musical y religión espiritual– participan, de distinto modo, de un mismo proceder simbólico. Ambos dominios, religioso-espiritual y musical, se hallan comunicados de forma continua y constante.

Incluso el rompimiento de la modernidad con la era del simbolismo y de la religión afecta menos a la música que a otros campos de la cultura y del arte. Ésta atraviesa la aventura moderna recreando su disposición espiritual, mística, religiosa; su inclinación hacia la *devotio moderna*.

Sea en clave cristiana, como sucede en la mayoría de los compositores aquí convocados, o en clave oriental, como ocurre en el caso singular de Giacinto Scelsi (o en el de John Cage o Karlheinz Stockhausen, que estuvieron presentes en *El canto de las sirenas*), siempre la música es proclive a enriquecer de forma intensa la espiritualidad, como si en ella se pudiera presentir lo que suelo llamar en mis libros la *edad del espíritu*. En música, mucho más que en otras artes, coincide con frecuencia la mayor radicalidad espiritual con las

formas de música más innovadoras, más «de vanguardia». En el curso del libro lo voy señalando una y otra vez. La «música del futuro» es, con frecuencia, la más intensa desde el punto de vista religioso.

Me importa mostrar hasta qué punto el sonido, que en la cosmología hindú comparece, junto con el éter, como el primer momento de la creación a modo de *primum movens*, se halla en vecindad fronteriza con el *Mysterium Magnum*. Sostengo que sólo por vía simbólica nos es posible acercarnos a eso ignoto (igual a X). El símbolo es el vehículo que une el mundo inteligible y el sensible, o que confiere exposición en el mundo a lo que por definición nos trasciende. El verdadero arte, y desde luego la música, poseen esa disposición simbólica, por mucho que el concepto de símbolo se haya restringido demasiadas veces al terreno de la imaginación plástica y visual, o al dominio de la imagen*. Es importante adoptar esa noción insustituible para acercarse también al universo sonoro.

Bastan estas pequeñas indicaciones para iniciar la lectura de este texto. Reservo para los contextos concretos de algunos de los compositores convocados un esclarecimiento mayor respecto a los principales temas que en este libro se irán tratando.

El tema de la muerte –muerte e inmortalidad, muerte y resurrección– está especialmente vivo y presente en todo el libro. También el gran tema de la natividad, del surgimiento al ser y al existir, tras la ruptura del cordón umbilical. Como también el tema extraordinario, concebido de manera filosófica, de la vida matricial, anterior al nacimiento. La idea de muer-

* Es necesario adaptar el concepto de símbolo, demasiado dependiente de tradiciones de imagen (estática o en movimiento), al medio elástico sonoro, que en la materia fónica, con sus diferenciales de vibración –y de longitud y frecuencia de las ondas, con sus armónicos regulares o irregulares– requiere esa noción para una comprensión en profundidad del modo en que el sonido se alza al sentido (musical). Véase al respecto la «Coda filosófica», en donde el título de este libro es examinado y reflexionado de forma crítica.

te se transforma radicalmente desde esta perspectiva, de manera que quedan modificadas las concepciones de las filosofías de la existencia (Heidegger, Sartre)*.

Se avizora una nueva antropología que tendría en la genealogía del sonido, y en la percepción auditiva, uno de sus fundamentos mayores. Ese *novum* filosófico-musical permite hacer comprensible la referencia a un «giro musical», distinto del «giro lingüístico» dominante en la filosofía hegemónica en el siglo xx, anunciado en *El canto de las sirenas*.

Intento, a través de él, desarrollar una teoría nueva sobre las *edades de la vida* (que se corresponden también con las *edades del espíritu*). Hablo al respecto de tres edades. Y formalizo la teoría a través de la poderosa figura de la metamorfosis. Se trata de una variante de lo que desde hace años denomino Principio de Variación, principio de inspiración musical al que suelo conferir fuste ontológico.

Me remito para estos temas a los ensayos consagrados a Johann Sebastian Bach, a Franz Liszt, a Anton Bruckner y a Gustav Mahler, aunque de un modo u otro este tema de las tres edades (la vida prenatal; la vida en este mundo; la cuna de una vida futura)** atraviesa el libro como uno de sus más importantes «motivos conductores». De hecho en este libro, lo mismo que en el anterior, se ha recurrido a ese método wagneriano, sólo que usado con extrema libertad y discreción.

La principal diferencia entre *El canto de las sirenas* y el presente texto radica en la escenografía. La de aquel libro era preferentemente griega (Orfeo, pitagorismo, Platón, Xenakis). Éste posee en cambio una geografía espiritual que es

* Una aproximación a la condición fronteriza arranca desde antes del nacimiento y culmina en los episodios postrimeros, finales, trazando en el argumento de vida entre el principio y el fin la significación y el sentido de la existencia; y su comprensión, o autocomprensión. Ésta requiere a la música como uno de los modos de *poïesis* principales para este esclarecimiento gnóstico, o para un despertar clarividente del propio carácter y destino (véase la «Coda filosófica», que sobre todo en su tercer movimiento aborda estas cuestiones).

** Véase el ensayo dedicado a Franz Liszt.

preferentemente judeo-cristiana (con alguna interpolación oriental, sobre todo al final del libro). Los dos se complementan. No es casual que el primero comience con el *Orfeo* de Monteverdi, y que éste se interne en la Alta Edad Media hasta alcanzar el trasfondo religioso y teológico bíblico, del Antiguo y del Nuevo Testamento, en donde se sustenta la mejor polifonía contrapuntística que corresponde a la música renacentista y barroca (desde Josquin Des Prés hasta Johann Sebastian Bach).

Me he tomado muy en serio las bases textuales de las piezas aquí comentadas, como los Salmos penitenciales, el Libro de Job, el Cantar de los cantares, los motetes marianos, o en Bach las dos pasiones de los evangelios de Juan y de Mateo.

Ambos libros relatan una amplia sucesión de argumentos musicales que recorre todo el mapa histórico de Occidente, desde sus orígenes, con la invención de la escritura musical, hasta el tránsito del mundo occidental hacia el mundo global en el que estamos hoy embarcados. Las dos obras son distintas en relación con su contenido y al enfoque que se da a éste. El primero, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, sitúa a la música en consorcio con otros mundos culturales, el poético (en el ensayo de Anton Webern o de Pierre Boulez), el arquitectónico (en el caso especial de Iannis Xenakis), o el filosófico, en la confrontación que planteo con Ludwig Wittgenstein de la invención dodecafónica de Arnold Schönberg, sobre la que se insiste en los ensayos dedicados a John Cage y Iannis Xenakis; en estos casos es mía la responsabilidad de esta conjunción, ya que no hay ningún nexo real, histórico, más allá de la vaga contemporaneidad, entre el filósofo vienés y el fundador de la Segunda Escuela de Viena. En ese libro, el músico está muchas veces acompañado de un socio del mundo de la cultura, arquitecto, poeta, filósofo (Leibniz respecto a Bach; Hegel respecto a Beethoven). En realidad era un intento por situar a los grandes músicos en el centro de una historia de las ideas, o de la cultura, que sin embargo se producía en forma de ensayos sumamente diferenciados. No siempre versaba sobre música; también se hablaba de filosofía (Leibniz, Platón; especialmente Platón), de arquitectura, de poesía (Georg Trakl, Stéphane Mallarmé).

La imaginación sonora es, por el contrario, una obra donde la música está mucho más presente, y en donde las referencias externas sólo existen para dar vida a los textos que son utilizados por el compositor, especialmente en los creadores de música religiosa medievales o renacentistas. Profundizo mucho más en las características musicales de cada uno de los músicos, ya en las de los autores anteriores al Barroco, pero también en los que aparecen a partir de Johann Sebastian Bach.

Suelo ceñirme a obras específicas: algunos motetes marianos de Josquin Des Prés; los *Salmos Penitenciales* de Orlando di Lasso; el *Canticum canticorum* de Pierluigi da Palestrina; las dos pasiones de Johann Sebastian Bach; algunas sinfonías y cuartetos, especialmente la sinfonía *La despedida* de Joseph Haydn.

La clemenza di Tito de Wolfgang Amadeus Mozart está desde el principio en el centro del ensayo que dedico a este músico, y que está organizado como un rondó: siempre vuelvo a *La clemenza* para propulsar, desde ella, digresiones sobre casi todas las óperas de Mozart, con un *finale* consagrado a sus obras para solista y orquesta.

En el ensayo de Beethoven me ciño al último movimiento de la *Novena sinfonía* (con la «Oda a la alegría» de Friedrich Schiller), a la *Missa Solemnis*, y dentro de los últimos cuartetos, al cuarteto del *ringraziamento*. El último poema sinfónico, *De la cuna a la tumba*, de Franz Liszt me permite internarme en el «estilo tardío» de este gran compositor. *El anillo del nibelungo* y *Parsifal* en Richard Wagner me sugieren una interpretación muy especial, especialmente la *Tetralogía*.

También se destacan la novena y última sinfonía en Anton Bruckner; las dos últimas óperas (*Otello* y *Falstaff*) en Giuseppe Verdi; el contraste entre la *Octava sinfonía* y *La canción de la tierra* en Gustav Mahler; la música expresionista del primer Schönberg; *Atmosphères* de György Ligeti; y la gran composición para orquesta, solistas y coro de Giacinto Scelsi, *Uaxuctum. La leyenda de la ciudad maya, destruida por ellos mismos por motivos religiosos*.

La «Coda filosófica», que se inicia con una cascada de preguntas a la manera de preludio mínimo e imprescindible.

ble, se abre en abanico en tres movimientos sumamente contrastados: «El homúnculo», «Imaginación sonora» y «*Finale* (principio y fin)». En ella se ensaya una teoría de la música en su diferencia específica respecto a su inevitable presupuesto, el sonido, y un trazado de diferencias entre música y lenguaje. Así mismo, se intenta recrear la idea de Imaginación, lo mismo que la de Símbolo, pero adaptada al flujo sonoro, con el fin de darle rendimiento en el ámbito musical de la creación, de la interpretación o de la audición. Es, quizá, mi más ambicioso ensayo sobre filosofía de la música después de *Lógica del límite*, o de los bosquejos trazados en la «Coda filosófica» de *El canto de las sirenas*.

Creo que estas indicaciones son suficientes para dar inicio a la lectura de este libro, con el que completo el diálogo entre música y filosofía abierto en *El canto de las sirenas*. La lectura de cada uno de los libros que componen este díptico puede hacerse de manera independiente, pero sin duda el conocimiento de los dos es el mejor modo de abarcar en toda su amplitud, con sus detalles y particularidades, este complejo ámbito de la música, efectuado desde mi personal perspectiva filosófica, siempre bajo las premisas metodológicas de mi propuesta relativa a una filosofía que tiene en el concepto de límite su principio y su orientación.

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 1.º 1.ª A
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com
Círculo de Lectores, S.A.
Travessera de Gràcia, 47-49, 08021 Barcelona
www.circulo.es

Primera edición: julio 2010
Primera edición en este formato: octubre 2014

© Imagen de cubierta: Galaxia Gutenberg reconoce la titularidad de los derechos de reproducción y el derecho a percibir los royalties que pudieren corresponder al autor o a sus herederos.

© Herederos de Eugenio Triás Sagnier, 2014

© Galaxia Gutenberg, S.L., 2014

© para la edición club, Círculo de Lectores, S.A., 2014

Preimpresión: María García
Impresión y encuadernación: Arvato Bertelsmann
Depósito legal: B 19993-2014
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-16252-07-7
ISBN Círculo de Lectores: 978-84-672-6196-7

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)