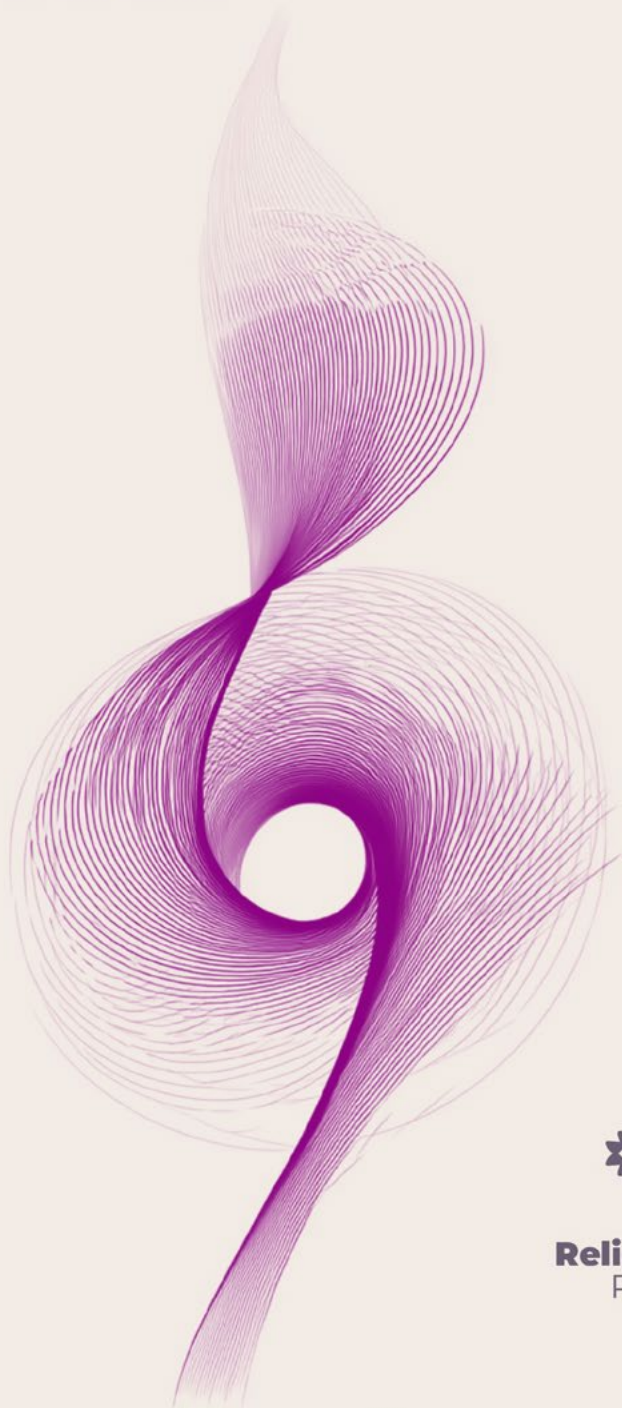


Indagaciones sonoras

*Diálogos entre la música y el
pensamiento en tres movimientos*

Ricardo L. Falla Carrillo



Religación
Press



Indagaciones sonoras

Diálogos entre la música y el pensamiento en tres movimientos

Ricardo L. Falla Carrillo

Quito, Ecuador

| 2025 |

Sonic Inquiries

Dialogues Between Music and Thought in Three Movements

Indagações sonoras

Diálogos entre a música e o pensamento em três movimentos

Religación Press

[Ideas desde el Sur Global]

Equipo Editorial / Editorial team

Ana B. Benalcázar

Editora Jefe / Editor in Chief

Felipe Carrión

Director de Comunicación / Scientific Communication Director

Melissa Díaz

Coordinadora Editorial / Editorial Coordinator

Sarahi Licango Rojas

Asistente Editorial / Editorial Assistant

Consejo Editorial / Editorial Board

Jean-Arsène Yao

Dilrabo Keldiyorovna Bakhronova

Fabiana Parra

Mateus Gamba Torres

Siti Mistima Maat

Nikoleta Zampaki

Silvina Sosa

Religación Press, es parte del fondo editorial del Centro de Investigaciones CICSHAL-RELIGACIÓN | Religación Press, is part of the editorial collection of the CICSHAL-RELIGACIÓN Research Center |

Diseño, diagramación y portada | Design, layout and cover: Religación Press.

CP 170515, Quito, Ecuador. América del Sur.

Correo electrónico | E-mail: press@religacion.com

www.religacion.com

Disponible para su descarga gratuita en | Available for free download at | <https://press.religacion.com>

Este título se publica bajo una licencia de Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

This title is published under an Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license.



CITAR COMO [APA 7]

Falla Carrillo, R. L. (2025). *Indagaciones sonoras. Diálogos entre la música y el pensamiento en tres movimientos*. Religación Press. <https://doi.org/10.46652/ReligacionPress.341>

Derechos de autor | Copyright: Religación Press, Ricardo L. Falla Carrillo
Primera Edición | First Edition: Editorial Falla Carrillo, Ricardo Lenin
Alfredo, 2023 | ISBN 978-612-00-9013-8

Segunda Edición | Second Edition: Religación Press, 2025

Editorial | Publisher: Religación Press

Materia Dewey | Dewey Subject: 781 - Principios generales y formas
musicales

Clasificación Thema | Thema Subject Categories: AVA - Teoría de la
música y musicología | AB - Artes: aspectos generales | AGZ - Técnicas y
principios artísticos

BISAC: MUS041000

Público objetivo | Target audience: Profesional / Académico | Professional
/ Academic

Colección | Collection: Estudios Interdisciplinarios

Soporte | Format: PDF / Digital

Publicación | Publication date: 2025-10-28

ISBN: 978-9942-561-79-4

Título: Indagaciones sonoras. Diálogos entre la música y el pensamiento
en tres movimientos

Revisión por pares

La presente obra fue sometida a un proceso de evaluación mediante el sistema de dictaminación por pares externos bajo la modalidad doble ciego. En virtud de este procedimiento, la investigación que se desarrolla en este libro ha sido avalada por expertos en la materia, quienes realizaron una valoración objetiva basada en criterios científicos, asegurando con ello la rigurosidad académica y la consistencia metodológica del estudio.

Peer Review

This work was subjected to an evaluation process by means of a double-blind peer review system. By virtue of this procedure, the research developed in this book has been endorsed by experts in the field, who made an objective evaluation based on scientific criteria, thus ensuring the academic rigor and methodological consistency of the study.

Sobre el autor

About the author

Ricardo L. Falla Carrillo

Doctor (C) en Humanidades y maestro en filosofía. Profesor asociado del departamento de filosofía y teología de la UARM.

Universidad Antonio Ruiz de Montoya | Lima | Perú
<https://orcid.org/0000-0002-7892-0232>
ricardo.falla@uarm.pe

Resumen

El objetivo de este libro es presentar una serie de indagaciones sonoras que exploran la música como una forma de pensamiento y una “misteriosa forma del tiempo”. El autor busca convencer al lector de que la música no es solo un fenómeno emocional, sino un logos sonoro que, al igual que el lenguaje verbal, puede albergar argumentos, intelecciones y reflexiones profundas. Para ello, se inspira en las ideas de pensadores como Karl Popper y Eugenio Trías, así como en la figura del músico peruano José Bernardo Alcedo, mostrando cómo, desde diferentes perspectivas, todos coinciden en la necesidad de fomentar y enseñar este arte. El texto también es un relato personal del autor, que conecta su experiencia como melómano con su interés intelectual por la filosofía de la música. En última instancia, busca demostrar que la música es un camino privilegiado para un conocimiento profundo de la realidad, animando a los lectores a emprender sus propias indagaciones.

Palabras clave:

Filosofía; música; indagaciones; sonoras; educación.

Abstract

The objective of this book is to present a series of sonic inquiries that explore music as a form of thought and a “mysterious form of time.” The author aims to persuade the reader that music is not merely an emotional phenomenon, but a sonic logos that, much like verbal language, can contain arguments, insights, and profound reflections. To achieve this, he draws inspiration from the ideas of thinkers such as Karl Popper and Eugenio Trías, as well as from the figure of the Peruvian musician José Bernardo Alcedo, demonstrating how, from different perspectives, they all converge on the necessity of promoting and teaching this art. The text is also a personal account by the author, connecting his experience as a music lover with his intellectual interest in the philosophy of music. Ultimately, it seeks to demonstrate that music is a privileged path to a profound understanding of reality, encouraging readers to undertake their own inquiries.

Keywords:

Philosophy; Music; Inquiries; Sonic; Education.

Resumo

O objetivo deste livro é apresentar uma série de indagações sonoras que exploram a música como uma forma de pensamento e uma “forma misteriosa do tempo”. O autor busca convencer o leitor de que a música não é apenas um fenômeno emocional, mas um logos sonoro que, assim como a linguagem verbal, pode abrigar argumentos, intelecções e reflexões profundas. Para tanto, inspira-se nas ideias de pensadores como Karl Popper e Eugenio Trías, bem como na figura do músico peruano José Bernardo Alcedo, mostrando como, a partir de diferentes perspectivas, todos convergem para a necessidade de fomentar e ensinar esta arte. O texto é também um relato pessoal do autor, que conecta sua experiência como melômano ao seu interesse intelectual pela filosofia da música. Em última instância, busca demonstrar que a música é um caminho privilegiado para um conhecimento profundo da realidade, incentivando os leitores a empreenderem suas próprias indagações. Palavras-chave:

Filosofia; Música; Indagações; Sonoras; Educação.

CONTENIDO

Revisión por pares	6
Peer Review	6
Sobre el autor	8
About the author	8
Resumen	10
Abstract	10
Resumo	11
Presentación	15
Capítulo 1	29
Ideas sobre la música en el recorrido intelectual de Karl Popper	
La Viena musical de Karl Popper	36
Viena, ciudad de la música: algunas consideraciones generales	36
La vida cultural y musical a inicios del siglo XX	40
La nueva música vienesa a inicios del siglo XX	45
El expresionismo musical	50
La reformulación artística e intelectual	52
El lugar de la música en la filosofía de Karl Popper	53
La teoría de los tres mundos de Karl Popper	53
La música en el mundo tres	58
Ideas sobre la música en la autobiografía intelectual de Karl Popper	63
Consideraciones previas	63
Música objetiva y música subjetiva: hacia una crítica de la teoría expresionista del arte y de la música	67
Crítica a la noción de progreso en la música	77
Capítulo 2	91
Apuntes biográficos y aportes intelectuales de José Bernardo Alcedo	
Apuntes biográficos de José Bernardo Alcedo Retuerto	92
La incertidumbre sobre algunos datos bio- gráficos de Bernardo Alcedo	93
Años de formación religiosa y musical	94
El Himno Nacional del Perú, la larga experiencia chilena y el retorno definitivo al Perú	94
Aportes teórico-intelectuales de José Bernardo Alcedo	97
Devenir intelectual de Bernardo Alcedo	98
Temas y aspectos generales esbozados en Filosofía elemental de la música	102

Capítulo 3	109
Música que piensa y cree. La resurrección de Gustav Mahler en la perspectiva de Eugenio Trías	
Ideas generales sobre la música en Eugenio Trías	110
La Sinfonía Resurrección de Gustav Mahler: revisión biográfica y musical	113
La Segunda Sinfonía de Mahler: Resurrección	115
Estructura de la Segunda Sinfonía en Do Menor de Gustav Mahler: Resurrección	117
La Sinfonía Resurrección de Mahler en la perspectiva de Eugenio Trías	122
La música de Mahler según Trías	122
La Sinfonía Resurrección según Eugenio Trías	126
Referencias	131

Presentación

Vicente Huici Urmeneta PhD.

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea

La reflexión sobre la música ha sido casi siempre ocasional fuera de su ámbito propio, pero se ha manifestado puntualmente a lo largo de la historia del pensamiento desde Pitágoras o Platón hasta Juan David García Bacca, pasando por Agustín de Hipona, Boecio, Descartes, Kant, Hegel, Nietzsche, Kierkegaard o Adorno.

Indagaciones Sonoras. Diálogos entre la música y el pensamiento en tres movimientos, del profesor Falla Carrillo presenta tres interesantes aportaciones al respecto estructuradas en dos partes y tres movimientos. La primera parte comprende el movimiento titulado “Ideas sobre la música en el recorrido intelectual de Karl Popper”. La segunda parte abarca los movimientos segundos —“Apuntes biográficos e intelectuales de Bernardo Alcedo”— y tercero —“Música que piensa y cree. La Resurrección de Gustav Mahler en la perspectiva de Eugenio Trías”—.

La obra, en su conjunto, está atravesada por dos cuestiones de gran relevancia. La primera de ellas es el intento de dilucidación de si, en efecto, “la música es pensamiento”; y la segunda, consecuente con la respuesta a la primera, de si, por lo tanto, se trata de un arte que debe enseñarse y fomentarse.

Respecto de si la música es pensamiento — un logos sonoro, al decir del filósofo español Eugenio Trías— emerge una coincidencia entre los autores estudiados. Pues tanto los dos pensadores estudiados —el mentado Trías y Karl Popper, a pesar de sus diferencias metodológicas— como el músico letrado José Bernardo Alcedo estiman que los fenómenos musicales se ubican en un tercer ámbito —o tercer mundo— en el que de la fusión de lo emocional con lo simbólico surge una expresión que dinamiza estructuralmente el pensamiento: “Sostengo que el pensamiento tiene en la música una forma de exponerse. O que no queda confinado en exclusiva, como tantas veces se afirma, al dominio del lenguaje verbal, o a la palabra” (Trías).

En cuanto a la necesidad consecuente de su enseñanza y fomento, también los tres se suman, desde diferentes perspectivas a una única causa.

Así, el austríaco Karl Popper aboga por profundizar en la tradición clásica y barroca, que denomina “música objetiva” desechando el romanticismo y el expresionismo que, fiel a su concepción general del mundo, la naturaleza y el ser humano, considera decadente —“música subjetiva”— por acentuar el protagonismo de quien la compone, defendiendo una “música objetiva no como auto-expresión ni como hetero-finalista”.

José Bernardo Alcedo, el músico peruano compositor del Himno Nacional del Perú, intentó crear una infraestructura de establecimientos musicales en su país apelando a la nueva era que se abría con la fase republicana de construcción del Estado-nación peruano tras la Guerra de Liberación de los años veinte del siglo XIX. Pero, además, y en relación al tema que nos ocupa, dejó publicada una Filosofía elemental de la Música, aportando una ordenada guía sobre diversos aspectos formales del arte musical, escritos de manera didáctica, para su estudio y difusión.

Por su parte, el español Eugenio Trías dedicó varias de sus obras y un gran número de artículos y ensayos a insistir, también desde su concepción simbólico- religiosa del quehacer humano, en la necesidad de aunar los estudios musicales y los filosóficos, tomando como una de sus líneas de investigación la obra de Gustav Mahler, en la que apreció “una inteligencia reflexiva y fabuladora de primera magnitud, muy dotada para la evocación literaria y para reflexión filosófica y teológica”.

Todo lo anterior nos dispone a reflexionar sobre este tema tan apasionante desde varias perspectivas.

La primera se refiere a profundizar en la dimensión simbólica del ser humano y a la consideración de logos —palabra valorativa del zoon politikon que decía Aristóteles en tanto que zoon ejón logón— como una expresión más, no única del pensamiento racional.

La segunda se inclina a cuestionar, por lo tanto, la necesidad de una educación musical —¿y acaso también artística en general?— paralela a la transmisión convencional y discursiva del pensamiento, en el contexto

de unos Estudios Generales de Humanidades tan escasamente valorados frente a la formación técnica y, en ocasiones, meramente tecnocrática hoy en día tan frecuente en universidades y centros de estudio.

Por fin, la tercera apunta a no dejar de lado cualquier iniciativa intelectual, profesional e institucional —¿política, sería necesario añadir?— que contribuya mediante la investigación a matizar más y mejor sobre las cuestiones señaladas.

Y en consonancia con este último punto, como se ha señalado al principio, este ilustrativo libro del profesor Ricardo L. Falla Carrillo supone una aportación global a tener muy en cuenta para desarrollos y derivas posteriores.

La música, misteriosa forma del tiempo.

Una introducción personal a las indagaciones Sonoras

El “Otro poema de los dones” (1964), de Jorge Luis Borges termina con una sentencia que me ha acompañado a lo largo de los años y que sintetiza, en parte, lo que puede ser la percepción de lo musical a la luz de la experiencia: “por la música, misteriosa forma del tiempo”. Esta conclusión memorable de uno de los textos más bellos de Borges es el punto final de un poema en donde la multiplicidad y vastedad de la realidad se confunde con la narración poética. Lo que se nos ha sido dado, ya sea en forma de procesos o de eventos —“Gracias quiero dar al divino / laberinto de los efectos y de las causas / por la diversidad de las criaturas / que forman este singular universo”— conlleva un acto de gratitud para la existencia consciente de sí misma y de lo que le rodea. Todo asombro brindado por el universo nos conduce a algún tipo de experiencia que potencialmente se transforma en conocimiento. De ahí el agradecimiento a la música, por ofrecernos una forma del tiempo que tiene su propio secreto. En ese sentido, ¿cuál es el enigma del tiempo musical del que nos habla el gran Borges?

Quien tiene una visión muy sugerente sobre el misterio del tiempo musical, es el pianista y director de orquesta judío-argentino Daniel Barenboim. En su libro *El sonido es vida. El poder de la música* (2007), Barenboim considera que podemos establecer similitudes entre la música y la vida, en la medida que ambas transcurren en el tiempo. La música, cuya materia es sonora, adquiere presencia física en el instante en que es ejecutada, mientras acontece en la sucesión temporal. Si detenemos el sonido, desaparece la música. Por ello, el arte musical solo adquiere sentido en el tránsito sonoro, emergiendo desde el silencio y desvaneciéndose en el mismo. De este modo, al decir de Barenboim, “la música es un espejo de la vida, porque los dos (sonido y silencio) empiezan y terminan en nada” (p. 19). Ambas —música y vida— solo tienen una existencia fáctica en la medida en que son presente. Ya en la memoria y sus registros es donde adquieren una duración más allá de lo natural, y una relevancia en la cultura.

Todo ello lleva a tener en cuenta las dimensiones metafóricas del tiempo, en la medida que el mismo se relaciona con la vida. El trionfo del

tempo e del disinganno (1707), es una de las composiciones tempranas del gran músico alemán Georg Friedrich Haendel. Se trata de un oratorio operístico, con libreto del poeta y clérigo romano Benedetto Pamphili, quien fundó la famosa “Academia de la Arcadia”. En esta obra, el personaje de la “belleza” —dominada por el “placer”— desoye las evidencias del paso de la vida, pues está subyugada por el goce que le causa su autocomplaciente hermosura. Sin embargo, el “desengaño” se encargará de hacerle descubrir la marcha del “tiempo”. Así, en este conflicto agónico, la “belleza” caerá en la cuenta de que ha sido engañada por el “placer”, y tomará la decisión de despedirla: “Placer, que hasta ahora has vivido conmigo, / observa la Verdad reflejada en este espejo, / vuela tan lejos de mí, / que del cuándo y del cómo / de tu vil nacimiento, / yo no me vuelva a acordar. / Que me olvide de ti y de tu nombre por siempre”. De la separación entre “belleza” y “placer” emerge la conciencia de que el tiempo transcurre y que debemos aceptar su efecto sobre la vida: “Eternas Inteligencias del Cielo, / que con verdadera doctrina / enseñáis a bien amar / oíd, ángeles, oíd mi llanto! / y si la verdad del sol eterno / trae la luz inmortal, enseñádmela”. La “belleza” ha desocultado aquello que el “placer” esconde: la verdad del paso del tiempo. De este modo la música, “misteriosa forma del tiempo”, como dice Borges, nos conduce a la verdad que subyace en la relación vida y temporalidad.

El escritor y pensador norteamericano T. S. Eliot, en su poema “Burnt Norton”, perteneciente a sus Cuatro cuartetos (1943), identificó la naturaleza temporal de la música con la de la palabra: “Las palabras se mueven, la música se mueve / Solo en el tiempo; pero lo que solo vive / solo puede morir”. Sin embargo, gracias a los medios de la recapitulación cultural, una y otra —palabra y música—, vuelven a la vida. Pues todo lo que tiene un término, posee un inicio: “el final precede al principio, / Y el final y el principio estuvieron siempre ahí”. Es decir, todo lo que se mantiene en la memoria de la cultura puede volver a la vida por medio de la relectura o de la reinterpretación. De ahí que alcanzamos cierta ilusión de la permanencia a pesar de la contingencia. Sin la voluntad de recrear la experiencia del poema o de la música, sería imposible superar el flujo del tiempo, el mismo que nos lleva indefectiblemente a la extinción.

Así como fue importante crear la escritura para preservar la palabra, dotarle de mayores usos y potenciarle sus múltiples sentidos, también fue relevante instaurar una escritura sonora que resguardase al sonido de

su “muerte física”. Y con ello, ampliar su utilización y multiplicar sus finalidades. En efecto, aquello que fue compuesto en un tiempo específico, por compositores de otros momentos, vuelve a renacer cada vez que un instrumentista decide reinterpretar una obra. Así, una acción creativa del pasado, gracias a la escritura sonora y a sus modos de ejecución, se vuelve presente. Cuando el intérprete actual accede a una obra, la hace suya a su modo, a su espacio y a su tiempo; la recrea de manera distinta a como fue concebida y la pone a disposición de otros oídos, diferentes al público originario. De ahí que no sean posibles dos interpretaciones idénticas de la misma obra, pues siempre habrá, en una determinada circunstancia de ejecución y audición, condicionamientos diferenciadores. La escritura sonora permite que el repertorio musical sea vasto, y que las experiencias de recepción que genera la interpretación sean inmensamente diversas.

La variedad de intereses y gustos musicales son evidentes y obvios. Pero como bien afirmaba el historiador del arte austriaco Ernst Gömbrich (1991), también es cierto que los gustos se educan. Y que en ese proceso de educación sensorial intervienen muchísimos factores, que dependen de aspectos políticos, sociales, culturales e, incluso, familiares. En mi caso, fue mi padre quien en la niñez me inculcó el aprecio por la música de los grandes maestros, ya sea llevándome a los conciertos dominicales de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú o regalándome álbumes en las fechas especiales. Todavía recuerdo los discos de vinilo que me obsequió cuando cumplí ocho años. Fueron, si la memoria no me falla, *Las cuatro estaciones* de Vivaldi y la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Luego, en una navidad de aquellos años, me regaló la *Sinfonía “Nuevo Mundo”* de Dvorak y el *Concierto N.1 para piano y orquesta* de Tchaikovski. Hay un hecho que recuerdo vivamente de aquel tiempo. El médico pediatra que me trataba de una dolencia respiratoria crónica, el doctor Oreste Botto, un culto melómano de aquellos que ya no existen, al saber de mi interés por la música, nos obsequió una grabación casera en cinta magnetofónica de *Los conciertos brandenburgueses* de Bach. Para un niño de ocho años, escuchar el tercer o el quinto concierto de Brandemburgo era un auténtico viaje íntimo y, a la vez, cósmico.

Son incontables la cantidad de veces que escuché esos discos y otras grabaciones que había en casa. Pero, sin duda, se transformaron en el modo cómo un muchacho, en un país como el mío, se educada el oído y, como

consecuencia no deliberada, el espíritu. Pues mi amor por la música que algunos llaman “clásica” fue creciendo considerablemente con el transcurrir de los años. Ello me llevó a explorar un repertorio mayor, a leer todo lo que estaba a mi alcance —en el mundo anterior al Internet—, y a esperar que mi padre traiga las grabaciones requeridas de sus viajes. Ya instalado en la juventud, destinaba una parte de mis limitados ingresos a adquirir CDs de forma más selectiva. Pude conocer y estudiar con detenimiento (y a mi manera) obras que han sido fundamentales para mi vida, tantas, que serían imposible enumerarlas. Así, a mi fervor por Bach, Haendel, Mozart y Beethoven, se sumaron las devociones por Strozzi, Brahms, Schubert, Franck, Mahler, Shostakovich, Britten, Xenakis, Ginastera, Garrido Lecca, entre muchísimos otros.

Las acumulaciones sonoras y la consiguiente melomanía no solo abarcaron la música académica (“clásica”, en el uso corriente), sino también la música popular con la que crecí en un contexto claramente urbano, influenciado por la cultura sónica anglosajona y en un ambiente relativamente cosmopolita. Por una cuestión generacional, experimenté en mi adolescencia una de las “eras del rock”, concretamente la que tenía que ver con la evolución del Hard Rock hacia el Heavy Metal. Nunca he pensado demasiado por qué esta variante del rock es la que más me interesó desde mis últimos años escolares. Pero tiendo a creer que para ese muchacho de 14 o 15 años, fue la manera de encontrar una identidad sonora en medio de la homogenización de los gustos a la que tendía la música popular en la década de los ochenta del siglo pasado.

Como no podía ser de otra manera, mi interés por ese subgénero popular me condujo a indagar sobre sus orígenes. Y desde ese horizonte histórico, observar la evolución de esta poderosa tradición sónica hasta inicios del nuevo siglo. A lo largo del tiempo, las intersecciones musicales y sus derivas me permitieron descubrir otros subgéneros que ampliaron el bagaje de mi cultura musical y los espacios de disfrute y autoconocimiento estético. De esta manera, en la experiencia auditiva del día a día, es frecuente conjugar la escucha de una sinfonía de Mahler o de Strauss con la de un álbum de Iron Maiden o de Black Sabbath. E incluso establecer intersecciones sónicas y simbólicas, porque, en realidad, la música es una: solo que tiene diferentes maneras de ofrecerse y de recepcionarse.

La vía de la experiencia sonora, sus acumulaciones y el proceso de integración estética en una subjetividad en estado de formación, fueron los incitadores del interés intelectual por conocer la historia de la música, los cánones estéticos que hubo en cada periodo histórico y las formulaciones filosóficas sobre la experiencia estética-musical. Introducirse en la historia de la música académica sin ser músico o musicólogo solo se entiende si hay una motivación muy grande. Pues no se trata de una acumulación de datos sobre fechas y obras de los compositores, sino de reconocer las características de cada periodo musical al interior de las periodizaciones históricas, tanto políticas, culturales y estéticas, además de tener en cuenta que el modo de concebir las escalas temporales en la historia de la música son diferentes respecto a otras prácticas artísticas como la pintura, la escultura o las literaturas.

El interés por conocer la historia de la música propicia a indagar sobre los valores que motivan el quehacer de los compositores y los criterios de recepción de sus públicos. También, investigar sobre las diversas conceptualizaciones de la música y el lugar de ella dentro de las artes y del conocimiento. Asimismo, sobre las funciones de la música al interior de los diversos contextos sociales y culturales. Por ello, el saber histórico por la música nos conduce a otras inquietudes que, transformadas en formulaciones problemáticas, arriban a la filosofía. Es decir, a la reflexión problematizadora sobre su conceptualización, sentido y finalidad. Además, a tomar cuenta de las intersecciones que se desarrollan entre la filosofía de la música con la psicología, la sociología e, incluso, con la física. Cuando vemos a la música como un objeto de estudio y de reflexión, que está más allá del saber técnico para su ejecución, descubrimos que hay dimensiones de lo musical que no serían posible de vislumbrar sin una visión teórica del conocimiento.

Es así, pues, que estas Indagaciones sonoras — indagaciones filosóficas, históricas, sociológicas, incluso religiosas, etc.— se fueron desarrollando a la par de mi experiencia como melómano y público asistente. Y tomaron forma una vez que fui descubriendo que varios de los filósofos más importantes reflexionaron sobre el fenómeno y la experiencia musical. De este modo fue posible reconocer la manera en cómo abordaron los problemas relativos a la música, las artes, la experiencia sensorial y el contexto de creación. Y de qué forma influenciaron a los diversos estudiosos de varias disciplinas dedicadas a la investigación artística.

La primera de estas indagaciones sonoras tiene como título “Ideas sobre la música en el recorrido intelectual de Karl Popper”. El origen de esta reflexión indagatoria se remonta a mi lectura de la autobiografía del filósofo austriaco Karl Popper, cuando yo era un joven estudiante de filosofía. Fue adquiriendo forma en la medida que problematizaba críticamente los enfoques teóricos que reducen la comprensión de los fenómenos culturales, como el arte, al estudio de estructuras económicas y sociales. Me parecía que la consecuencia epistemológica de los colectivismos metodológicos — muchos de ellos fuertemente historicistas cuando se trata de objetos culturales— era llegar a considerar que toda obra de arte es, fundamentalmente, manifestación y expresión de una época. Esta tendencia nos llevaba, a mi parecer, a un esquema de conocimiento artístico limitado a una estructura espacio-temporal, y a carecer de los elementos críticos para trazar la evolución formal de una práctica creadora. Observé que el grueso de los estudios sobre las artes estaba dominado por las diversas versiones de los colectivismos metodológicos, incluso en algunas de las perspectivas hermenéuticas.

Nunca he negado el valor de los historicismos y de varias de las orientaciones del colectivismo metodológico. Creo que son muy importantes para diversos fines de investigación. Pero también consideré que era igualmente importante tener acceso a otros marcos teóricos, provenientes de concepciones epistemológicas diferentes. Así, cuando tomé contacto intelectual con el individualismo metodológico y con una perspectiva teórica proveniente de ella, el racionalismo crítico, descubrí que el historiador del arte austriaco Ernst Gombrich había desarrollado una parte considerable de sus investigaciones influenciado por Karl Popper, tal como mencionó en varios de sus libros.

Asimismo, recordé que, salvo en algunas páginas de *Búsqueda sin término*, su autobiografía, y en brevísimas frases de *El universo abierto*, Popper no había escrito mucho más sobre música y arte. Consideré que, en esas veinte páginas de su memoria intelectual, había material suficiente como para organizar una perspectiva sobre las artes y la música desde este importante filósofo. Fue así, pues, que investigué acerca de las ideas sobre la música en los textos biográficos de Karl Popper, en el contexto de mis primeros estudios de posgrado en filosofía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En esta indagación, como se podrá leer, reconstruyo

el ecosistema cultural en cual se desarrolló el interés de Popper por la música. Luego, desarrollo un esbozo genérico sobre su “teoría de los tres mundos”, y cómo se vincula con sus reflexiones sobre cultura, arte y música. Y, finalmente, expongo sus ideas sobre la música, ofreciendo algunas razones sobre su interés e importancia, sobre todo para ser tomada en cuenta como punto de partida para formulaciones más extensas.

La segunda de estas indagaciones sonoras tiene como título “Apuntes biográficos e intelectuales de Bernardo Alcedo”. El origen de este texto proviene de mi interés por conocer el devenir de las ideas en el siglo XIX peruano, tomando en cuenta las recepciones del pensamiento occidental y las formulaciones propias a partir de dicho encuentro. Gracias a la doctora María Luisa Rivara, difunta profesora sanmarquina, tuve acceso a una copia de *La filosofía elemental de la música* (1869), del compositor limeño Bernardo Alcedo. Como muchos de mis compatriotas, solo sabía que Alcedo había compuesto la música del Himno Nacional del Perú y había vivido varios años en Chile, después de que se consumara el proceso de emancipación en 1824. La lectura de la obra de Alcedo me llevó a indagar sobre su biografía, la misma que tenía un enorme interés en la medida que se entroncaba con los propósitos que el músico expresó en el prefacio de su libro. Nuestro compositor ofreció sólidas razones sobre la importancia de la formación musical para el currículo obligatorio de la educación básica, y para que sea considerada como parte de las políticas gubernamentales en materia cultural, en un contexto en el que se pretendía construir el Estado-nación del siglo XIX, desde una orientación positivista.

Leer la obra teórica y canónica de Alcedo me permitió conocer de qué manera se desarrollaba la reflexión sobre las artes y la música en Sudamérica a mediados del siglo XIX, y el estatus crítico de nuestra academia en términos estéticos y filosóficos artísticos. Todo ello me resultó enormemente estimulante para desarrollar una visión comprensiva de los procesos del pensamiento peruano, contextualizando sus limitaciones y ponderando sus logros en virtud de su ecosistema. En ese sentido, la filosofía del arte y de la música fue una ausencia notable en la producción de las ideas del siglo XIX, e, incluso, del XX. Una visión al interior de *Filosofía elemental de la música* nos permite descubrir algunas razones de aquel vacío.

La última de estas indagaciones sonoras, titulada “Música que piensa y cree. La Resurrección de Gustav Mahler en la perspectiva de Eugenio Trías”, es, probablemente, la más personal e íntima. Y su doble origen se encuentra en la experiencia de conmoción estética que significó para mí conocer la obra de Gustav Mahler, sobre todo, su segunda, tercera, quinta y novena sinfonías, y la lectura fascinada de *El canto de las sirenas* (2007), de Eugenio Trías. La necesidad de establecer el nexo entre Mahler y Trías provino de la fina y profunda lectura que el filósofo español hizo sobre el compositor austriaco. Creí (y lo sigo creyendo) que Trías había logrado decir en la palabra pensada lo que, de alguna manera, intuí al adentrarme en el universo sonoro mahleriano: sus nueve sinfonías constituían, en realidad, una sola gran e inmensa obra. La misma que había quedado trunca con la muerte de Mahler, al dejar concluido solo el primer movimiento de su décima sinfonía.

Asimismo, la detenida lectura de la filosofía de la música de Eugenio Trías me ayudó a ponerle nombre a lo que entreveía, de alguna manera, desde joven: la música es una forma de pensamiento. Es decir, que, en el hilo narrativo sonoro, podemos encontrar argumentos, intelecciones, meditaciones, metáforas, teorías, especulaciones y, evidentemente, sentimientos y emociones. De ahí que exista un universo sonoro abstracto, solo cognoscible desde los lenguajes de la música. Por lo tanto, así como hay personas que piensan desde las palabras o las imágenes, hay otras que piensan desde los sonidos. Los prodigios argumentales de Aristóteles o de Tomás de Aquino tienen una clara correspondencia en las abstracciones sonoras en obras de Bach o de Haydn. Así, probablemente, el Órgano aristotélico es congruente con el Arte de la fuga de Bach. En el universo sonoro, los compositores están expuestos a situaciones de creación, similares a otros artistas, como los plásticos o los literarios. Pero también inmersos en problemas análogos a los que se puede plantear un científico o un filósofo. Los compositores se trazan dificultades de alta envergadura formal o estilística en determinados momentos de sus obras, los mismos que son resueltos apelando a sus niveles de inventiva y destreza. Hay, por lo tanto, una razón sonora que plantea hipótesis mientras se desenvuelve una narrativa sónica, la misma que puede ser descubierta y sometida a escrutinio crítico por el oyente conocedor del lenguaje musical.

Una vez que somos capaces de reconocer a la música que piensa, podemos identificar a la música que cree. Es decir, obras que, desde una poderosa arquitectura formal y simbólica, pueden evidenciar algún tipo de reflexión teológica. De ahí que exista un conjunto de composiciones que se constituyen en meditaciones de un enorme contenido teológico-existencial. La sinfonía *Resurrección* de Mahler es una de esas obras en las que se pueda ubicar una concepción de la vida y del cosmos, desde una perspectiva de fe. Obviamente, hay varias composiciones que tienen estos rasgos, como las *Cantatas y Pasiones* de Bach, la tercera, séptima y novena sinfonías de Beethoven, el quinteto para piano de Franck, los tríos de Shostakovich, las suites para violonchelo de Britten, la *Tabula Rasa* de Pärt, etc.

Una vez que empezamos a descubrir el pensamiento que subyace en la música, la experiencia receptiva se enriquece de un modo considerable. No solo nos subyuga la belleza formal de sinfonías como la *Inconclusa* de Schubert y la octava de Bruckner, o la complejidad arquitectónica del segundo concierto para piano de Brahms, o del tercer concierto para piano de Rachmaninov. Cuando se nos revela que la música es más que ella misma, aprendemos a pensar el universo, el mundo y la existencia humana a partir de esa música. Así, de alguna manera, las grandes obras se convierten en un privilegiado marco teórico desde el cual podemos organizar experiencias de diverso tipo. Este logos sonoro del que nos habla Trías nos permite (re)construir un orden imaginado que tiene su propia coherencia y consistencia.

Gracias a la música pensada podemos imaginar la magnitud física del tiempo, más allá de su condición puramente material, y abriarnos a las dimensiones simbólicas y metafóricas del mismo. De este modo, se amplía el marco referencial que nos permite entender las relaciones entre tiempo histórico y tiempo narrativo, también entre tiempo profundo, tiempo exterior y tiempo interior. En suma, pensar lo real desde las formas sonoras nos permite acceder a otras vías para concebir al tiempo como un sistema, pues aprendemos a identificar los paralelos temporales que se aceleran, ralentizan o se entrecruzan, y que producen y reproducen una indefinida cantidad de espacios. La conciencia del sonido y de su expresión artística —la música— son dos maneras de materializar el paso del tiempo, son dos formas de objetivarlo para hablar de él y realizar ciencia profunda sobre él. La música permite una ruta para revelar el misterio del tiempo.

Evidentemente, las tres indagaciones que comparto no serán la últimas ni las únicas. Siguen ampliándose en la medida que nuevos temas de problematización surgen de la contemplación sonora. Varios de los cuales están sugeridos en esta introducción, los mismos que espero poder tratar en los siguientes años. Pues la vía musical es uno de los caminos privilegiados para la gnosis de lo real, ya que ofrece una infinidad de posibilidades de conocimiento profundo de las cosas. Si algún lector estuviera dispuesto a iniciarse en sus propias indagaciones sonoras, este libro está plenamente justificado.

Procedencia original de los textos

I. Ideas sobre la música en el recorrido intelectual de Karl Popper.

El título original es Ideas sobre la música en la autobiografía de Karl Popper, tesis de la maestría en filosofía obtenida en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

II. Apuntes biográficos y aportes intelectuales de José Bernardo Alcedo.

Publicado originalmente en Sílex 7, N.º 1, enero - junio 2017, de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Lima, Perú.

III. Música que piensa y cree. La Resurrección de Gustav Mahler en la perspectiva de Eugenio Trías.

Publicado originalmente en revista Hoja Filosófica. Abril N.º 48, 2019 de la Universidad Nacional de Costa Rica. Heredia, Costa Rica.

Capítulo 1

Ideas sobre la música en el recorrido intelectual de Karl Popper

La propuesta de Karl Popper (1902-1994), de presentar sus ideas sobre la música se encuentran fundamentalmente en su autobiografía intelectual *Búsqueda sin término*, publicada originalmente en inglés en 1976 bajo el título: *Unended Quest. Intellectual Autobiography*. La decisión del autor de dar a conocer estas ideas sobre la música e incluirlas en su propia biografía tuvo, como se muestra en el texto referido, tres objetivos esenciales. El primero, ubicar en el plano de la evolución intelectual, la influencia y la importancia de la música en su formación. El segundo, mostrar en qué medida estas especulaciones sobre la música tuvieron una importancia relativa en el desarrollo de su filosofía de madurez, sobre todo en la conceptualización final de la “teoría de los tres mundos”. Y, finalmente, brindar algunas consideraciones básicas sobre el derrotero de la música contemporánea al autor (la música de vanguardia), tomando partido por una opción estética afín a sus teorías filosóficas.

Es necesario subrayar que las ideas sobre la música planteadas por Karl Popper no son sistemáticas. Es decir, no conforman un texto orgánico en donde se pueda percibir de forma clara la relación entre una teoría del conocimiento estético con una filosofía del arte. Más bien, se trata de un conjunto de notas ordenadas de forma temática, que permiten observar la interacción entre su proceso vital y el acumulado de reflexiones que fue haciendo Popper en sus primeros años de formación intelectual acerca del arte y de la música. En ese sentido, el mismo Popper fue enfático en afirmar que todas estas consideraciones sobre la música fueron básicamente autobiográficas, pero que tienen interés en la medida que nos permiten situar el devenir de su propio ejercicio intelectual y vital.

Sin embargo, más allá de la voluntaria *asistematicidad* de estas ideas sobre la música, Popper proporciona a sus lectores dos ejes desde donde giran sus reflexiones sobre este tema. En el primer eje se evidencia el conocimiento de la tradición musical, los logros y las características esenciales de la misma. El segundo, su capacidad de vincular las fisonomías musicales que identifican a varios de los compositores de la música académica, con conceptos teóricos de efecto estético. Gracias a estos dos ejes, podemos reconstruir, a grandes rasgos, un cuerpo de ideas que nos llevan a sugerir que Popper llegó a elaborar una teoría básica de la música asumiendo que esta se puede describir como un ejercicio creador fundado en la interrelación crítica entre el músico y la tradición musical que lo ha precedido. Y

que los logros formales más importantes en la música académica pueden explicarse como consecuencia de una actitud estética (y quizás ética): considerar a la música como el fin de la labor artística y no como un medio de autoexpresión.

En estas breves reflexiones, que están condensadas en algo más de veinte páginas de *Búsqueda sin término*, Popper llegó a establecer consideraciones interesantes acerca de la música y del arte, que poseen utilidad para todo investigador que se encuentre atraído por ampliar su información sobre una perspectiva poco abordada por los estudiosos del arte y de la música, a saber, considerar al arte y a la música como producto de una evolución formal que tiene como centro de desarrollo al artista individual y su interacción con el legado de la tradición que la ha antecedido, sin mediar plan futuro del que se puedan deducir implicancias a largo plazo. Tal perspectiva, conocida como *individualismo metodológico*, fue planteada y difundida por los economistas y teóricos sociales de la Escuela Austriaca de Economía (Menger, Böhm-Bawerk, Von Mises, Von Hayek, entre otros), en un primer momento y, luego, en el ámbito del pensamiento, por el mismo Popper. También los criterios metodológicos de este enfoque teórico llevado a las artes fueron desarrollados por el historiador del arte Ernst Gömbrich en su extensa bibliografía. Por ello, estando cercano a los teóricos austriacos de esta escuela, Popper elaboró las reflexiones sobre el arte y sobre la música que hemos afirmado líneas arriba. Es decir, que los procesos artísticos y musicales pueden ser explicados en la medida que nos centramos en la acción de los individuos (artistas y compositores), en las decisiones que estos toman al momento de relacionarse con su actividad creadora y con la herencia artística que les es vigente. De este modo Popper, asumiendo los criterios del *individualismo metodológico*, deja de lado la explicación que resulte de la reconstrucción de los elementos sociales e históricos, pues estos —a su entender— son demasiado genéricos y no proporcionan evidencias contrastables que permitan conocer la evolución crítica del proceso musical y artístico.

Más allá de la cuestión metodológica y de los resultados que esta ofrece, Popper se sitúa dentro de una larga tradición de pensadores que teorizaron sobre la música, ya sea en textos específicos o dentro de otras obras. Siendo los casos más emblemáticos el de Pitágoras en *Música de las Esferas*, Platón en *La República* y Aristóteles en la *Poética* y la *Política*,

dentro del pensamiento antiguo. San Agustín con *De Música* y Boecio en su tratado *Sobre la música*, a inicios de la filosofía medieval. También Johannes Kepler con *Harmonía Mundi* y René Descartes con *Compendium Musicae*, en la apertura del pensamiento moderno. De igual modo, I. Kant en varios momentos de la *Crítica de la razón pura* y en la *Crítica del juicio* y G. F. Hegel en sus *Lecciones sobre estética*, en el centro de la filosofía moderna. Y en la crítica a las filosofías sistémicas, Søren Kierkegaard con *Los estadios eróticos inmediatos o Lo erótico musical* y Friedrich Nietzsche con *Origen de la tragedia* y *El Caso Wagner*. En el pensamiento del siglo XX, Theodore Adorno con *Filosofía de la nueva música* y una extensa bibliografía sobre asuntos musicales. Y en las últimas décadas el español Eugenio Trías con *El canto de las sirenas* y *La imaginación sonora* y el norteamericano-palestino Edward Said con *Música al límite* y *Elaboraciones musicales: ensayos sobre música clásica*. Sin duda, la lista de pensadores que se han dedicado a reflexionar sobre la música es mucho más extensa y, asimismo, las obras sobre este tema.

Hay que enfatizar que no ha sido objetivo de este libro, elaborar un estudio sobre cada una de las teorías musicales que se han planteado a lo largo de la historia de la filosofía a fin de contrastarlas con la de Karl Popper. Hemos optado, por el contrario, circunscribirnos al ámbito del pensamiento de Karl Popper y a las ideas que sobre la música propuso el autor en *Búsqueda sin término*. Consideramos que este procedimiento puede ser más útil en la medida que le ofrece al lector la posibilidad de conocer un aspecto poco estudiado de la obra de Karl Popper, un autor asociado a la Filosofía del Conocimiento y a la Filosofía Política. Además, al intentar sistematizar las ideas sobre la música del pensador austriaco, buscamos elaborar una aproximación articulada sobre sus ideas acerca de la música, con el objetivo de ampliar la perspectiva teórica en el estudio de las artes.

Para tal efecto, hemos dividido el presente texto en tres capítulos. En el primer apartado, titulado *La Viena musical de Karl Popper*, nos detenemos en reconstruir los aspectos históricos, sociales y culturales de la ciudad de Viena, a fin de poseer un marco contextual que nos permita comprender el espacio en donde el filósofo austriaco formuló sus planteamientos sobre la música. En ese sentido, elaboramos una breve historia cultural de la metrópolis austriaca, poniendo énfasis en los aspectos que hicieron de Viena una de las capitales europeas identificadas con el cultivo

y consumo de música académica y haciendo hincapié en las condiciones que propiciaron la aparición y establecimiento de corrientes musicales de suma importancia para la historia de la música, además de constituirse en un lugar de labor creativa de músicos de primer orden. Sin esta reconstrucción contextual, no sería posible ubicar el interés que Karl Popper tuvo por la música y no podría ser posible comprender el grado de implicación que desarrolló nuestro autor por el devenir de la música.

En el segundo capítulo que hemos titulado *El lugar de la música en la filosofía de Karl Popper*, partimos de uno de los temas centrales de la filosofía de madurez del pensador austriaco, a saber, la “teoría de los tres mundos”. En ese sentido, nos dedicaremos a plantear las características esenciales de dicha teoría que divide lo real en tres grandes ámbitos de mutua interacción. El “mundo uno”, conformado por los procesos materiales. El “mundo dos”, constituido por los procesos mentales. Y el “mundo tres”, fundado en representaciones culturales, como las teorías de diverso tipo, las normas morales, el arte, la música, etc. En ese mismo capítulo, ubicaremos a la música dentro del “mundo tres”, puesto que se encuentra dentro del espacio de las representaciones de la cultura. Asimismo, observaremos que la música cumple los criterios de selección planteados por Popper para ser parte de este mundo humano, habida cuenta que es un discurso abierto a la crítica y que puede evolucionar o modificarse a partir de su naturaleza particularmente objetiva. El lugar de la música dentro de la “teoría de los tres mundos”, la hemos tratado a partir de la bibliografía de madurez del autor, que está consignada en *Conocimiento objetivo, El yo y su cerebro* y, sobre todo, en *El universo abierto*.

En el último capítulo, que hemos llamado *Ideas sobre la música en la autobiografía intelectual de Karl Popper*, nos dedicaremos a desarrollar las nociones que el autor plantea sobre la música. En primer lugar, la distinción que Popper hace entre “música objetiva” y “música subjetiva”. Y, en segundo término, las consideraciones que el filósofo elaboró sobre las nociones de progreso en la música. En este apartado final, podremos observar de forma nítida la opción estética del filósofo austriaco, tomando partido por el primer tipo de música y sometiendo a crítica al conjunto de ideas que asocian el concepto de arte con el de expresión subjetiva. También, mostraremos las consecuencias que advierte Popper acerca del progresismo en la música y cómo estas teorías, lejos de colaborar con el

desarrollo de la música, pueden conducirla a su decadencia. Como va a ser evidente en la lectura de este capítulo, las ideas sobre la música planteadas por el autor, las hemos trabajado a partir de los capítulos dedicados a la música en *Búsqueda sin término*.

A lo largo de los capítulos que conforman esta obra, podemos percibir el alto nivel de conocimiento que Popper llegó a tener sobre el devenir de la música académica occidental. Asimismo, podremos advertir que varias de las consideraciones sobre la música que el autor planteó en estas observaciones autobiográficas, se encuentran vinculadas con varios tópicos de su filosofía. Ubicar a la música como componente del “mundo tres”, concebir a la música como un ejercicio crítico producto de la relación ensayo y error y criticar las explicaciones que tratan de situar, en primer lugar, los contextos sociales e históricos como formadores de las realizaciones culturales como el arte y la música, son temas que se infieren de las ideas más reconocidas de su filosofía. De modo que las ideas sobre la música planteadas por Popper no se encuentran ajenas a su visión integral del pensamiento y de la realidad.

La negativa de Popper de relacionar el ejercicio artístico con las características sociales de un determinado periodo de la historia corresponde a una elección metodológica y a una perspectiva estética de cuyas consecuencias derivadas fue consciente el autor. Popper sabía que, si optaba por un enfoque social e histórico, las conclusiones de sus ideas sobre la música hubieran sido otras. Si el filósofo austriaco no hubiera dejado de lado el vínculo entre arte y sociedad, no hubiese podido alegar a favor de la “música objetiva” (encarnada en la producción musical de J. S. Bach) ni hubiese cuestionado a la “música subjetiva” (representada en las composiciones de Ludwig Van Beethoven). El resultado de una perspectiva teórica que privilegia las relaciones entre arte y sociedad es, entre otras cosas, concluir que los periodos de las historias del arte son inconmensurables entre sí. Y que las características formales y estilísticas de una etapa de la historia de la música no pueden ser comparadas con otras, pues las circunstancias sociales y económicas son claramente diferentes. Por ello Popper optó por centrar sus consideraciones sobre la música desde una perspectiva que le permitiese establecer la superioridad de un periodo sobre el otro y la superioridad de las obras de determinados compositores sobre otras. De este modo, el pensador austriaco pudo justificar su apego a

la música de la tradición clásica y su rechazo a la música romántica y de vanguardias, lo que es una clara manifestación de sus principios estéticos.

En la perspectiva popperiana de la música, los compositores, más allá de la influencia inmediata de los contextos históricos, se ven envueltos en una serie de problemas que se derivan de su propio ejercicio creador. En cada paso creativo, el músico se plantea un conjunto de soluciones que ponen a prueba los conocimientos que han adquirido a partir de su relación con la música precedente. Cuando el músico observa que el legado de la tradición no le proporciona los medios para solucionar un problema formal nacido de su actividad, decide inventar nuevas soluciones que conducen a la evolución de los recursos estilísticos musicales. De este modo, la música no evoluciona a partir de un plan general preconcebido con anterioridad a la existencia de determinado tipo de música, sino que es consecuencia del modo cómo asume el músico su propia práctica creadora. Si la herencia de la tradición musical brinda los recursos formales necesarios para componer, no hay necesidad de innovar. Sin embargo, si el legado de la tradición no basta para solucionar los problemas nacidos de la práctica composicional, entonces el músico decide voluntariamente modificar el transcurso de la tradición proponiendo otras formas de componer que se infieren de las anteriores.

Para Popper, los logros musicales producidos por los compositores de los periodos barroco y clásico se debieron al modo cómo estos encararon el modo de componer: reduciendo los elementos emocionales y subjetivos a favor de misma obra, posibilitando composiciones de mayor calidad formal. En cambio, los compositores románticos, al ampliar el ámbito de las emociones subjetivas sobre la música, la convirtieron en un medio de autoexpresión e incidieron con esta actitud en obras de menor valía. En esa misma línea argumental, los compositores de la vanguardia artística asumieron que el propósito de su música era producir composiciones que sean capaces de expresar las características de la sociedad en la que vivieron. Además, trataron de distanciarse radicalmente de la tradición musical proponiendo composiciones que fuesen consideradas adelantadas para su tiempo. Popper pensó que los compositores románticos y los de vanguardia, privilegiaron cuestiones que se encontraban más allá de la música como la autoexpresión subjetiva y el ideal de progreso. Cuando los compositores asumen que la finalidad de su práctica artística es la música, son capaces de

dar lo mejor de sí mismos en pos de la excelencia de una composición. Pero cuando subordinan la música a intereses extra musicales, la finalidad ya no recae en la música, sino en ideas o creencias que superan la dimensión artística.

La decisión metodológica de Popper de descontextualizar los ejercicios creativos de Beethoven, Wagner y Schönberg fue similar a la que adoptó en su estudio crítico sobre las filosofías de Platón, Hegel y Marx en *La sociedad abierta y sus enemigos*. En ambos casos, Popper substraе las experiencias individuales, desligándolas de cualquier horizonte que nos permitan situar al autor o al compositor dentro de su contexto formativo. Esta opción teórica tiene alcances y limitaciones según el campo metodológico que se privilegie. Cuando el estudio se circunscribe a la relación obra-autor, el procedimiento crítico se centra en la consistencia lógica de los argumentos y en sus consecuencias derivadas (en el caso de la filosofía) o en las características formales y en su consecución estilística (en el caso de la música). Sin embargo, al desligar la relación obra-autor de los elementos contextuales, se deja de lado información que permite comprender, de forma más certera, la formación de un pensamiento o de una composición en una determinada época.

Sin abundar más en la decisión metodológica de Popper de omitir la historicidad social de los procesos artísticos, podemos encontrar en estas consideraciones autobiográficas un conjunto de ideas sobre la música que nos permiten ampliar nuestro conocimiento de un autor cuya obra ha estado asociada sobre todo a la epistemología y a la filosofía política. Asimismo, podemos acrecentar nuestros saberes sobre el arte y la música desde una perspectiva diferente a los enfoques habituales sobre estos temas. Todo ello para seguir afinando la especulación filosófica sobre la música, una de las manifestaciones más interesantes de la cultura humana.

La Viena musical de Karl Popper

Viena, ciudad de la música: algunas consideraciones generales

A inicios del siglo XX, Viena es una de las capitales con mayor vida musical, cultural e intelectual de Europa. La capital austriaca es el centro,

entre otras cosas, de la Segunda Escuela Viena, la que llevó a cabo la revolución de la música atonal, dodecafónica y serialista. También es la urbe del psicoanálisis y de la filosofía analítica, dos culturas intelectuales muy distantes entre sí. Asimismo, es la ciudad de simbolismo pictórico y de las primeras manifestaciones de la arquitectura moderna. Por ello, será importante elaborar un breve recuento de las características políticas y culturales de Viena, que tiene su génesis a fines del siglo XVIII y se prolongó a lo largo del siglo XIX e inicios del siglo XX. Es en esta Viena donde Karl Popper inició su itinerario filosófico y donde elaboró las especulaciones en torno a la música. La importancia cultural de Viena se había ido construyendo a lo largo de los siglos XVIII y XIX, toda vez que fue capital de las sucesivas reformulaciones políticas del Imperio Austrohúngaro y de la dinastía monárquica que la rigió a lo largo de varios siglos. Es sabido que esta urbe fue y es uno de los centros musicales más importantes de Europa. Compositores de primer orden y de diferentes periodos de la historia de la música académica, como Cristóbal Gluck, Joseph Haydn, Antonio Salieri, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig Van Beethoven, Franz Schubert, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, entre otros, tuvieron como lugar de residencia y espacio de creación a la importante capital austriaca.

Las razones por las cuales Viena logró reunir —en un periodo de ciento cincuenta años— a compositores de primerísima eminencia, se puede explicar tanto desde la historia política austriaca como desde la historia cultural de la misma nación. La capital del imperio austrohúngaro fue el centro del poder de la monarquía Habsburgo, dinastía que gobernó el dicho imperio desde el siglo XIII hasta el siglo XX, en continuadas reformulaciones. Cuando se consolidaron los estados nacionales a lo largo de los siglos XVII y XVIII, los Habsburgo buscaron crear y fortalecer una corte aristocrática leal a sus objetivos políticos, sobre todo a partir del cambio dinástico del imperio español a inicios del siglo XVIII. La cohesión política lograda por los Habsburgo en Austria-Hungría, también se había consolidado en el centro de Europa tras las guerras religiosas del siglo XVII. De modo que la corte de la Casa de Austria pudo ejercer un dominio conveniente sobre las aristocracias de su vasto imperio, conformadas por varios principados, ducados y otras formas de poder aristocrático local.

Como todas las monarquías europeas del siglo XVIII, la monarquía austriaca fue influenciada por el movimiento ilustrado. Y uno de los mayores ejemplos políticos del denominado “despotismo ilustrado” fue el emperador de Austria-Hungría José II (1741-1790). Con José II, se vigorizó el poder secular de la monarquía austriaca y las diversas aristocracias locales pasaron a ser dependientes de la corte imperial. Pues uno de los objetivos del absolutismo iluminista era ir construyendo las bases de un Estado-nación de corte imperial. Como suele ocurrir en el *ethos aristocrático*, José II, al abrazar muchos de los postulados políticos y culturales de la ilustración, se convirtió en ejemplo de conducta aristocrática ilustrada para los demás nobles. Como nos informa la historia cultural e intelectual, en las sociedades premodernas, aún ausentes de criterios abstractos y racionales de comportamiento social, la cabeza de la aristocracia se convierte en ejemplo aleccionador de los hábitos y de las costumbres. De este modo, los intereses culturales e ilustrados de José II se convirtieron en ejemplo de actuación social, tanto para la corte imperial, las cortes locales y para alta y mediana burguesía (Johnston, 2009).

Siguiendo el ejemplo de Federico el Grande de Prusia (1712-1786), —otro monarca del Siglo de las Luces— José II reunió alrededor suyo a una elite intelectual y artística ilustrada durante su reinado e impulsó reformas notables en la cultura general, pero sobre todo en el ámbito musical. La más importante: el fin de monopolio de la corte imperial sobre los espectáculos teatrales en la Ópera Estatal de Viena en 1776. Este cambio no puede pasar desapercibido. Pues esta decisión, supuso una ampliación temática en los libretos para las obras de ópera y fue el inicio de un incipiente proceso de modernización en las políticas culturales en Austria. Por otro lado, José II fue un consumado instrumentista, especialmente de clavicordio y, al mismo tiempo, era muy consciente del valor de la música en la formación del carácter político y cultural de su imperio. Y ello no es de extrañarnos. La educación estética neoclásica, propia de la Ilustración, incidía en la formación del “buen gusto” como parte consustancial de la formación integral del hombre del Iluminismo. Saber de música, entender el lenguaje musical, estar familiarizado por los temas tratados en el drama musical y otros elementos complementarios a mundo de la música, era un conocimiento que estaba incluido en la instrucción fundamental de la corte imperial y de las cortes locales. Este ideal estético se fue trasladando a otros segmentos so-

ciales y fue la causa que surgiera una burguesía culta e ilustrada (Barash, 1994).

Ya desde el renacimiento, las cortes aristocráticas habían cuidado y favorecido sus relaciones con el arte y la cultura. Este vínculo incidía en los caracteres específicos de la nobleza. Sobre todo, en la identificación entre el estatus social y la cultura clásica, propia de aquellos que se asumían de origen noble. Por ello, el tipo de relación que José II estableció con Wolfgang Amadeus Mozart a lo largo de muchos años, supone un ejemplo del vínculo entre la nobleza monárquica y el arte. A pesar del desenlace trágico al final de la vida del joven maestro, Mozart obtuvo el favor del emperador austriaco. Este apoyó decididamente varias de sus puestas en escena, por ejemplo, la de *El Rapto del Serrallo*, una de las primeras óperas en lengua alemana y que fue estrenada en 1782 (Andrés, 2006). Otros compositores que estuvieron cerca de José II fueron Antonio Salieri, quien llegó ser Maestro de Capilla del emperador austriaco; asimismo, al inicio de su notable carrera, Ludwig Van Beethoven, tuvo cierta cercanía con el monarca ilustrado. Cuando murió José II, el joven Beethoven compuso la *Cantata sobre la muerte del emperador Joseph II* WoO 87 en su honor.

Pero el mayor legado del emperador austriaco fue haber formado, desde la práctica de sus intereses, a una elite aristocrática culta, tanto en el ámbito intelectual como en ámbito artístico. Así, la nobleza austriaca, como otras cortes aristocráticas, se convirtió en ejemplo de comportamiento para la burguesía (consolidada en el comercio y en las actividades liberales). En efecto, en sociedades altamente estamentarias, uno de los roles de la aristocracia, es convertirse en modelo de comportamiento moral y social para los otros grupos sociales. Así, los intereses y los gustos de los aristócratas fueron rápidamente asimilados por la alta y mediana burguesía austriaca y vienesa. Este proceso de traslado de patrones de comportamiento, hábitos y gustos, de una clase social a otras, es frecuente en la historia cultural (Rushton, 1998).

Un ejemplo claro de la importancia de la música en la urbe vienesa, en las primeras décadas del siglo XIX, lo constituyó el sepelio de Ludwig Van Beethoven. Cuando el compositor alemán falleció en 1827, Viena tenía alrededor de cuatrocientos mil habitantes y asistieron cerca de cuarenta mil personas a los ritos fúnebres (Carrascosa, 1992). Hecho que demuestra la

inmensa popularidad del compositor y el modo cómo los ciudadanos de la capital austriaca habían hecho parte de sus hábitos a la música.

A esto hay que añadir que, producto de la revolución industrial, los fabricantes de instrumentos habían reducido el tiempo de producción de los instrumentos musicales, haciendo posible su producción masiva. Un ejemplo de los procedimientos industriales aplicados a la construcción de instrumentos, lo constituye el piano. Desde mediados siglos XIX hasta fines de ese siglo, la producción de pianos se fue generalizando, transformándose en el instrumento más popular. Así, las diversas capas sociales de la burguesía pudieron acceder a la música en el plano doméstico, lo que antes era solo potestad de la aristocracia. Circunstancia que favoreció el mercado editorial de obras para piano y de transcripciones para piano de obras del repertorio operístico y sinfónico. Las casas editoriales de toda Europa editaron de forma masiva partituras que eran vendidas a un público ávido de consumir música generándose así una cultura del repertorio musical, es decir, de obras que frecuentemente eran ejecutadas tanto en teatros, auditorios, como en el espacio doméstico (Salvetti, 1986).

Todas estas consideraciones políticas, culturales y socioeconómicas, nos llevan a concluir que las condiciones para la aparición de un público particularmente cultivado en temas generales y que disfrutaba y degustaba de la música, estaban dadas. De este modo, en la medida que un público se encuentra convenientemente formado en arte y en música (particularmente) está dispuesto a exigir de los creadores productos de mayor calidad. Las características del público musical vienés, fue fundamental para la generación de música de altísimo nivel formal. De ahí que la ciudad de Viena, desde finales del siglo XVIII hasta inicios del siglo XX, desarrolló un ecosistema cultural similar al de Florencia en los siglos XV y XVI en las artes plásticas.

La vida cultural y musical a inicios del siglo XX

En su libro de conversaciones *Lo que nos dice la imagen*, el historiador del arte Ernst Gömbrich, expone un testimonio interesante de Viena, quizás mucho más certero de lo que habitualmente tenemos en nuestro imaginario intelectual, pues este autor vivió y se formó en la capital austriaca en las tres primeras décadas del siglo XX. Para Gömbrich (1991),

existen reiterados estereotipos sobre las características culturales de la ciudad de Viena a inicios del siglo pasado, periodo histórico que estuvo fuertemente marcado por la decadencia del imperio austrohúngaro y por la crisis económica y social tras la derrota de la Triple Alianza en 1918. El estereotipo que identifica a Viena —solamente— como una ciudad de intensa vida intelectual, científica y cultural, a pesar de las tensiones políticas y socioeconómicas de una nación en una guerra —la primera guerra mundial— y que fue una de las naciones que perdió dicho conflicto bélico, no es más que un mito (Gömbriich, 1991). Pero a pesar del fuerte cuestionamiento que el historiador hace sobre la “Viena mitológica” de inicios del siglo XX, también admite ciertas características que la identifican como metrópolis de una interesante vida cultural, sobre todo a partir de los hábitos de consumo cultural y de la formación intelectual de su extensa clase media.

En el mismo libro de conversaciones, Gömbriich comenta lo siguiente sobre el ambiente letrado y culto de Viena:

Quando reflexiono, debo admitir que la atmósfera de Viena me influyó de una manera más amplia: las clases medias vienesas de comienzo del siglo XX concedían mucha importancia a lo que se llamaba *Bildung*, la cultura general. No puedo negar hoy que había un elemento de esnobismo social en esta insistencia, pero nadie era tomado en serio o aceptado socialmente si no participaba de esa cultura general en música, en literatura y en arte. Ser ignorante era algo censurable. Es cierto que esta cultura “general” que se debía poseer era de hecho muy selectiva. Comprendía muy poca ciencia y correspondía a ciertas modas intelectuales: escritores rusos y escandinavos eran muy conocidos, mucho más que los franceses [...] Junto a esta valoración de *Bildung*, las clases medias concedían mucha importancia al comportamiento correcto, rechazaban la vulgaridad bajo todas sus formas. También allí hay un elemento de esnobismo [...] En su insistencia sobre el “como debe ser”, las clases medias hacían hincapié en el rechazo a la ostentación, a los nuevos ricos. Circulaban numerosas anécdotas en las que se mezclaba lo ridículo de su obstinación y su falta de cultura. (Gömbriich, 1991, pp. 19-20)

Aun cuando se valoraba en la burguesía lo que Gömbrich llama “Cultura general”, la situación social y política de Austria, sobre todo alrededor de la Primera Guerra Mundial era complicada y altamente conflictiva. De ahí que el mismo historiador califique a la Viena de inicios del siglo XX como “un mito” (Gömbrich, 1991).

En ese mismo sentido de cuestionamiento al “mito de Viena”, pero detallando el contexto social y político de fines de la década del diez del siglo pasado, es expuesto por el historiador de la música Guido Salvetti. En su *Historia de la música*, nos narra en términos críticos el fin de la “Belle Époque Vienesa”:

Detrás de esa fachada, la capital mundial de la despreocupación escondía gravísimos problemas políticos y sociales que provocarían su fin. Recordaremos aquí, de pasada, la explosión del problema de las nacionalidades eslavas en el interior del Imperio, que buscaban una autonomía o independencia como mínimo iguales a la obtenida por los magiares a partir de 1866. La cuestión balcánica, el irredentismo italiano, la competencia cada vez más encarnizada con el otro imperio alemán, el de Guillermo II, la disolución del sistema de alianzas militares trazado por Bismark, los roces con Rusia: estos son aspectos diplomáticos-militares de una crisis que pasó casi inobservada a la clase política e intelectual en el momento que estaba a punto de estallar. Los motivos de crisis social del imperio son menos conocidos: el creciente fenómeno del urbanismo y consiguiente abandono del campo, así como la incipiente industrialización en torno a los polos de Viena, Praga, Budapest. A los ojos de las clases dominantes (aristocracia y burguesía) la creciente conciencia de decadencia se debía a la dramática crisis de alojamiento, al aumento de la prostitución y de la delincuencia común, al estallido del problema obrero con la inhumanas condiciones de trabajo, peores (en horarios, turnos, trabajo de menores y mujeres y salarios) que la de los trabajadores ingleses ochenta años antes. Había motivos más que suficientes para que se perdiese el sentido patriarcal de seguridad y de estabilidad que había sostenido siempre

al Imperio [...] En su conjunto, la vida política vienesa presenta los síntomas de la exasperación extremista: está dominada por fuerzas contrapuestas, todas ellas antiliberales y antiparlamentarias [...] Esta situación social, esta situación política problemática y violenta, llevará a la cultura vienesa de la *belle époque* a la decadencia irracionalista, mucho más radical y encendida de lo que había sido en París: solo en Alemania el intelectual podría registrar con igual — y quizás mayor dramatismo, su extrañamiento — de los procesos políticos y sociales que surgían a su alrededor. (Salvetti, 1986, pp. 88-89)

A pesar de que el “mito vienés” se encontraba seriamente cuestionando por los hechos sociales y políticos, tal como hemos mostrado en el texto anterior, los intereses culturales de la burguesía ilustrada se mantenían y se evidenciaban en las prácticas culturales de este grupo social. Es claro que el contexto histórico demuestra una situación social explosiva, situación conflictiva que a la larga se va a desarrollar en los años siguientes. Sin embargo, en el ambiente específico de los actores intelectuales, la situación es otra. Y sigue las pautas ilustradas de los siglos anteriores.

Por ello es importante citar otra apreciación testimonial sobre las características de Viena de inicios del siglo XX. Esta vez en la palabra del autor del cual realizamos este estudio. Karl Popper fue contemporáneo y amigo de Ernst Gömbrich; ambos mantuvieron una relación estrecha de colaboración y de influencias mutuas a lo largo de muchos años (Gömbrich, 1991). En la extensa cita que hemos registrado del historiador austriaco, hay un dato importante y se refiere al valor que las clases medias vienesas le daban al conocimiento de la música dentro de la cultura general. De ahí la cercanía con el ambiente musical que había en la burguesía ilustrada, sin abundar en los frecuentes intereses musicales por parte de la aristocracia.

Karl Popper (1994), en la autobiografía que es objeto de este trabajo, también elabora una descripción del mundo cultural y musical de Viena a inicios del siglo XX, desde una óptica personal similar en varios puntos de la que nos ha narrado Gömbrich:

La atmósfera en que crecí era decididamente libresca. Mi padre, el Dr. Simon Siegmund Carl Popper, era, al igual que sus hermanos, doctor en Derecho por la Universidad de Viena. Tenía una extensa biblioteca y había libros por doquier — con excepción del comedor, en donde había un gran piano de concierto Bösendorfer y numerosos volúmenes de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y Brahms. Mi padre, que tenía la misma edad de Sigmund Freud —cuyas obras poseía y había leído al tiempo de su publicación—, era abogado y procurador. (Popper, 1994a, p. 15)

Si nos detenemos en esta cita, observamos que Popper menciona dos elementos que grafican el acceso a la cultura musical el contexto de la burguesía ilustrada: el piano Bösendorfer y las partituras transcritas para piano de obras de autores del repertorio más habitual. La idea del piano casero y la presencia de las partituras indican familiaridad con los compositores de la tradición académica. Y más aún, son evidencia de la idea de un repertorio universal y de una noción del proceso histórico en la música. Pues Popper se preocupa de describir a estos autores en una cuidadosa y certera secuencia histórica.

Leyendo con cuidado *Búsqueda sin término*, podemos advertir que este testimonio está trayendo a la memoria circunstancias personales de alrededor de 1910. Pues no hay ninguna alusión a los compositores en actividad. El más reciente que nombra Popper es Brahms, fallecido en 1897, cinco años antes del nacimiento de Karl Popper. En el imaginario cultural de la familia Popper, todavía no está incorporada, en el plano de lo cotidiano, autores del romanticismo tardío como Strauss o Mahler. O autores del impresionismo como Debussy o Ravel. Podemos deducir a partir de este testimonio, que la modernidad musical todavía no se afianzó en el gusto común de la burguesía vienesa. Tendría que pasar una década y la situación cultural posterior a la Primera Guerra Mundial, para que se dé a conocer la nueva música, aquella que se estuvo gestando en la decadencia de la *Belle Époque* vienesa.

La nueva música vienesa a inicios del siglo XX

A fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la tradición musical romántica se encuentra en su última fase. A pesar de las dificultades metodológicas para establecer los límites históricos del romanticismo, se puede periodizar a partir de eventos políticos que sirven de marco contextual. Whitall (2001), considera que “la música romántica sin duda trasluce la especial inestabilidad de la época comprendida entre la revolución francesa y la revolución rusa” (p. 14). Es decir, desde el momento en que los ideales de la ilustración, de autonomía y soberanía humana universal, se convirtieron en un movimiento político y cultural que buscó transformar el mundo y cambiar incesantemente la vida. Este deseo de cambio a partir de la afirmación de la subjetividad y todo lo que ello conlleva, se manifestó en la música romántica y en la cultura romántica. No se trató solo de un distanciamiento ante lo clásico, sino de una situación cultural que buscó afirmar toda la gama posible de subjetividades, bajo la atmósfera de la sociedad burguesa y la moral individualista que la identifica.

La cultura musical europea, al término del siglo XIX, se encontraba dividida, como en otras partes de la Europa, entre los partidarios del romanticismo nacionalista —de fundamento wagneriano y su apuesta por la “música del futuro”— y la reacción antirromántica que veía en la música de Brahms una esperanza neoclásica, de alcance cosmopolita. Sin embargo, Viena como ciudad musical, no se dejó atraer fácilmente por los alcances modernizadores del wagnerianismo, sino más bien abrazó la continuidad de la tradición del romanticismo clásico que se personificaba en la música del compositor alemán Johannes Brahms (1833-1897). Para el “conservador” público vienés de fines del siglo XIX, la obra de Brahms significaba la continuación del legado de Haydn, Mozart y Beethoven, lo que en términos históricos musicales se denomina “La Primera Escuela de Música Austriaca”. Pero esta simplificación popular no es tan exacta. Arnold Whitall, en su erudito estudio sobre la música romántica nos da alcances esclarecedores:

Esta concepción corre el riesgo de simplificar demasiado las cosas. Sobre todo, porque deja al margen la influencia decisiva de la música preclásica en la trayectoria musical de Brahms. En efecto, podemos considerar a Brahms el

mejor de los “sintetizadores” del siglo XIX por la fusión brillante e ingeniosa del contrapunto barroco, la música sinfónica clásica y la inmediatez expresiva romántica. (Whitall, 2001, p. 164)

Es decir, lejos de oponer a Brahms (como adalid del neoclasicismo) contra los que se llamó la “nueva música alemana” de Wagner, Liszt, Wolf, etc., se puede observar los conflictos compositivos que el gran músico germano afrontó al momento de respetar a la tradición clásica (Haydn, Mozart, Beethoven) con afirmar su libertad como creador (lo que lo hace romántico). Justamente en esa tensión entre clasicismo y romanticismo, se observa la dimensión de Brahms y su importancia para la música austriaca del siglo XX.

Fue el fundador de la nueva música austriaca, Arnold Schönberg (1874-1951), quien escribió un breve ensayo: *Brahms el progresista*. Es este texto puso atención a los logros formales del músico alemán afinado en Viena; logros que serían tratados como material sonoro para los esbozos de las primeras manifestaciones música serial (Whittall, 2001). Así, en la complejidad dramática de sus variaciones, en la tensión esencial entre la rigidez formal y el deseo de expresividad pura, se debate el legado de la música brahmsiana.

Sin embargo, Brahms no es el único protagonista de la experiencia terminal de música romántica. Más bien, quien evidencia la crisis final del romanticismo austro alemán, fue Gustav Mahler (1860-1911). Natural de Viena, Mahler fue en vida mucho más reconocido como director de orquesta que como compositor. En su juventud, como muchos, estuvo influenciado por la música programática de Berlioz, Liszt y, especialmente, por la estética musical wagneriana. Pero en la medida que su obra sinfónica se fue consolidando, adquirió personalidad propia. Mahler buscó que sus composiciones sinfónicas se transformen en una experiencia totalizadora; donde la música debería representar convicciones no solo místicas sino alcanzar dimensiones de auténtica teoría filosófica. Sus nueve sinfonías (más la décima inconclusa), sus lieder y la célebre *Canción de la Tierra*, son testimonio de una búsqueda que llevó al romanticismo a su última expresión. En este ejercicio creador se observa un gigantismo desmesurado, pero que fue el inicio de una verdadera reformulación integral de la música. El filósofo

español Eugenio Trías, en su extenso libro de ensayos de filosofía de la música, *El canto de las sirenas*, nos ofrece una perspectiva interesante de las búsquedas estéticas musicales de Mahler:

Mahler sabía que cada una de sus sinfonías, y no solo la primera de la serie (llamada *Titán*), tenía ese natural titánico y demiúrgico. O que en realidad la palabra “sinfonía” era solo eso: una palabra cómoda y acomodaticia. Tal como pudo confesar en una ocasión a una amiga e interlocutora Natalie Bauer-Lechner: “Yo entiendo por sinfonía la construcción de un mundo a través de todos los medios y recursos disponibles de los que puedo valer”. Conviene subrayar el carácter total, omniabarcante, de esa voluntad de “hacerse con todos los recursos disponibles” con el fin de crear o construir un “mundo”. (Trías, 2007a, p. 396)

Como señala Trías (2007a), en la música de Mahler se percibe el deseo de construir un mundo sonoro como voluntad y representación irrestricta del creador y se muestra gran parte de la imaginación sonora de sus predecesores inmediatos: Wagner, Verdi, Liszt, Wolf, Bruckner, Dvorak, Brahms, Chopin, etc.:

Como si todo ese *mare magnum*, de un modo caótico y monstruoso, irrumpiera de pronto en oleadas de confusión informe y de dudoso gusto y distinción a través de obras desmadradas y absurdas. Sinfonías que acaban siendo oratorios. Poemas sinfónicos que no renuncian a la distribución de movimientos, ni siquiera a la forma de la sonata, propia de la sinfonía clásica. Canciones que parecen pequeños poemas sinfónicos en miniatura. Oratorios que semejan baladas. Sinfonías que combinan el himno religioso y la escenificación operística. Y todo ello en un mundo orquestal fantasmagórico en el que, de pronto, una orquesta desmesurada y colosal parece desaparecer por arte de magia, trocándose en orquesta de cámara [...] Ese gigante orquestal parece asistir, con su rumor sordo de

fondo, o con su silencio amenazante, al sutil juego de un violín que levanta el vuelo y la voz, y es respondido quizás por un pequeño grupo de madera. Como si de esa orquesta inmensa se desprendiese y descolgase la voz líquida y diáfana de una trompa de tenor, que enunciase de este modo la invitación de una serenata nocturna. (Trías, 2007a, p. 397)

Esa experiencia de desmesura que Trías señala como un elemento distintivo de la estética musical mahleriana, que pretender ser “síntesis” de todo lo posible sonoro, es lo que para Theodor Adorno constituye la mayor demostración de decadencia de un periodo de la historia de la música, pues es la época la que se ha transformado de modo radical. Desde una perspectiva historicista, Adorno, en su ensayo *Mahler. Una fisiognómica musical* (2002), trata de comprender el trasfondo de la música de Mahler y es consciente que esta refleja una nueva relación entre el ser humano y su entorno natural y el ser humano y entorno social, relación redefinida por la sociedad industrial y tecnológica. Para el filósofo alemán, ya no es posible asumir una estética que tenga como inspiración y fundamento a la naturaleza tal como la asumió, en términos generales, la estética romántica, oponiendo la naturaleza a la razón ilustrada. La naturaleza, a inicios del siglo XX, es transformada en objeto y ha sido explicada al detalle tanto por la biología evolucionista como por la física y la química modernas. Además, la misma sociedad ha sufrido una serie de cambios que la convierten en una realidad cada vez más administrada por coeficientes de gestión. Por ello, Adorno advierte que Mahler es un exponente de la modernidad, en la medida que trata de construir una propuesta musical a partir de una idea de la naturaleza que ha perdido su unidad espiritual y su sentido lírico y se desintegra por la razón instrumental:

En esto (Mahler) fue exponente de la misma modernidad que dejó atrás el sacrosanto concepto de lirismo de la naturaleza. La aceptación de que los propios elementos de que el arte está hecho son elementos cosificados destruye la apariencia de que el arte es la voz de la naturaleza; el único modo de honrar a la naturaleza oprimida es hacer lo mismo que hizo Mahler: no dar por supuesto que ella

ya está allí, no enaltecer en ningún sitio sus sucedáneos. La idea de la naturaleza se hace manifiesta únicamente en cuanto idea inalcanzable, en cuanto idea maltratada en la sociedad socializada. A lo que tecnológicamente aboca esa idea es el desmontaje del lenguaje tradicional, cosa que todavía produjo vacilaciones en Mahler. El único modo de construir autónomamente el lenguaje tradicional está considerar en él ya no hay nada que sea obvio, en ser tan consecuente en su reducción, que se ofrezca tal como se ofrece ya virtualmente en los materiales de derribo mahlerianos. Por ello las sonoridades de Mahler saltan en muchas ocasiones fuera del espacio sonoro cerrado, llevan su propia vida libre, sin preocuparse de la unidad sensible de la sonoridad en su conjunto. (Trías, 2007a, pp. 251-252)

La desmesura del universo sonoro de Mahler observada por Trías y la desintegración de unidad sonora que plantea Adorno como característica de la música mahleriana, nos llevan a considerar que en la obra de Mahler se encuentra el fundamento de una nueva experiencia musical.

Mientras Mahler desarrollaba su actividad orquestal y creadora en la primera década del siglo XX, Arnold Schönberg y sus discípulos más cercanos están dando los primeros pasos en la música atonal, que después devendría en dodecafonismo y en el primer serialismo. Schönberg se había formado en el debate entre wagnerianos y brahmsianos a fines del siglo XIX. Asimismo, estaba al tanto del desarrollo del impresionismo francés de Debussy y de Ravel y seguía de cerca la música rusa, desde el romanticismo tardío y las experiencias modernistas de Scriabin y el primer Stravinski. Junto a Alban Berg y a Anton Webern, constituyó el núcleo de los que se conoce en términos históricos musicales como: Segunda Escuela Vienesa. Esta tuvo un periodo relativamente largo de gestación, entre los años 1903-1911, centrándose en la actividad didáctica de Schönberg, Berg y Webern, reuniendo a muchos músicos profesionales y a diletantes de las artes en la Viena anterior a la Primera Guerra Mundial.

El expresionismo musical

Las premisas estéticas de la Segunda Escuela de Viena no son fáciles de describir en vocablos referenciales. Sin embargo, se puede afirmar que lo que caracterizó a esta escuela fue que ella misma se denominó “expresionista”, tratando con este concepto de definir su propuesta musical y enlazando sus fundamentos estéticos con lo que se estaba haciendo tanto en la literatura como en las artes plásticas. Tratando de interpretar el concepto de “expresionismo”, afirma Salvetti (1986):

Schönberg se encaminaba con tanta convicción a la vía —a pesar de ser consciente de la hostilidad que suscitaba— del atonalismo, de la asimetría rítmica, de la disolución tímbrica: la “estética” es la expresionista, que quiere sondear en profundidad la complejidad del espíritu individual con la absoluta libertad del lenguaje. (p. 110)

Por esta razón, Schönberg y su escuela, se constituye en uno de los ejemplos más emblemáticos de la modernidad artística de inicios del siglo XX. Pues se pretende sondear en lo más profundo del lenguaje musical (en los logros formales de la tradición musical de occidente), para distanciarse radicalmente de él, proponiendo lo que Adorno llegó a considerar “filosofía de la nueva música”.

Es interesante pensar en Schönberg como un artista que es capaz de reconocer plenamente la historia de música; reconocer conscientemente los procesos que en ella se han ido dando y gestando. Los artistas y escritores de inicios del siglo XX ya poseían la teoría suficiente como para explicarse el devenir de sus propios quehaceres. Ubicar en el plano temporal el modo cómo los artistas anteriores inventaron los procedimientos que hicieron posibles sus obras. Schönberg reconoció detalladamente el devenir que va desde la homofonía a la polifonía, de la forma de sonata a la música programática, reconoció los momentos precisos donde los compositores fueron artífices obedientes de los cánones y cuando se decidieron a reformularlos para garantizarse una mayor libertad creadora. De ahí el grado de autoconciencia del quiebre que estaba proponiendo al desbaratar todo lo anterior.

Con el término “expresionismo”, Schönberg no designaba solo a un tipo de música que expresa estados interiores del alma, pues esta tendencia — la expresiva— ha estado presente de un modo u otro en la música occidental desde el primer barroco hasta el último romanticismo. Para él el “expresionismo” era un modo de considerar a la música liberada de sus funciones formales habituales: gustar, entretener, enseñar, conmemorar, conmover, etc. A este respecto, Adorno en su *Filosofía de la nueva música*, hace las siguientes observaciones sobre el carácter “expresionista” de la música de Schönberg y su escuela:

En Schönberg ocurre algo muy diferente. El único momento propiamente subversivo en él es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se trata de pasiones que se simulan, sino más bien de movimientos corpóreos del inconsciente, de *shocks*, de traumas, que quedan registrados en el medio de la música. Atacan los tabúes de la forma, ya que estos someten tales movimientos a su censura; los racionalizan y los trasponen en imágenes. Las innovaciones formales de Schönberg estaban estrechamente ligadas al contenido de la expresión y servían para hacer irrumpir su realidad. Las primeras obras atonales son documentos en el sentido de los documentos oníricos de los psicoanalistas. Kandinsky, en su ensayo comprendido en la primera publicación sobre Schönberg, llamó a sus cuadros “desnudos de cerebros”. Los vestigios de aquella revolución de la expresión son las manchas que se introducen contra la voluntad del autor, en la pintura y en la música, como mensajes del mi bemol, que perturban la superficie y, como rastros de sangre, de la fábula, no pueden borrarse en correcciones sucesivas. El dolor real las ha dejado en las obras de arte para indicar que ya no se reconoce la autonomía de estas. Y es la heteronomía de esas manchas lo que provoca arrogante apariencia de la música. Y esta apariencia consiste en el hecho de que en toda la obra tradicional elementos dados y sedimentados en fórmulas se emplean como si fueran necesidad indispensable de un determinado caso particular; o bien en el hecho de que este último parece idéntico al lenguaje formal preestablecido. (Adorno, 1966, p. 38)

Estos conocidos juicios de Adorno nos permiten darnos cuenta sobre aquello que está en el centro del proyecto musical de Schönberg y sus discípulos. Se trata de liberar la expresión musical de todo lo que anteriormente se ha considerado en música: es hacer música más allá de lo que se ha concebido como música. Pero como estamos anotando, no solo se busca construir, voluntariosamente, un nuevo lenguaje musical desde la expulsión violenta de pasiones y sensaciones. Por el contrario, es el desmontaje cuidadoso de los elementos formales que la tradición musical ha legado, hasta dejarla en su nivel más básico: en estructuras mínimas privadas de los componentes que le hacen llamar “música”. Sin embargo, desde nuestra perspectiva —un siglo después— vemos que tal deconstrucción del lenguaje sonoro fue una de las experiencias más relevantes de la historia de la música y del arte (Ross, 2007).

La reformulación artística e intelectual

Como se puede suponer, la actitud estética de la Segunda Escuela Vieneses tiene otros elementos contextuales que nos pueden explicar su aparición y desarrollo. En el plano intelectual: la exposición masiva de las obras de Nietzsche, la generalización del vocabulario psicoanalítico, el reconocimiento de los autores fundamentales del socialismo en todas sus variantes, la publicación extensiva de estudios históricos, sociales y culturales a una escala desconocida en otros siglos. En el ámbito económico: la segunda fase de la revolución industrial, sustentada en el uso de la electricidad, en la explotación de combustibles fósiles y en el giro de una economía de necesidades a una economía de deseos. En plano político: los nacionalismos imperiales, su subsecuente crisis durante y después de la Gran Guerra; la revolución rusa, las esperanzas y resquemores que generó en gran parte del mundo. En el plano social: los conflictos derivados del desarrollo industrial asimétrico, el problema obrero y el conflicto de las nacionalidades. Y en el ámbito artístico: la aparición de las primeras experiencias de vanguardia y su distanciamiento de todas las tradiciones artísticas que la precedieron (Kandel, 2013).

Todos estos elementos que hemos mencionado y que son fácilmente reconocidos en la historia del último siglo de occidente, se encuentran de una manera u otra en las circunstancias que estuvieron alrededor de la

música vienesa durante las dos primeras décadas del siglo XX. En aquellos años, el joven Karl Popper inició su formación académica y la música ocupó un lugar fundamental en la construcción de su proyecto intelectual.

El lugar de la música en la filosofía de Karl Popper

La teoría de los tres mundos de Karl Popper

Una parte importante de la reflexión sobre la música en la filosofía de Karl Popper se encuentra en su obra tardía, dentro de lo que el autor denominó “teoría de los tres mundos”. Así Popper narra en *Búsqueda sin término*:

Fue mi interés por la música lo que me llevó a lo que entonces creía era un descubrimiento intelectual de importancia secundaria... Este descubrimiento tuvo gran influencia ulterior en mi modo de pensar en filosofía y últimamente me condujo incluso a mi distinción entre mundo 2 y mundo 3, que tan importante papel juega en la filosofía de mis años tardíos. (Popper, 1994a, p. 80)

La “teoría de los tres mundos” se encuentra diseminada en varios de los textos de Popper y las ideas centrales se repiten sin mayor variación en libros nombrados en el capítulo anterior, *Conocimiento objetivo* (1967), *El yo y su cerebro* (1977), *El universo abierto. Un argumento a favor del indeterminismo* (1982) y manera póstuma en *El cuerpo y la mente* (1997). En ese sentido, vamos a centrarnos en la exposición que el autor hace sobre el tema en *Conocimiento objetivo*, en *El universo abierto* y, en menor medida, en *El yo y su cerebro* (escrito en colaboración con el médico John Eccles).

La primera vez que se hizo pública la “teoría de los tres mundos” fue en la edición de *Conocimiento objetivo*. Refiriéndose al “mundo 3”, escribe Popper:

También debo confesar, no obstante, desde el principio, que soy realista: sugiero, en mi calidad de algo así como un realista ingenuo, que existen un mundo físico (mundo 1, un mundo de estados de conciencia (mundo 2) y que entre esos dos existe una interacción. Y estoy convencido de que existe un tercer mundo, en un sentido que explicaré más detalladamente. [...] Entre los habitantes de mi “mundo número 3” están, más especialmente, los sistemas teóricos; pero otros habitantes igualmente importantes de él son los problemas y situaciones problemáticas. Y argüiré que los más importantes habitantes de este mundo son los argumentos de crítica, y lo que puede llamarse —por analogía con un estado físico o con un estado de conciencia— el estado de una discusión o estado de un argumento de crítica; y, por supuesto, el contenido de publicaciones periódicas, libros y bibliotecas. (Popper, 2006, p. 62)

La idea de considerar el universo, dividido en partes de interacción funcional, no es un aporte de Popper. El mismo autor refiere que otros filósofos de la tradición como Platón, Hegel y más recientemente Bolzano y Frege, también postularon teorías demarcatorias del universo (Popper, 2006). Siendo la de Bolzano —comenta y asume Popper— la que más se acerca a la existencia de un “mundo 3” popperiano, como cuando el matemático checo (antes Austria Hungría) considera que existe un mundo de contenidos objetivo del pensamiento. En *El Porvenir está abierto*, Popper cuenta:

El mundo tres no es un invento mío. El primer sitio donde encontré esta idea fue en las obras del filósofo austriaco Bolzano... Bolzano habla de “proposiciones en sí” y con ello no se refiere únicamente a las proposiciones que vemos escritas sobre el papel, esto es, en cuanto elementos del mundo uno, sino que con esa expresión se refiere al *contenido*, al contenido de la proposición que somos capaces de captar a través de una experiencia del mundo dos, a través de una experiencia psicológica. Es decir, que según Bolzano tenemos un mundo uno —los escritos—; y por fin un mundo tres, constituido por el contenido de

nuestras lecturas; sobre todo por el contenido de las proposiciones. (Popper, 1995, p. 104)

Este “mundo 3” también es postulado —comenta Popper— por el matemático alemán Frege en términos de “tercer reino”. La diferencia que existe entre el “tercer reino” de Frege y del mundo 3 de Bolzano, mundo de los contenidos del pensamiento, es que Popper postulará aquel “tercer mundo” desde una perspectiva darwinista. Es decir, los seres humanos, al igual que las demás especies han desarrollado, evolutivamente, funciones fisiológicas que les permiten adaptarse a entornos cambiantes. Sin embargo, en la concepción popperiana, el lenguaje y las demás construcciones humanas: teorías, instituciones, tecnologías, etc., son partes del “mundo tres” y siguen patrones evolutivos, pero desde el ámbito de la cultura (Popper, 1995).

Dadas estas consideraciones, la existencia de “mundo 1” (físico) y de un “mundo 2” (estados de la conciencia), ha sido una separación frecuente en la historia del pensamiento. Sin embargo, al postular la existencia de un tercer mundo, se trataba de cuestionar o llamar la atención sobre lo que Popper denominó “filósofos de creencias”, es decir, filósofos cuyo eje de problematización son las experiencias y creencias subjetivas (Descartes, los empiristas ingleses, Kant, e incluso Russell). Aquellos pensadores que se ubican dentro de los que se denomina “paradigma de la conciencia” (Habermas, 1988). La razón por la que Popper desea cuestionar a los “filósofos de las creencias” estriba en que los autores mencionados líneas arriba, reducen la problemática epistemológica al subjetivismo. Y esto se traduciría, según Popper, en un potencial determinismo científico. Pues, debido que el acto de conocer solo depende del sujeto que cree tener una experiencia del mundo sensible, todo potencial realismo se desvanece. Es decir, se pierde toda posibilidad considerar al mundo como algo realmente existente, extraviando su consistencia objetiva. En tal determinismo, las condiciones subjetivas del conocimiento determinan al objeto de estudio, identificando realidad con conciencia (Popper, 2006). Popper considerará que tal postura no es necesariamente falsa, sino incompleta. Pues lo que ocurre en el acto de conocer científico es que no solo estamos accediendo al conocimiento de lo real desde la subjetividad, sino que esa subjetividad está conociendo las teorías que suponen ese acceso al

conocimiento. La subjetividad está reconociendo una realidad implícita: que existe un mundo de teorías que nos permiten explicar tanto el mundo físico como el mundo de los estados mentales. Y, puesto que podemos conocer ese mundo de teorías, discutir con él, criticarlo, falsearlo, etc., ese mundo posee una realidad objetiva y puede elaborar un conocimiento objetivo de ese mundo (Popper, 2006).

De este modo, Popper consideró haber fundamentado la existencia objetiva de un “mundo 3”. Sin embargo, se presentan otras consideraciones. Pues si el “mundo 3” es un mundo que puede ser sometido a crítica, ese mundo se encuentra particularmente abierto; abierto a la indeterminación, pues es un espacio donde el ser humano ejerce la crítica. Este mundo, el tercero, es el ámbito donde se puede evidenciar la libertad humana, ámbito que por la diversidad de experiencias de lo humano no puede tener una sola dirección. El asunto adquiere mayor complejidad, pues la libertad humana no se puede fundamentar en ella misma sin más, pues sería caer en un voluntarismo subjetivista, propio de los reduccionismos políticos. La libertad humana requiere de una *estructura* (no encontramos mejor término) más compleja. Y esa estructura está en el modo cómo consideramos al universo.

Para Popper el universo es una realidad abierta, abierta ella misma y abierta en los tres mundos que la conforman y ese el tema abordado en *El universo abierto* (1982). Por ello existe una apertura causal entre los tres mundos. Poseen independencia, pero interactúan interdependientemente. Popper (1994b [1982]): “Necesitamos además como mínimo, la *apertura causal* de lo que voy a llamar “*mundo 1*” hacia el “*mundo 2*”, y la apertura causal del “*mundo 2*” hacia el “*mundo 3*”, y viceversa” (p. 136).

Considerando que es imposible definir algo en términos esencialistas —pues recordemos que esa una de sus críticas más reconocidas en *La sociedad abierta y sus enemigos* (Popper, 2010 [1945])— el filósofo austriaco opta por definir operativamente el modo cómo se entran los tres mundos. Así, en *El yo y su cerebro* refiriéndose a los problemas del lenguaje y de la mente-cuerpo, Popper escribe:

La capacidad de aprender un lenguaje —la capacidad imperiosa de aprender un lenguaje— es, al parecer, parte de la dotación y configuración genética del hombre. En contraste, el aprendizaje real de un lenguaje en particular, aunque está influido por necesidades inconscientes innatas, no es un proceso regulado por genes, y por tanto no constituye un proceso natural, sino un proceso cultural, un proceso regulado por el mundo 3. Así pues, el aprendizaje del lenguaje es un proceso en el que ciertas disposiciones genéticamente condicionadas evolucionan por selección natural, y de algún modo se superponen e interactúan en el proceso consciente de exploración y aprendizaje, basado en la evolución cultural. Esto apoya la idea de interacción entre el mundo número 3 y mundo número 1: y, en vista de nuestros anteriores argumentos, apoya la existencia del mundo número. (Popper, 1985, p. 283)

En ese sentido, de un elemento del mundo 1, como el cerebro —realidad fisiológica, constituido por procesos materiales y bioquímicos—, es de donde emerge el mundo de los estados mentales (mundo 2). Y es en este mundo 2, desde donde se desarrolla, en el proceso de la cultura, el mundo 3. Es claro que existe una interdependencia entre los tres mundos y que ellos se encuentran abiertos entre sí. Sin embargo, aun cuando el mundo 3 se encuentran en vinculación constante con los otros dos mundos, el autor considera que el mundo 3 también posee una realidad autónoma. ¿De qué modo? Porque el “mundo 3” está conformado por objetos del pensamiento objetivo. Este pensamiento objetivo independiente es claramente dependiente de los procesos mentales subjetivos, pero adquieren independencia pues están sometidos a la observación cuestionadora de otras formas de pensar objetivos, presentan problemas propios y son tratados como realidades en sí. Por eso podemos decir de las teorías y demás construcciones de la cultura todo, cuanto se puede argumentar sobre ellas (Popper, 1995).

Los elementos que constituyen el “mundo 3” son los objetos del pensamiento humano. Y eso en términos más amplios, constituye todo aquello que llamamos cultura. Las teorías filosóficas y científicas, las instituciones políticas y sociales, las normas morales, las obras de arte, etc., son

los componentes del “mundo 3”. Toda esta clase de cosas de “el universo del discurso” (Popper, 1995), pueden seguir pautas de desarrollo autónomas de los demás mundos. Así, según Popper (1995): “Una obra como *Hamlet* y una sinfonía como la *Inacabada* de Schubert también pertenecen al mundo 3” (p. 137). Han sido causadas por autores cuya vida subjetiva era un hecho evidente y se hacen visibles por medio de realidades materiales (la acción dramatizada o por los sonidos), pero son también realidades abiertas a la crítica, al juicio, al estudio y al disfrute. Adquieren, por lo tanto, una autonomía que le es propia en función de su objetividad.

La música en el mundo tres

En el universo causal y abierto del tercer mundo, se ubican las artes y, especialmente, la música. Ambos productos de la cultura humana han sido, desde su aparición, realidades objetivas en constante emergencia. En efecto, del mundo tres están surgiendo (o se están inventando) nuevos elementos, realidades que carecían de existencia hasta antes de su creación.

Aquello que permite el surgimiento de nuevos objetos en el mundo tres, es la acción humana. Los seres humanos producen cosas de diversa finalidad, a partir de los elementos materiales que obtienen del mundo 1, gracias a los procesos mentales del mundo 2 y también a partir de los productos del mundo 3, en virtud de la tradición de una determinada práctica cultural. De este modo, los frutos artísticos y musicales son consecuencia de la interacción simultánea de los tres mundos. Pero como objetos terminados y puestos a disposición de otros seres humanos, solo pertenecen al mundo 3. A ese respecto Popper, en *El cuerpo y la mente*, se refiere a la pertenencia de la música dentro mundo de los productos de la mente humana en los siguientes términos:

Ocurre algo similar con una Sinfonía. La partitura de la sinfonía en sol menor de Mozart no es la sinfonía de Mozart, aunque representa la sinfonía de Mozart en forma codificada. Las diversas interpretaciones de la *Sinfonía en Sol menor* de Mozart tampoco son la sinfonía de Mozart: guardan con la sinfonía una relación de reproducciones. Estas interpretaciones pertenecen simultáneamente tan-

to al mundo 1 como al mundo 3. Pero la sinfonía en sí pertenece al mundo 3: ese mundo 3 que comprende la arquitectura, el arte, la literatura, la música. (Popper, 1997, pp. 36-37)

Habiendo ubicado a la música dentro del mundo 3, cabría preguntarse, ¿qué características ofrece dicha pertenencia? Pues las mismas características que tienen todos los productos de la mente humana. En primer lugar, la música posee una realidad objetiva. Puede ser criticada, analizada, explicada y transformada. Y, en segundo lugar, la música (como integrante del mundo 3) se encuentra en constante interacción con los otros dos mundos. Pues requiere de un soporte acústico y material (mundo 1) y se procesa a modo de tiempo, intensidad, cromatismo y altura en la mente del compositor, de los intérpretes y de los oyentes (mundo 2). Es decir, posee una autonomía parcial respecto a los otros dos mundos, interactuando con ellos.

Sin embargo, estas características de pertenencia al mundo 3, no serían posibles de describir si no consideráramos a la música como consecuencia de la acción humana, acción humana que se despliega bajo condiciones muy precisas y que permite que emerjan cosas nuevas dentro del universo.

El modo cómo Popper abordó el tema de la acción humana, tuvo como punto de partida su cuestionamiento a la teoría determinista del universo y cómo esta influye en la perspectiva que podemos tener sobre el ser humano y su práctica en el mundo. En ese sentido, Popper (1994b), declaró acerca del “determinismo” lo siguiente: “si la naturaleza fuese totalmente determinista, entonces lo sería el reino de las acciones humanas; de hecho, no habría acciones, sino cuando mucho, la apariencia de las acciones” (p. 149). Si seguimos la línea argumental planteada por el autor, a pesar de que la acción humana se encuentra condicionada por circunstancias materiales o institucionales que puedan interferir en el curso de dicho quehacer, esta, la acción humana, crea nuevas formas de comportamiento social e individual y también nuevos objetos. La evolución de la cultura y la diversidad de manifestaciones de la misma, prueban la imposibilidad de determinar el desarrollo de estas producciones a partir de un solo principio causal. Si en el universo todo estuviera determinado con antelación, los mundos físicos,

mentales y culturales, estarían cerrados a cualquier posible mutación y cerrados a la aparición de nuevas realidades. Por lo tanto, las consecuencias de las acciones humanas no han podido ser decretadas con anterioridad. El mundo humano es abierto en gran medida porque la acción humana está abierta a un sinnúmero de posibilidades de ejecución.

La visión determinista que cuestiona Popper nos llevaría a pensar, de modo ingenuo, que en las partículas elementales del *big bang* (el mundo 1) estaban ya consignadas las grandes obras de la literatura universal (*La Odisea*, *La Comedia*, *El Quijote*, etc.), las grandes sinfonías de Brahms o de Mahler y las obras de Platón o de Kant. Pero el mundo 1 no es cerrado. Pues, a partir de la evolución del mismo, emergió, en primer lugar, el mundo 2 y, de este, el mundo 3. Por lo tanto, no se puede suponer que, sobre el principio material del universo, hayan tenido que aparecer (surgir) necesariamente los logros humanos que arriba hemos descritos. Pues, habría sido muy probable, si las condiciones de la evolución hubieran sido otras, que si nunca hubiese aparecido el mundo tres. El surgimiento del mundo tres ha sido indeterminado, pudo haber emergido o no haber emergido. Tampoco sabemos si el mundo tres ha tenido su aparición en otros mundos distintos al nuestro. Incluso es indeterminado que haya existido la música. Pues la existencia del mundo tres no es garantía de la existencia necesaria de la música. La música afloró en el universo, como consecuencia de la acción humana, aparición que estuvo sujeta a condiciones que hicieron posible su surgimiento. En conclusión, según Popper (1994b): “la teoría de que la creación de obras de arte o música puede explicarse, en última instancia, en términos físicos o químicos, me parece absurda” (p. 149).

¿Cómo explicar —entonces— la aparición y el devenir de las artes o de la música? Ellas se explican a partir de la práctica de otras experiencias culturales. Así, las artes y la música surgieron como resultado del devenir cultural del mundo tres. El desarrollo de estas dependió de lo que se estuvo haciendo y se hace en esa región de la praxis humana. Pero ese espacio de creación dependerá del modo cómo se ha adaptado y se adapta nuestra mente a entornos específicos. Hay en la mente humana, según Popper, una necesidad de buscar regularidades, patrones; regularidad que también ha evolucionado en otras especies, pero que en los seres humanos alcanza patrones distintivos (Popper, 2006). Sin embargo, aun cuando la causa pueda estar en patrones prefigurados genéticamente, la consecución,

los efectos, se encuentran abiertos a un sinfín de probabilidades de acción futura.

Dadas estas consideraciones, la libertad del artista no es absoluta, ni puede serlo. Ya que primero, está sujeta a condiciones de orden material o físico. También a situaciones de carácter mental o sensorial. Finalmente, esta libertad de acción productora, está delimitada por el escenario específico en la que se da la creación de las obras, lo que implica reglas, patrones, procedimientos de uso, gustos dominantes, etc. Pero, aun con esta delimitación evidente, la acción humana está creando incesantemente.

Ernst Gömbrich, en su conocido tratado *El sentido del orden* (1999), intenta ampliar el panorama tratando de construir una teoría del arte fundada en la evolución de la mente humana y su proyección a la cultura, tal como la plantea Popper. Una evolución limitada por los usos de la tradición. Así, el historiador del arte austriaco hace evidente su deuda con el pensamiento de Karl Popper:

Mi creencia en un “*sentido del orden*” procede de la misma teoría de la percepción a la que recurrí en el análisis de la representación. En resumen, esta teoría rechaza el concepto de la percepción como acto pasivo, la teoría que Karl Popper ha apodado “la teoría del cangilón de la mente”, una concepción que destaca la constante actividad del organismo al buscar y explorar este el entorno. Los términos bajo los cuales acabo de formular esta teoría deberían indicar al lector que está basada en una visión evolutiva de la mente. Yo creo, con Karl Popper, que tal visión se ha vuelto insoslayable desde los tiempos del Darwin [...] esta visión se remonta doscientos años antes de Darwin, hasta las teorías empíricas de John Locke [...] No hay “ideas innatas”; el hombre no tiene más maestro que la experiencia. (Gömbrich, 1999, p. 1)

En la visión popperiana que Gömbrich hace suya, la obra de arte y la música son productos del proceso de exploración activa a partir de las situaciones (el entorno) del cual participa el creador. Los artistas exploran en una situación específica aquello de lo cual podrán inventar algo que no

estaba en el mundo previamente. Y viendo todo en conjunto o su historia específica, podemos observar el desarrollo de tradiciones en cada experiencia artística. En ese sentido, Gömbrich se explaya:

Contemplando toda consecución final, podemos detectar las contribuciones de los individuos y comprender a la vez la grandeza y sus límites inevitables. La primera criatura (si es que hubo tal criatura) que cortó una ramita de un árbol y se fabricó con ella un silbato bien pudo ser un genio, pero por mucha grandeza que podamos adjudicarle, no hubiera podido convertir por sí sola este silbato en el complejo instrumental del órgano y escribir las fugas de Bach para órgano en el transcurso de una vida humana. (Gömbrich, 1999, p. 209)

Este sentido de impredecibilidad de los procesos humanos (el paso del silbato al órgano) es posible porque el mundo de la creación artística, como parte del mundo tres, se encuentra abierto a lo posible indeterminado. Pero como los objetos y logros del mundo tres, se hallan vinculados a los otros dos mundos, y también a la tradición artística que es parte del mundo tres, existen pautas que posibilitan las nuevas cosas, las nuevas obras. Hay, por lo tanto, una “lógica de las situaciones” (Popper, 2006), que encausan lo nuevo, que permite que de lo nuevo pueda surgir algo a partir de lo anterior.

En las artes, en la música, es obvia la existencia de una obra o composición anterior, que sirve de influencia a la nueva. Pero también existen reglas, cánones, que ofrecen un marco general para producción que se desarrolla posteriormente. Por ello, el artista no crea desde la nada. Las obras que emergen son posibles porque existe una tradición que las antecede, tradición con la que dialoga y con la que eventualmente rompe; y porque la acción humana, en tanto creación de arte, se encuentra enmarcada dentro de un cuadro de probabilidades de acción. A ese respecto Popper, al examinar el tema de libertad artística a partir de la experiencia de Beethoven, concluye:

Así, nuestra libertad, y especialmente nuestra libertad de crear, están claramente limitadas por las restricciones de los tres mundos. Si Beethoven, por alguna desgracia, hubiera sido sordo de nacimiento, difícilmente hubiera podido llegar a ser compositor. Como compositor, subordinó libremente su libertad a las restricciones estructurales del “mundo 3”. El “mundo 3” autónomo fue el mundo en el que hizo sus auténticos grandes descubrimientos, siendo libre de escoger su camino como un descubridor del Himalaya, pero restringido por el camino escogido hasta el momento y por las restricciones del mundo que iba descubriendo. (Popper, 1994a, p. 150)

Visto de este modo, la música, como parte integrante del “mundo 3”, posee una existencia objetiva y parcialmente autónoma dentro de la filosofía de Karl Popper. Los compositores manipulan el mundo sonoro (el mundo 1) con las reglas del mundo de las representaciones mentales (mundo 3). El lenguaje musical, las formulaciones musicales que modifican y modulan las frecuencias del fenómeno acústico, son tramadas desde la teoría musical. Y, al mismo tiempo, esta teoría de la música (o teorías de la música) es sometida a crítica por los mismos compositores e instrumentistas. El devenir de la música, su existencia histórica, es posible porque la obra musical posee esa existencia abierta a la exanimación de sus presupuestos formales.

Ideas sobre la música en la autobiografía intelectual de Karl Popper

Consideraciones previas

Llega el momento de abocarnos a desarrollar las ideas que sobre la música fueron expuestas por Karl Popper en su autobiografía intelectual *Búsqueda sin término* (1994a). En el primer apartado expondremos la tipología particular que el filósofo hizo sobre la música. Y, luego, en el segundo, mostraremos la crítica que el filósofo austriaco hizo a la noción de progreso en la música. Aun cuando Popper nunca escribió de un modo orgánico sobre arte o música, tiene interés situar la razón por la cual el filósofo-

fo austriaco asumió a la música como parte fundamental de su formación intelectual. A ese respecto, en *Búsqueda sin término*, escribe Popper:

Las conexiones entre la música y mi desarrollo intelectual en sentido estricto residen en que de mi interés por la música surgieron al menos tres ideas que han influido para siempre en mí. Una de ellas estaba estrechamente conectada con mis ideas sobre el pensamiento dogmático y crítico, y con la relevancia de los dogmas y tradiciones. La otra consistía entre dos tipos de composición musical, distinción que yo entonces sentía ser inmensamente importante y, para lo cual adopté para mi propio uso los términos “objetivo” y “subjetivo”. La tercera idea fue la constatación de la pobreza intelectual y el poder destructivo de las ideas historicistas en música y en las artes en general. (Popper, 1994a, p. 73)

Estas consideraciones, “observaciones esencialmente autobiográficas” (Popper, 1994a, p. 81), nos permitirán acercarnos a uno de los elementos que contribuyeron a la formación intelectual de Karl Popper y, al mismo tiempo, a un tipo de reflexión que puede enriquecer nuestra perspectiva sobre el arte, la música y sobre la evolución de la cultura.

Como nos hemos referido extensamente en el primer capítulo del presente estudio, la ciudad de Viena, ciudad de la que fue nativo Karl Popper, fue una urbe eminentemente musical, “la Atenas de la música”, como describía un observador anónimo de fines del siglo XIX (Gömbrich, 1999). No solo para la familia Popper, sino, en cualquier familia de la burguesía ilustrada vienesa, la música constituía una parte importante de la vida cotidiana. Por ello, Popper inicia sus reflexiones sobre la música, partiendo de sus recuerdos familiares. Varios integrantes de su familia estaban relacionados con el mundo de la música desde hacía varias décadas. Sus abuelos maternos y las hermanas de su madre fueron miembros activos de diversas sociedades de música a comienzos del siglo XX, núcleos de vida cultural que facilitaron el acceso del jovencísimo Popper a la experiencia musical (Popper, 1994a).

A inicios de la década de 1920, Popper estuvo muy cerca de dedicarse a la música, pero al percatarse de sus limitaciones, dejó de lado la opción de hacerse músico y se definió por la vida intelectual, especialmente por la matemática, la psicología y, finalmente, por la filosofía (Popper, 1994a & Antiseri, 1999). Sin embargo, en este proceso de adaptación al mundo académico y vislumbrando cuál iba ser su derrotero intelectual, la música estuvo presente de manera constante. En este camino perfiló sus intereses y gustos musicales de modo categórico, sobre todo a partir del estudio de los logros formales de los compositores a lo largo de la historia. Popper siempre se consideró “conservador” en el plano de la música. Por ejemplo, en la lectura de su autobiografía, se evidencia su interés y gusto por la música barroca y la música del clasicismo. Incluso llegó a pensar que Franz Schubert (1797-1828) fue el último gran músico, aun cuando consideró que algunas obras de Johannes Brahms (1833-1897) y de Anton Bruckner (1824-1896), poseían —a su juicio— “algún tipo de valor” (Popper, 1994a). Dejando de lado cualquier preferencia por la obra de Richard Wagner (1813-1883) —la que califico de “ridícula”— o de Richard Strauss (1864-1949) (Popper, 1994a).

Fue en aquellos años, inicios de la década del veinte del siglo pasado, que Popper, bajo la influencia de la música de Mahler, empezó a interesarse por las composiciones que se venían desarrollando por los músicos de la Segunda Escuela de Viena, escuela liderada por Arnold Schönberg. Como muchos jóvenes intelectuales de aquel tiempo, Popper también se sintió atraído por la experimentación formal de los compositores dodecafónicos y la alternativa estética que estos representaban. En términos biográficos, Popper precisa:

Así me hice miembro de la Sociedad para Conciertos Privados presidida por Arnold Schönberg. La Sociedad estaba dedicada a ejecutar composiciones de Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern y otros compositores “avanzados” como Ravel, Bartók y Stravinski. Durante un cierto tiempo fui también discípulo de del alumno de Schönberg, Erwin Stein, pero apenas si di clases con él: en lugar de ello le ayudé un poco en sus ensayos para las sesiones de la Sociedad. De modo que llegué a conocer íntimamente algo de la música de Schönberg, especialmente la Orquesta de Cámara y Pierrot Lunaire. Fui

también a los ensayos de Webern, en especial de su *Orchesterstücke*, y a los de Berg. Después de dos años hallé que había logrado saber algo sobre un tipo de música que ahora me gustaba aún menos que cuando había comenzado. (Popper, 1994a, pp. 72-73)

Tal como leemos, la cercanía que llegó a experimentar el joven Popper con la música de la Segunda Escuela fue fundamental para entender el proceso de desencanto que le produjo. Esta desilusión se encuentra muy emparentada con la que le produjo años antes el marxismo, después de la Primera Guerra Mundial y tras el caos social que trajo a Austria el término del Imperio Austro Húngaro. Y también tiene que ver con el proceso de afianzamiento de la opción intelectual y política de Popper (Antiseri, 1999).

No obstante, a pesar del perdido interés por la música atonal, Popper siguió pensando en dedicarse a la música seriamente. Llegó a ser admitido en el Departamento de Música Religiosa del Conservatorio de Música de Viena hacia 1922. Pero, al concluir el primer año de estudios, cayó en la cuenta de que no tenía suficiente talento como para dedicarse a la música de modo profesional. El proceso vivido desde núcleo familiar, la cercanía con la tradición musical vienesa y la experiencia con los compositores del círculo de Schönberg, se constituyeron en experiencias fundamentales que influyeron en la identidad intelectual de Karl Popper y, de algún modo, prefiguraron varios de los temas que el autor fue desarrollando a lo largo de ejercicio filosófico. En la afirmación enfática de Popper (1994a): “Siempre he sido un conservador en el campo de la música” (p. 72), no solo se evidencia una apreciación personal sobre gustos musicales. Es también una declaración de principios estéticos, contrarios a lo que fue la música en los siglos XIX y XX. Bien afirma el mismo Popper (1994a): “Todo esto aumentó mi amor por la música ‘clásica’, y mi infinita admiración por los compositores de antaño” (p. 73). Por ello, las ideas que sobre la música elaboró Popper, tienen como marco referencial mayor, la comparación entre tipos de música, con sus características propias y, el cuestionamiento a la música (y a la estética musical implícita) romántica y vanguardista.

Música objetiva y música subjetiva: hacia una crítica de la teoría expresionista del arte y de la música

La inclusión de la música dentro del cuerpo general de las artes es un hecho relativamente reciente en la historia especializada en temáticas artística y musical. Pues la música, como actividad creadora, está presente en la humanidad desde tiempos inmemorables y ha sido producida en los más diversos entornos culturales. Todo pueblo humano ha desarrollado algún tipo de música a lo largo de sus distintas historias. Sin embargo, la tradición cultural de occidente fue capaz de crear las condiciones propicias para que la música tuviera una evolución formal verificable en términos históricos; una historia, con procesos de formación, desarrollo y mutación de estilos, a partir de prácticas de composición y de creación incesante de instrumentos de ejecución. Estas condiciones adecuadas para tal evolución histórica se pueden comprender a partir de las características especiales de la música occidental. En la introducción a *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Max Weber hace algunas precisiones sobre el carácter particular del devenir de la música occidental:

Aparentemente, el oído musical estuvo quizás más finamente desarrollado en otros pueblos que en el nuestro de la actualidad.

En todo caso, no fue menos sensible. La polifonía estuvo muy extendida por toda la tierra. Es posible encontrar la cooperación de varios instrumentos y la división en compases en otras partes. Todos nuestros intervalos tónicos racionales se conocieron y se calcularon también en otros lados. Pero una música racionalmente armónica — tanto el contrapunto como la armonía de acordes — la construcción del material sonoro sobre la base de los tres tritonos y la tercera armónica; nuestra cromática y nuestra armonización, entendidas desde el Renacimiento no en cuanto a distancias sino armónicamente y en forma racional; la orquesta actual con su correspondiente cuarteto de cuerdas como núcleo y su organización del conjunto de instrumentos de viento; el bajo básico; el pentagrama (que hace posible en absoluto tanto la composición y la ejercitación de las obras musicales modernas como su

conservación a través del tiempo); las sonatas, sinfonías y óperas — a pesar de que siempre hubo música programática y matizados, alteración de tonos y cromáticas como medios de expresión en las más diversas músicas — y por último, como medios para todo lo anterior, nuestros instrumentos fundamentales: el órgano, el piano, el violín — *todo esto solo ha existido en Occidente*. (Weber, 1988, p. 2)

Los logros formales que enfatiza Weber fueron posibles porque hubo situaciones culturales que lo permitieron. Y esta evolución incesante puede ser demostrada contrastando la música académica de occidente frente a otras experiencias musicales de otros pueblos y civilizaciones. Las causas de esta evolución y la complejidad de la música de occidente son varias. Pero se puede afirmar que una de las razones estriba en la conciencia histórica de las instituciones culturales y en la evolución de las mismas. En el caso del arte y de la música en particular, la construcción de una historia del arte (que involucra a la música) fue fundamental para rastrear en el tiempo los logros formales de cada periodo y verificar los logros estilísticos de los mismos. Cuando se tiene una idea más o menos clara de los procesos artísticos, se puede acometer una transformación de los modos de enfrentar el acto creador. En la música, sobre todo desde el renacimiento, los compositores fueron conscientes de lo que podían hacer si hurgaban en el universo sonoro desde una perspectiva crítica; perspectiva que permite distanciarse en el tiempo y, al partir de ese distanciamiento, convertir en objeto de observación racional las construcciones formales y estilísticas. Por ello, tal perspectiva crítica, fue la que permitió a los músicos darse cuenta de aquello que se podía innovar de la tradición precedente. No es extraño advertir en la música que va desde la polifonía renacentista de Josquin des Prez (c. 1450-1521) hasta el dodecafonismo de Arnold Schönberg y el serialismo integral de Pierre Boulez y la Escuela de Darmstadt, una evolución formal y de contenidos musicales, donde el sentido de innovación fue un elemento esencial en el devenir de la música occidental. Fue justamente ese sentido de innovación de la música de occidente lo que motivo a Karl Popper elaborar —para su uso personal— una tipología de la música, donde los términos “objetivo” y “subjetivo” tienen una característica singular.

Sin embargo, la demarcación entre “música objetiva” y “música subjetiva” no fue un recurso metodológico exclusivo del lenguaje popperiano. Ya el filósofo alemán Ernst Cassirer, había puntualizado algo similar cuando planteó (siguiendo a tradiciones filosóficas antecedentes) una tipología general de las artes entre “arte representativo” (arte objetivo) y “arte característico” (arte subjetivo), a partir de las relaciones entre arte y lenguaje (Cassirer, 2000). De modo que Popper no fue el único que utilizó los términos “objetivo” y “subjetivo” para designar a determinadas características de arte. No obstante, el uso que Popper le dio a ambos términos hay que ubicarlo dentro del devenir vital del filósofo austriaco. Popper comenta que la diferencia entre ambos tipos de música fue fundamental para la diferenciación entre el “mundo 2” y el “mundo 3”. Y esta distinción tuvo su origen en la forma cómo él interpretó el sentido formal y el contenido de la música de J. S. Bach y de Beethoven.

Tanto Bach (1685-1750) como Beethoven (1770- 1827), son dos de los compositores más importantes de la historia. El primero, es ubicado dentro del periodo barroco de la música occidental. El segundo, al término del periodo clásico, casi colindando con el primer romanticismo. Aunque muchos consideran que Beethoven fue el primer compositor romántico, puede ser considerado, en todo caso, un puente entre dos periodos esenciales de la música académica: el clasicismo y el romanticismo. Popper cuenta que se sintió particularmente interesado con ambos músicos, pues asumía que sus personalidades se hacían presentes en su música. Sin embargo, en el estudio de la obra de estos compositores descubrió algo importante: la relación que ambos desarrollaban con su música era completamente diferentes (Popper, 1994).

Para Popper (1994a), la personalidad de Beethoven se hacía presente en sus composiciones de forma evidente: “Beethoven había hecho de la música un instrumento de autoexpresión. En su desesperación, este pudo haber sido para él el único modo de continuar viviendo” (p. 81). Esto es de entenderse con facilidad, pues Beethoven, como es sabido, desarrolló una sordera creciente desde su juventud, que llegó a ser absoluta en su última década de vida. La pérdida de la audición fue expresamente detallada en su *Testamento de Heiligenstadt*, carta conmovedora que les escribe a sus familiares sobre su creciente deterioro auditivo y la desesperación que esto le generaba (Scott, 1985).

En la célebre misiva que incluye Marion Scott en su estudio *Beethoven*, se puede leer la clara intención del compositor de poner fin a su vida en octubre de 1802:

Así me despido de vosotros, pues, triste, porque definitivamente debo abandonar la dulce esperanza de curarme —si no del todo, al menos en parte— que hasta aquí traía conmigo. Igual que las hojas de los árboles se marchitan y caen en otoño, también la esperanza se ha secado del todo. Me voy casi como vine. Hasta he perdido el valor que me animaba durante los hermosos días de verano. ¡Oh, Providencia!, ¿cuándo harás que luzca para mí un día de pura alegría? ¡Cuánto tiempo hace que no la he saboreado! ¿Cuándo, Dios mío, ¿cuándo podré volver a sentirla en el templo de la naturaleza y entre los hombres? ¿Nunca jamás? ¡Oh, no! ¡Sería demasiado cruel! (Scott, 1985, p. 59)

Estas afirmaciones de Beethoven evidencian el grado de consternación que llegó a experimentar ante su acelerada carencia auditiva que, sin duda, se constituye en el mayor peligro para un compositor. Sin embargo, el gran músico alemán, llegó recuperarse de esta condición anímica e inició un vigoroso proceso creativo en los años siguientes al *Testamento de Heiligenstadt*.

Reconociendo las circunstancias especiales de la vida de Beethoven, Popper consideró que esta situación particular del músico de Bonn se evidenciaba en su música, lo que no es un dato desconocido para cualquier aficionado a la música académica. Pero a partir de esta circunstancia específica en la vida de Beethoven (la sordera), Popper infería el surgimiento de una estética musical: la música expresiva o “subjetiva”. Dado que Beethoven transformó a la música en vehículo de su propia expresión. Las pasiones, los sentimientos, los temores, las angustias y los ideales de Beethoven se evidencian en sus composiciones (Popper, 1994). De ahí que, en la relación del compositor prerromántico con su obra, se podía advertir una prolongación de sus propios estados ánimo, usando a la música como medio de expresión esas situaciones internas.

Por otro lado, en el estudio y en el análisis de la música de J. S. Bach, Popper advirtió que este compositor se había relacionado con su obra de un modo diferente al de Beethoven. A decir del filósofo austriaco, de una manera “objetiva”, procurando distanciarse de su propia composición y considerándola como algo externo, en lo posible, a su subjetividad (Popper, 1994). ¿Qué consecuencias trae considerar esta actitud de Bach con respecto a sus propias composiciones? Para Popper, en el ejercicio creador de Bach, se evidenciaba un aspecto que hace posible los logros formales de su música. Al distanciarse de su propia obra, esta se convierte en objeto de un examen sistemático y cuestionador. El músico opera de modo racional y, por medio de procedimientos críticos, va perfeccionando formalmente a su propia composición. De ello se deduce una actitud con respecto a su propio qué hacer creativo. Así Popper afirma:

En una gran obra de arte, el artista no pretende imponer sus pequeñas ambiciones personales sobre la obra, sino que las usa para servir a su obra. En ese sentido, el artista puede desarrollarse, como persona, mediante la interacción con lo que él mismo hace. Por una suerte de retroalimentación, puede ir ganando en habilidades artesanales y las restantes facultades que hacen un artista. (Popper, 1994a, p. 84)

Siguiendo estos razonamientos, en la música de ambos compositores —según Popper— se evidencian dos maneras de concebir el arte en general y la música. En la primera, el arte es concebido como un objeto de trabajo externo, posibilitando su mejoría constante. En el segundo, el arte es un medio para la expresión de los estados anímicos del artista, reduciéndose las posibilidades de distanciamiento crítico y comprimiéndose el deseo de perfeccionamiento de la obra. En ese sentido, Popper concluye que:

Lo que he dicho puede indicar cuál era la diferencia entre Bach y Beethoven que tanto me había impresionado: Bach se olvida de sí en su obra, es un sirviente de su obra. Sin duda, no deja de imprimir su personalidad en ella; esto es inevitable. Pero no era consciente a veces, como

lo era Beethoven, de que estaba expresándose a sí mismo e incluso sus humores. Por esta razón veía a cada uno de ellos como representante de dos actitudes opuestas con respecto a la música. (Popper, 1994a, p. 84)

Lamentablemente Popper (1994), excluye indagar en la distinción entre “arte secular” y “arte religioso”: “quisiera dejar bien en claro que la diferencia que tengo en mente no es la que hay entre arte religioso y arte secular” (p. 84). De haber investigado en esta distinción, se nos ofrecerían mayores alcances teóricos a la cuestión de los fines en el arte, que se derivan de su diferenciación entre música “objetiva” y “subjetiva”. Puesto que, si el artista se encuentra motivado por una realidad trascendental, los logros de su propio quehacer estarán dirigidos por ideales que lo impulsan a ofrecer lo mejor de su arte. Los ideales religiosos, la fe del artista, son un poderoso impulso para la consecución máxima de una obra o de una composición (Von Balthasar, 1987). Y esto es evidente en el caso de Bach, quien a lo largo de su vida siempre dio a conocer que la razón de su obra era la gloria de Dios. Al final de cada una de sus partituras, constantemente colocaba la frase “*Soli Deo Gloria*” (Koldener, 1996), queriendo enfatizar la finalidad particularmente religiosa de su música. Esta opción estética hay que saber ubicarla dentro de las coordenadas culturales de Alemania antes de la generalización de la Ilustración y su proyecto secular. También, situarla en el contexto del cristianismo reformado alemán del cual Bach era ferviente devoto (Gago, 1995).

En cambio, Beethoven, vivió en un ambiente social marcado por la difusión de las ideas básicas de la ilustración y, en general, dentro de un contexto de creciente secularización (Scott, 1985). Entre Bach y Beethoven, entre la fecha de fallecimiento del primero (1750) y el nacimiento del segundo (1770), solo hay una veintena de años. Pero en los contextos sociales han surgido varias cuestiones que diferencian, en grado mayor, las situaciones de vida ambos. Beethoven fue parte de una generación europeos que asistió a la más importante revolución política de inicios de la modernidad: la Revolución Francesa (1789-1794). Además, de la proyección continental de la misma, en la perspectiva particular que hizo de este proceso Napoleón Bonaparte, ocasionando una serie de guerras motivadas por su aspiración política internacional. Una muestra de ello es la dedicatoria que

hizo Beethoven en su *Tercera Sinfonía en mi bemol mayor op 55 “Heroica”*, estrenada en 1803: “Sinfonía heroica, compuesta para festejar el recuerdo de un gran hombre” (Carrascosa, 1995). Esta dedicatoria, que sustituyó a la original y que se encuentra en la primera página de la partitura de la mencionada sinfonía, fue planteada así, debido que Napoleón decidió coronarse emperador de los franceses, traicionando los ideales republicanos que supuestamente le incitaron en el inicio de su aventura política. Hay en esta desilusión un carácter claramente secular que no debería soslayarse para entender las características estéticas de la música de Beethoven y los fines de la misma.

A pesar de las consideraciones históricas y contextuales, que se encuentran expresamente detalladas en la abundante bibliografía que se han escrito sobre Bach y Beethoven, Popper decide dejarlas de lado por un criterio epistemológico. El filósofo austriaco se ubicó dentro de la corriente teórica que se denominó “individualismo metodológico” (Popper, 1996). En efecto, el “individualismo metodológico” trata de explicar los procesos sociales a partir de las únicas realidades objetivamente existentes en el mundo social para esta perspectiva de estudio: los individuos. Descartando el uso de categorías conceptuales que indiquen alguna generalización teórico social y el carácter histórico de las mismas (Infantino, 2009). Por ello en el análisis que hace Popper de ambos músicos no hay mayores menciones a las situaciones culturales y sociales en las que se formaron las nociones estéticas de Bach y de Beethoven. Popper consideró que conceptos como “sociedad” o “cultura” eran categorías erróneas, propias del “colectivismo metodológico”.

Darío Antiseri, en su estudio sobre Popper titulado *La Viena de Popper*, enfatiza la crítica a las metodologías sociales que planteó el filósofo austriaco y la defensa del método individual:

El error en que han caído y siguen cayendo los colectivistas consiste en confundir una construcción teórica abstracta con realidades concretas. Para Popper la sociedad no existe... A la palabra sociedad no corresponde en los hechos nada distintos de los individuos que tienen determinadas ideas y que actúan en consonancia con las mismas. Real y verdaderamente existen los hombres [...] lo

que existen en realidad son los seres humanos: solo estos actúan y piensan. Y de esto se sigue que las instituciones (y las tradiciones) deben ser analizadas en términos individualistas. (Antiseri, 1999, pp. 346-347)

De este modo, en la perspectiva de Popper — que hace suya Antiseri— solo se pueden analizar las relaciones de los individuos en determinadas condiciones y las consecuencias no intencionadas de las acciones individuales. Son los individuos los que deciden y actúan y no las instituciones. Para Popper y para los demás representantes del *individualismo metodológico*, como Mises o Hayek, los individuos son anteriores a cualquier institución y conceptos como *sociedad*, *historia* o *cultura*, solo tienen una validez secundaria o de utilización funcional, nunca de uso fundamental (Antiseri, 1999). Por ello, en la perspectiva popperiana, las obras de Bach y de Beethoven deben ser estudiadas desde sus decisiones de creación artística y las circunstancias específicas en las que se dieron sus composiciones.

Desde una perspectiva hermenéutica, esto podría ser una limitación metodológica al momento de comprender el horizonte de formación de la obra de ambos músicos e interpretar los ideales estéticos de los mismos. En ese sentido, Popper entendió que de utilizar conceptos como “secularización”, “religiosidad”, “contexto”, “sociedad”, “cultura”, etc., se vería obligado a concluir que la obra de ambos compositores es inconmensurable. Y, al ser incomparables los ejercicios creadores de Bach y de Beethoven, sería imposible establecer la superioridad artística de alguno de los dos músicos y los tipos de música que ambos encarnan.

La decisión de Popper de dejar de lado las explicaciones que supongan un estudio de los contextos de formación cultural, abona el camino para establecer que la música “objetiva”, cuyo ejemplo emblemático es la obra de J. S. Bach, es la que permite el desarrollo de una tradición musical que evoluciona de formas elementales a forma cada vez más complejas. La creciente complejidad de la música no se encuentra condicionada por contextos sociales y culturales, sino porque el artista decide vincularse con su obra de un modo crítico, casi a la manera como se desarrolla el vínculo entre el científico y su objeto de estudio, sin perder la afinidad afectiva con ella. Popper describe este proceder del siguiente modo:

El músico va a cultivarse, por así decirlo, en el taller de Bach. Aprende una disciplina, pero también se verá alentado a usar sus propias ideas musicales y entrenado para poder elaborarlas de manera clara y diestra.

No hay duda de que sus ideas pueden ser desarrolladas. Mediante su trabajo, el músico puede, como el científico, aprender por ensayo y error. Y con el crecimiento de su obra, pueden también crecer su criterio y gustos musicales — y tal vez incluso su imaginación creadora. Pero este crecimiento dependerá de su esfuerzo, de su industria, de su dedicación al trabajo; de su sensibilidad para la obra de otros y de su autocrítica. Habrá un constante dar y tomar entre el artista y su obra, más bien que de un dar unilateral — una mera expresión de su personalidad en la obra. (Popper, 1994a, p. 86)

Asimismo, Popper trata de demostrar que las condiciones que permiten la evolución de la tradición musical surgen en el terreno de la práctica de composición. En el vínculo concreto, individual, del músico con su composición en proceso de gestación. Donde el músico posee una serie de procedimientos previamente aprendidos que son puestos a disposición de la obra y que, en la relación tensional con la misma, esos medios canónicos pueden ser reformulados, e inventarse nuevas soluciones a los problemas de creación en los que se ve envuelto el artista con su obra. De modo que para Popper el arte no puede ser definido en términos de expresión subjetiva o incluso como expresión sensible del espíritu de una época. Primero porque para Popper los problemas esenciales, del tipo “¿qué es?” carecen de sentido y son triviales. Pues no podemos incluir la inmensidad de acciones y procesos individuales en un solo concepto o en una serie definiciones; debido que en la multiplicidad de hechos individuales hay siempre ejemplos que contradicen el enunciado de generalización. (Popper, 1994a). Segundo, porque asumir una definición de arte identificándola como “expresión”, es una definición vacía. Así, Popper, en *Búsqueda sin término* afirma:

Mi principal crítica de esta teoría es simple: la *teoría expresionista del arte es vacía*. Porque todo lo que un

hombre o un animal puede hacer es (entre otras cosas) expresión de un estado interno, de emociones, y de una personalidad. Esto es trivialmente verdadero para todo tipo de lenguaje humano y animal. Es válido para el modo en que un hombre o un león andan, para el modo en que un hombre tose o se suena, para el modo en que un hombre o un león pueden mirarte, o ignorarte. Es aplicable a la manera en que un pájaro construye su nido, la araña fabrica su tela, y un hombre edifica su casa. Dicho en otras palabras, no se trata de una característica del arte. Por la misma razón, las teorías expresionistas o emotivas del lenguaje son triviales, no informativas e inútiles. (Popper, 1994a, p. 83)

Este cuestionamiento directo a la teoría que identifica al arte con la autoexpresión pone énfasis en las conclusiones lógicas que se derivarían al asumir tal definición del arte. Si el arte es solo expresión, entonces todo —potencialmente— puede ser considerado arte. Y esto es insostenible bajo cualquier punto de vista. Por lo tanto, más allá de definir al arte de un modo u otro, Popper opta por describir una serie de características que se observan tras la descripción de la labor del compositor o del artista: imaginación creadora, gusto y devoción a su propia obra (Popper, 1994). Lejos delimitar al arte o la música, lo que en términos popperianos no es posible, si se puede advertir —siguiendo a Popper— la finalidad y objetivos en la práctica del artista. Y esta meta, partiendo del ejemplo de Bach, es la misma música, es la obra de arte en sí misma. El artista o el músico, cuando considera que la finalidad es su propia obra, buscará en ella la perfección. Pues pondrá a disposición de la composición todo su saber para hacer de esta un producto notable, reduciendo en lo posible todo aquello que interfiera con la integridad de la misma (Popper, 1994). Esta actitud es la que prevalece en los grandes artistas y compositores, incluido Beethoven. Cuando, efectivamente, llegan a realizar logros capitales en sus prácticas creadoras una vez que se encuentran inmersos en el proceso de construcción crítica de su propia composición musical.

Una vez que Popper considera haber cuestionado la definición del arte como autoexpresión y haber mostrado una serie de ideas argumentadas a

favor de una visión del arte que incorpora a la dimensión crítica en su edificación, partiendo de la distinción entre música “objetiva” y música “subjetiva”, el autor se centrará en las consecuencias estéticas de considerar a la música como expresión de una época.

Crítica a la noción de progreso en la música

La música académica de occidente manifestó una serie de características similares a las otras artes en la primera mitad del siglo pasado. Es dichas manifestaciones, se puso en evidencia la relación que los artistas y compositores del mencionado tiempo, establecieron con la tradición artística y musical precedente. Tal relación estuvo marcada por el distanciamiento paulatino, en un primer lugar y, luego, por la ruptura drástica con las prácticas artísticas anteriores. La velocidad con la que se llevó a cabo el distanciamiento y el quiebre final, caracterizó a la vertiginosa transición y al devenir del arte del siglo

XX. Pues los artistas de las primeras décadas de la centuria anterior asumieron como un imperativo estético librarse de todas las huellas posibles del pasado; experiencia radical de rompimiento con lo anterior que posee el bélico título de “arte de vanguardia”.

Las causas de esta movilidad estética radical, han sido expresamente tratadas por la historiografía social y económica del arte y por la estética sociológica del arte, explicando este devenir vertiginoso a partir de la relación entre los procesos históricos (los contextos culturales, sociales, económicos que los constituyen) y la manifestación estética y artística causada por dichos procesos. Bajo estas premisas metodológicas, el “arte de vanguardias” fue considerado un producto cultural ocasionado por las complejas relaciones políticas, económicas y culturales de la sociedad capitalista industrial (en sus diversas fases) y las manifestaciones ideológicas que en ella se forman (Adorno, 1985 & Hauser, 2002). Gran parte de la bibliografía especializada en temática artística se ha sustentado en este enfoque metodológico que privilegia el estudio social del arte, bajo la relación arte y sociedad. Los resultados de dicho programa de investigación se han generalizado, convirtiéndose en un modelo de explicación y en un marco de interpretación aceptado por la mayoría de especialistas. Nuestro

objetivo no es cuestionar la viabilidad de este proceder metodológico ni mucho menos poner en tela de juicio la consistencia de sus logros. Se trata más bien de ubicar en el debate intelectual la crítica que desarrolló Karl Popper a la perspectiva teórica que considera que el arte es expresión de una época y que el arte debe estar relacionado al contexto social y de una época.

Como hemos visto con anterioridad, Popper estuvo comprometido con la vida musical vienesa de las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, su vínculo no se limitó a una cercanía inmediata, producida por la situación cultural de la capital austriaca. También vimos que llegó a establecer un lazo cercano con algunos miembros de la Segunda Escuela Vienes, tratando — incluso — de iniciarse en la composición dentro de los lineamientos de la música atonal y dodecafónica. En ese sentido, es necesario volver a citar un pasaje en el que Popper nos narra un episodio biográfico que posee importancia para comprender el proceso de formación de sus conceptos sobre la música y que están ligadas a su crítica a la noción de progreso en la música:

No obstante, bajo la influencia de algunas obras de Mahler y de hecho que Mahler había defendido a Schönberg, pensé que debía hacer un esfuerzo real para conseguir conocer la música contemporánea y disfrutar de ella. Así, me hice miembro de la Sociedad para Conciertos Privados presidida por Arnold Schönberg. La sociedad estaba dedicada a ejecutar composiciones de Schönberg, Alban Berg, Anton Von Webern y otros compositores avanzados, como Ravel, Bartók y Stravinski. Durante un tiempo fui alumno del discípulo de Schönberg, Erwin Stein, pero apenas si di clases con él: en lugar de ello le ayudé un poco en sus ensayos para las sesiones de la Sociedad. De este modo llegué a conocer íntimamente algo de la música de Schönberg [...] *Después de dos años hallé que había logrado saber sobre un tipo de música que ahora me gustaba aún menos que cuando había comenzado.* (Popper, 1994a, pp. 72-73)

Como hemos leído, Popper se halló familiarizado con las vanguardias musicales de su país, pudiendo, en un periodo de tiempo relativamente largo —dos años—, reconocer las características estéticas de la Segunda Escuela Vienes y, a partir de ellas, hacerse un juicio cuestionador sobre el derrotero de la música de vanguardias.

Las ideas que Popper vertió sobre este proceso de la música occidental se dirigen a enfatizar el carácter —a su modo de ver— “decadente” de la música contemporánea (Popper, 1994a [1976]), cotejándola con la obra de los compositores de la tradición barroca y clásica que se ubican en la tipología “música objetiva” que hemos mostrado líneas arriba. La contundente sentencia: “Siempre fui conservador en el campo de la música. Pienso que Schubert fue el último de los compositores realmente grades” (p. 72). Y, tras el distanciamiento con el Círculo de Schönberg: “todo esto aumentó mi amor por la *música clásica* y mi infinita admiración por los grandes compositores de antaño” (p. 73), se evidencian como una declaración de principios contra la música moderna. De modo que nuestro autor, no asumió al discurso estético de las vanguardias musicales, como algo digno de ser seguido y, más bien como algo que tenía que ser puesto en tela de juicio.

Una vez que Popper tomó partido por un tipo de música (la “música objetiva”) y declaró su admiración y gusto por las composiciones de la tradición clásica (barroco y clasicismo), empezó a ubicar críticamente las causas de la “decadencia” de la música. A su entender, los compositores de la tradición romántica —la que siguió al clasicismo— tomaron como modelo a seguir el ejemplo de Beethoven, es decir, el modo expresionista de hacer música (Popper, 1994). Así Popper (1994), consideró que “esta decadencia fue producida, en amplia medida, por las teorías expresionistas de la música” (p. 91). Para entender con mayor precisión estas observaciones del autor, hay recurrir a una explicación de orden histórico musical.

En la medida que el legado de Beethoven se fue haciendo más conocido entre los compositores y el público, apareció una constelación de músicos que asumieron la música beethoveniana del periodo intermedio y tardío, como modelo de composición a seguir. En estos periodos de su obra, Beethoven fue liberándose paulatinamente de los cánones tradicionales, tratando de enfatizar el elemento personal y subjetivo en sus composiciones. Los contrastes sonoros, los cambios abruptos de intensidad,

el avivamiento de los tiempos y la ralentización de los mismos, se fueron acentuando en la medida que se acercaba a su muerte. Por ejemplo, los cuartetos para cuerda n. 13 al n. 16 (Op 130 al Op 135), son una muestra del radical distanciamiento con las obras de su primer periodo. Sin embargo, desde la tercera sinfonía en mi bemol mayor *Heroica* Op 55, la quinta sinfonía en do menor Op 67, el cuarto concierto para piano en sol mayor Op 58, la sonata para piano *Appassionata* en fa menor Op 57 y la sonata *Waldstein* en do mayor Op. 53, obras de la primera década del siglo XIX, se demuestra, de manera germinal, una experiencia de innovación sonora que no ha tenido parangón en la historia de la música (Fubini, 1990).

La inmensa mayoría de compositores del siglo XIX, cuya lista sería extremadamente extensa de nombrar, asumieron que Beethoven había logrado abrir una ruta desconocida en las posibilidades sonoras hasta ese momento existentes, haciendo posible que los sentimientos, las pasiones, las ideas de diverso origen (poéticas, políticas, filosóficas, religiosas, etc.), se puedan expresar abiertamente en el lenguaje musical. Aun cuando Beethoven suele ser ubicado en el límite de la tradición clásica, su legado fue recogido y expandido por los músicos de la extensa y vasta tradición romántica, la que se inicia con Berlioz, Mendelssohn, Liszt, Chopin, Schumann, Wagner; sigue con Franck, Fauré, Brahms, Dvorák y termina con Mahler, Rachmaninoff, Strauss, entre otros, a inicios del siglo XX (Grout & Palisca, 1992).

Por ello, la influencia que ejerció Beethoven sobre los compositores que le sucedieron, es lo que llevó a afirmar a Popper (1994a), que “no podría haber un peligro mayor para la música que el intento de tomar las formas de Beethoven como ideal, o patrón, o modelo” (p. 81). Pues en el deseo de convertir a la música en un vehículo de expresión de sus estados mentales (más allá de los contenidos de los mismos), se habían reducido u ocultado los elementos racionales y críticos al momento de componer música. Al relajarse los criterios formales en la creación musical, los compositores trataron de autoafirmarse más como sujetos individuales que como constructores de música. Convertir a la música en un medio exclusivo de expresión, conllevó al desmantelamiento de la tradición clásica, rompiéndose los muros que contenían el ámbito emocional. En un sentido similar a Popper, Emil Cioran (1990), afirmó que “Beethoven vició la música: introdujo en ella los cambios de humor, dejó que penetrara en ella la cólera” (p. 96). Y, refirién-

dose a uno de los compositores románticos más relevantes como Chopin, el pensador rumano sentenció que “Chopin elevó el piano al rango de la tisis” (p. 97). Queriendo afirmar los caracteres abiertamente personales en el ejercicio creativo de ambos compositores.

Un juicio ponderado sobre la naturaleza de la música romántica fue el que elaboró el pensador español Eugenio Trías (2002), en su libro *Drama e identidad*, sintetizando en gran medida los elementos estéticos de este periodo de la historia de la música:

Para la música romántica el aspecto melódico prevalece sobre el armónico, el “contenido” sobre la “forma”, la inspiración temática sobre el tratamiento formal [...] El romanticismo exageró la importancia de la invención melódica e hizo cristalizar el mito del “genio creador” y de la “inspiración”. Hoy en día nos cuesta todavía sacudirnos de las consecuencias de estas concepciones liberadoras en un principio, para llegar a ser, con su erosión lenta y progresiva, verdaderos grilletes del pensamiento musical. Pero una vez que nos sacamos esos grilletes y cerramos las heridas causadas por ellos, una vez que logramos debidamente de los efectos que todavía nos produce la tradición romántica, su influencia no siempre fecundante, entonces puede comparecer ante nosotros otra imagen del romanticismo: la de un movimiento que exploró con rigor todas las posibilidades de la vicisitud sentimental. (Trías, 2002, p. 51)

La apelación a los sentimientos como origen y fin de la práctica de la composición, es la que abona el camino a explorar el ámbito de los contenidos melódicos en detrimento de las formas armónicas propias de la música del barroco y del clasicismo. De ahí que en la música romántica fluyan, sin mayor tratamiento formal, sentimientos y pasiones a raudales. Este sería el rasgo fundamental de la estética musical romántica y también la condición de posibilidad de sus propias limitaciones.

En la medida que la estética romántica se fue afianzando a lo largo del siglo XIX, con el subjetivismo militante que la caracterizó, el discur-

so artístico acusó recibo de la noción de progreso que se generalizó desde el ámbito del pensamiento. La influencia de la estética hegeliana y su perspectiva evolucionista de las artes, donde las diversas manifestaciones artísticas se van transformando desde formas concretas y materiales a expresiones inmateriales y abstractas, tiene como derrotero terminal el fin del arte como experiencia humana (Hegel, 1997). Ernst Gömbrich (1993), en su libro de ensayos *Tributos*, refiriéndose a la teoría estética de Hegel afirma:

Para Hegel la pintura no representa más que un estadio que ha de superarse antes de la llegada de la música, forma de arte casi por completo inmaterial, y su vez la música debe ceder su paso a la poesía, que trabaja con significados puros. Sin embargo, el nuevo valor de todo arte es relativo, pues “el arte está lejos... de ser la más elevada forma de expresión del espíritu”; lo disuelve la reflexión y lo reemplaza el pensamiento puro, la filosofía, cuyo resultado es que el arte pertenece al pasado. (Gömbrich, 1993, p. 57)

En ese sentido, la historia del arte fue, esencialmente, una historia de la presencia de un conjunto de ideas dominantes que sirvieron de marco general para la materialización de expresiones artísticas. Cada fase de este devenir artístico sería, a la larga, una historia de las ideas. Por ello, en los distintos periodos de la historia del arte, podríamos advertir las características del pensamiento de una época (Gömbrich, 1993). Y, siendo el periodo romántico la última fase del devenir artístico, las expresiones de este periodo estarían marcadas por una creciente superación de las formas concretas hasta convertirse en *idea* filosófica (Gömbrich, 1993). Las consecuencias de esta lectura de la estética hegeliana fueron de dos tipos. La primera, considera que en la historia del arte se pueden advertir las características de una época (el arte como expresión sensible de un periodo histórico) y, la segunda, que el artista está llamado a expresar a su época.

Pero la noción de progreso en las artes no fue potestad exclusiva del hegelianismo estético. También en el ámbito general del pensamiento del siglo XIX, el positivismo planteó —bajo sus propios términos metodológi-

cos— una perspectiva evolutiva de la historia humana, donde cada periodo de la misma era superado por una fase posterior (Comte, 1989). La visión positivista y el programa cientificista que lo constituye se convirtió en un ejemplo de la generalización de las ideas progresistas en el ámbito del pensamiento que, tarde o temprano, lograron establecerse en el imaginario intelectual de occidente a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Por ello, no es extraño suponer que gran parte de la crítica del arte decimonónica y de principios del siglo pasado, se encuentren muy influenciadas por la idea de progreso en las artes.

Según Karl Popper, la consecuencia más importante del progresismo en las artes y en la música, es que la obra de arte empezó a ser apreciada por razones que están más allá del terreno del arte. Sobre todo, a partir de modernísimo criterio de la novedad. Bajo esta perspectiva estética, la obra de un artista o de un compositor podrá ser evaluada en la medida que manifieste a su época o se adelante a la misma. De este modo, para Popper (1994a), “la teoría de que el arte es la expresión del genio adelantado a su tiempo puede ser refutada por incontables ejemplos de genios sinceramente apreciados por muchos mecenas del arte contemporáneos a ellos” (p. 94), como Bach, Telemann, Haydn, Mozart, Beethoven, entre otros.

Para efectos metodológicos, Popper distingue dos formas de abordar la idea de progreso en las artes y en la música. La primera, identifica al progreso en la música con la invención de nuevas posibilidades de composición. La segunda, empareja la noción de progreso con un discurso estético e ideológico. Esta segunda forma de abordar el término progreso, al adquirir una característica ideológica, se asocia al término “progresismo”.

Cuando Popper abunda en caracterizar la noción de progreso con invención, pone énfasis en la situación concreta en la que el compositor está inmerso en su acción creadora. Por un lado, se enfrenta a problemas que provienen de la invención tecnológica de nuevos instrumentos y, por el otro, ante dificultades que él mismo se plantea en la medida que busca recrear algún efecto sonoro mientras establece una relación tensional con la tradición formal heredada. Los compositores, al concebir música, la hacen teniendo a la mano el bagaje de conocimientos musicales que la tradición ha ido elaborando y acumulando a lo largo del tiempo. Todos estos sabe-

res han sido producto de una intensa interacción entre la forma de hacer música, los instrumentos y los problemas de composición en los que se ve envuelto el compositor. Cuando ha sido necesario, el músico ha optado por seguir los patrones de hacer música concebidos con anterioridad a él y, cuando han aparecido nuevos problemas surgidos en la práctica creadora, ha decidido inventar nuevas formas de composición. Así, la invención de la polifonía, del aria, del recitativo, del contrapunto, de la forma de la sonata, etc., y otras formas, son producto de la interacción entre el músico y la tradición (Popper, 1994). De este modo, el progreso en la música se da dentro de una lógica evolución de formas más rudimentarias a formas más complejas; complejidad creciente nacida del ejercicio de composición, pero que no descarta lo realizado con anterioridad, estableciéndose una relación de constante retroalimentación entre lo actual y el pasado de las prácticas artísticas.

La segunda manera de abordar el término “progreso” tiene, según Popper, un carácter marcadamente “ideológico”. Pues no se trata de un progreso proveniente de los problemas musicales en los que se ve envuelto el compositor, sino del deseo expreso de innovar el lenguaje musical por sí mismo, obedeciendo a consideraciones que están más allá de la música. En esta perspectiva, el compositor opta por distanciarse radicalmente de la tradición, proponiendo una nueva forma declaradamente diferente de componer, debido a que la situación contextual, aparentemente, se lo exige. En el plano musical, la noción de progresismo en la música tiene su origen en la estética que propugnó Richard Wagner (1813-1883). Refiriéndose a este punto, Popper, en *Búsqueda sin término*, hizo las siguientes afirmaciones sobre el compositor romántico alemán:

Fue Wagner quien introdujo en música una idea de progreso a la que llamé *historicista*...y fomentó también la casi histérica y acriticamente idea de genio incomprendido: el genio que no solo expresa el espíritu del tiempo, sino que de hecho está *delante del tiempo*; un líder que normalmente es mal entendido por sus contemporáneos, salvo por unos pocos expertos *avanzados*. (Popper, 1994a, p. 93)

Estos juicios vertidos por Popper sobre Wagner requieren ser situados dentro de la obra teórica del creador del *Anillo de los Nibelungos*. Richard Wagner, a diferencia de muchos de los compositores románticos, fue un músico particularmente cultivado en disciplinas ajenas a la música. Su filosofía del arte está conformada por varios volúmenes, entre los que destacan *Arte y revolución*, *La obra de arte del porvenir*, *Opera y drama*, entre otros textos. Siguiendo a las especulaciones acerca del progreso, propias del siglo XIX, Wagner construyó una teoría del arte a partir de una visión integral de la historia. En el estudio introductorio a *Opera y drama* de Richard Wagner, Miguel Ángel Gonzales Barrios hace una revisión amplia a varios de postulados estéticos del compositor alemán y que nos permiten conocer la noción de progreso artístico a la que se refiriera Wagner:

La obra de arte del porvenir, dedicado a Ludwig Feuerbach, es un largo ensayo... En su primer capítulo “*El ser Humano y el Arte en General*”, Wagner incide en su noción de dialéctica del devenir histórico y los tres estadios definidos en el ensayo anterior: helenismo, sociedad moderna, sociedad del futuro (estado ideal, corrupción, retorno a un ideal perfeccionado). El sistema *natural* ha sido reemplazado un sistema *cultural* en la que el hombre no participa de la naturaleza, sino que vive como un ser alienado, con las necesidades naturales sustituidas por el lujo. La moderna sociedad industrial “mata al hombre para convertirlo en máquina”. La gran revolución de la Humanidad es superar este sistema social y cultural, terminar con este alejamiento de la naturaleza y la “liberación del pensamiento en la sensualidad”. En el sistema imperante (sistema social y cultural), dominado por el “lujo”, lo propio son la moda y la afectación, no el verdadero arte. El artista ha sido pervertido, convertido en una máquina humana y, la división de las artes se corresponde con el particularismo y egoísmo de la sociedad [...] El nuevo orden social debe superar el antagonismo entre *arte y vida*, y generar la obra de arte del porvenir, que no es otra que el *arte total*. (Gonzales, 2013, p. 11)

El “arte total” postulado por Wagner es la reunión final de todas las expresiones artísticas que se han ido diseminando a lo largo de los tiempos. El compositor germano consideró que, en la futura reconciliación, el arte debería volver a ser lo que fue en la antigua Grecia, es decir, un arte que sea capaz de reunir la música, la poesía, la danza, la pintura, la escultura, la arquitectura, el teatro, en una sola gran representación escénica (Wagner, 2013). Para Wagner, la sociedad industrial que él vivió y padeció, ha recreado las condiciones estéticas para esa gran reunificación. Pero esta totalidad artística va a ser efecto de la voluntad ex profesa de volver a dirigir el arte hacia la historia que se está viviendo y hacia la comunidad específica de la que surge el arte. Esa sería la obra del futuro, la obra del arte reconciliada con la naturaleza y con la comunidad de la que es partícipe comunitariamente (Wagner, 2013). Con estas precisiones, Wagner se encuentra estéticamente lejos del cosmopolitismo neoclásico y del esteticismo formal con el que se suele identificar a las manifestaciones neoclásicas (Whitall, 2001).

El deseo de Wagner de reunir las artes en solo gran espectáculo fue uno de los mayores esfuerzos artísticos institucionales de la historia de la música. Pues el gran compositor alemán, hizo todo cuanto pudo para plasmar esta aventura artística en Bayreuth, ciudad donde se construyó el célebre teatro de Wahnfried en la década de setenta del siglo XIX, recinto musical construido por Wagner y sus admiradores para poner en escena sus célebres óperas. Desde ese entonces, Bayreuth se ha convertido en el centro mundial de la música wagneriana y lugar donde se recuerda el sueño desmesurado que animó la vida de Wagner.

Las consecuencias del legado estético de Wagner fueron, a juicio de Popper, enormemente perniciosas para la historia de la música. Pues Wagner fue el primer compositor que consideró como un imperativo estético situarse a la vanguardia de la experiencia artística. Y, en ese mismo sentido, que era un deber artístico establecer un vínculo recíproco entre el arte y la situación histórica y cultural de una sociedad (Popper, 1994a). Ambas ideas, según Popper, incentivaron a los compositores a orientar sus esfuerzos creativos a la consecución de la *música del futuro* bajo sus propios términos. Además, a tratar de expresar la situación epocal en sus composiciones.

Una vez que la generación siguiente de músicos acusó recibo de la herencia wagneriana, buscaron superar este legado musical bajo el mismo principio que inspiró al progresismo wagneriano. Según Popper, este proceso puede resumir las consecuencias de considerar al arte y a la música como experiencias que deben situarse en límite entre lo actual y lo que se halla adelante:

Schönberg comenzó como wagneriano, al igual que muchos de sus contemporáneos. Después de algún tiempo, su problema, y el de muchos miembros de su círculo, se convirtió, como uno de ellos dijo en una conferencia, en el siguiente: “¿cómo podemos desembarazarnos de Wagner?”, o también, “¿cómo podemos eliminar los vestigios que Wagner ha dejado en nosotros?”. Y aún más tarde el problema derivó a estos términos: “¿cómo podemos permanecer más allá de todo el mundo y sin embargo tener que desembarazarnos constantemente de nosotros mismos”? (Popper, 1994a, p. 95)

Como leemos, Popper intenta situar con estos interrogantes las secuelas que supone apoderarse de una estética que abandona toda relación con su propia herencia y que busca distanciarse constantemente de lo que anteriormente se ha concebido.

Este el problema en el que se vio finalmente envuelta las vanguardias artísticas. En el deseo de revolucionar el arte hasta límites insospechados, se fue perdiendo toda vinculación con la misma práctica artística y su herencia tradicional. Para Popper (1994a), la radicalidad de las vanguardias musicales (o artísticas) evidencia una ambición que no tenía que ver con el mismo arte, puesto que “escribir una obra que esté más allá de su tiempo y que preferiblemente no sea entendida demasiado pronto —que choque a tantas personas como sea posible—, no tiene nada que ver con el arte” (p. 95).

En ese mismo sentido, pero desde otra perspectiva metodológica, Theodor Adorno (1983), al inicio de su *Teoría estética*, consideró que el resultado terminal de las experiencias de vanguardia era la *pérdida de*

evidencia del arte; haber eliminado, a partir de la búsqueda radical de la libertad creadora, todos los significados posibles del arte:

El arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello. Pero esta infinitud abierta no ha podido compensar todo lo que se ha perdido en concebir el arte como tarea irreflexiva o apromblemática. La ampliación de su horizonte ha sido en muchos aspectos una auténtica disminución. Los movimientos artísticos de 1910 se adentraron audazmente por el mar de lo que nunca se había sospechado, pero este mar no le proporcionó la prometida felicidad a su aventura. El proceso desencadenado entonces acabó por devorar las mismas categorías en cuyo nombre comenzara. (Adorno, 1983, p. 9)

Sin embargo, a pesar de las similitudes de los juicios de Popper y Adorno, el pensador de Frankfurt opta por una explicación social y cultural a la crisis de los fundamentos en el arte del siglo XX. Pues para Adorno, la afirmación de la autonomía y libertad del artista se encontraba en una creciente colisión con una totalidad cada vez menos libre y una sociedad menos humana (Adorno, 1983). Es decir, en la medida que la sociedad se fue convirtiendo en una estructura regida por criterios administrativos de gestión eficaz en todos sus ámbitos, los artistas se vieron obligados a reformular constantemente, tanto la forma como la función del arte. Reducidos los espacios de lo representable y de lo expresable, se vieron obligados a reformular vertiginosamente el sentido del arte.

Por una orientación metodológica muy precisa, Popper no estableció una relación entre el desarrollo del arte de vanguardias y el contexto social e histórico que le sirvió de marco general, tal como lo hizo Adorno. Más bien optó, como hemos visto, por detallar esta evolución a partir de los agentes individuales, sopesando la responsabilidad de los mismos en la medida que se vieron imbuidos en la ideología del progresismo. Para Popper (1994a), los artistas y compositores de vanguardia cometieron un conjunto errores que provinieron de “su incapacidad para amar la gran música, a los grandes maestros y sus maravillosas obras, las más grandes tal vez

que el hombre haya producido” (p. 96). Y, por el contrario, se alejaron de la tradición musical, abrazando una ideología artística (el progresismo) que llevó a la música a su decadencia; decadencia que se manifestó en la pobreza formal de las composiciones de este periodo. Popper (1994a), cuando se refiere a las *Obras orquestales* de Anton Webern (1883-1945), afirma que: “nadie podría dudar de la pureza de su corazón” (p. 95). Y, línea seguida añade que: “no había mucha música que hallar en sus modestísimas composiciones” (p. 95). Con ello, el filósofo austriaco indicaba que, desde su perspectiva, las consecuencias negativas del progresismo musical tenían como efecto mayor el empobrecimiento paulatino de la música académica occidental.

Las consideraciones que Popper elaboró sobre el progresismo en la música, hay que ubicarlas dentro del conjunto general de sus ideas sobre el conocimiento y sobre la sociedad. Tanto en su teoría del conocimiento como en su filosofía política y social, el pensador austriaco siempre advirtió las consecuencias de asumir sin mayor crítica ciertas nociones que, lejos de permitir el perfeccionamiento de nuestro saber y el mejoramiento de nuestras instituciones sociales, encerraban las posibilidades de ampliación ilimitadas de la experiencia humana. Si se entiende el progreso de la música como la consecución de logros formales, provenientes del esfuerzo creador y cuya evolución está sujeta a la relación ensayo y error, entonces el progreso posee una connotación positiva. Pues la música sigue siendo un ejercicio abierto que se retroalimenta a partir de su propia práctica tradicional. Pero, si este progreso se transforma en un ideal que hay que conseguir a cualquier precio, aun sacrificando la misma historia de la música, entonces el progreso adquiere una significación negativa. Pues la música deja de ser la finalidad de la práctica del compositor y se transforma solo en un medio para la expresión de cuestiones que están más allá de la misma música.

Capítulo 2

*Apuntes biográficos y aportes intelectuales de
José Bernardo Alcedo*

En la historia intelectual del Perú del siglo XIX, no fue habitual la reflexión teórica y especulativa sobre la música en el ámbito académico universitario y en el espacio de la práctica composicional. De ahí que los pocos casos registrados bibliográficamente, se presenten como valiosos objetos de estudio que nos permiten conocer y comprender el devenir teórico de las artes en el Perú y, en este caso, de la música.

En 1869 se publicó en Lima *Filosofía elemental de la Música*, del compositor limeño José Bernardo Alcedo Retuerto (1788-1878), reconocido en nuestra historia republicana por haber compuesto la música del *Himno Nacional del Perú* con texto del jurista y escritor peruano José de la Torre Ugarte. La publicación de este libro de teoría musical resulta importante para determinar las características de la especulación estético-canónica en el Perú del siglo XIX y ponderar los aportes de Alcedo a la difusión de la teorización musical canónica en nuestro país. De este modo, creemos que dar a conocer en el contexto académico actual la contribución de Alcedo tiene interés en la medida en que podemos tener mayores elementos para comprender el proceso integral de la historia de las ideas del Perú en el siglo XIX.

En ese sentido, el presente capítulo, tiene la siguiente estructura. En primer lugar, damos a conocer el itinerario vital básico de José Bernardo Alcedo, sin abundar en detalles sociológicos o psicológicos sobre este autor. En segundo término, realizaremos un esbozo genérico de la vida intelectual de Alcedo. Además, abordaremos algunos temas que el maestro Alcedo trabajó en su *Filosofía elemental de la Música*. El objetivo de este artículo es dar a conocer al investigador de la historia intelectual del Perú, los aportes de Bernardo Alcedo en el campo de la teoría y estética musical. También, divulgar a un público más amplio de interesados en el estudio de las artes, las contribuciones teóricas del compositor limeño.

Apuntes biográficos de José Bernardo Alcedo Retuerto

En este primer punto nos proponemos mostrar los aspectos más relevantes de la biografía de José Bernardo Alcedo, que recorre los espacios urbanos de Lima y de Santiago de Chile, ciudad en la que vivió cerca de cuarenta años y donde desarrolló una importante actividad como músico, maestro de música y divulgador de temas musicales.

La incertidumbre sobre algunos datos biográficos de Bernardo Alcedo

Las notas biográficas de muchos peruanos nacidos durante el periodo colonial de nuestra historia suelen ser difusos. Toda vez que, a finales del siglo XVIII, aún no se contaba con un registro civil que consignara la filiación de los nacidos en esa época. El caso de Bernardo Alcedo no es una excepción.

En el apunte biográfico que Félix Coronel Zegarra realizó para la única edición de *Filosofía elemental de la Música*, afirmó que Alcedo nació en Lima en 1798 (Coronel Zegarra, 1869, p. III). Sin embargo, Carlos Raygada (1956-1957, p. 20), en su *Guía Musical del Perú*, consideró que el compositor limeño había nacido en 1788. No obstante, deduce esta última fecha basándose en varios datos posteriores de la vida de Alcedo, como su prolongada estancia en Chile y en la información del registro civil y eclesiástico chileno. Por ello es muy probable que Alcedo haya nacido en 1788 en la ciudad de Lima, durante el gobierno virreinal de Teodoro Francisco de Croix-Heuchin.

Las investigaciones biográficas concuerdan en afirmar que el padre de Bernardo Alcedo fue el cirujano y farmacéutico José Isidro Alcedo, tal como coinciden Raygada (1956-1957, p. 20), Coronel Zegarra (1869, p. III) y Barbacci (1949, p. 415). No obstante, la información que permanece difusa es su filiación materna. Coronel Zegarra (1869, p. IV), afirmó que la madre de Alcedo fue la dama limeña Rosa Larraín.

Sin embargo, Raygada, basándose en documentos probatorios, aseguró que la madre del compositor del himno nacional fue la señora Rosa Retuerto (Raygada, 1956-1957, p. 20). Es muy probable que Félix Coronel Zegarra modificara el nombre de la madre de Alcedo por una cuestión racial. Pues la señora Rosa Retuerto era una mujer negra que se dedicaba a labores domésticas en la casa de los Alcedo (Raygada, 1954). En la visión de Coronel Zegarra, acorde a la visión criolla dominante en el siglo XIX, el origen de uno de los próceres de la independencia, como Bernardo Alcedo, tenía que evidenciar un origen criollo.

Años de formación religiosa y musical

Una vez concluida su formación básica, el joven Bernardo comenzó sus estudios musicales con la Orden de San Agustín bajo la instrucción del Fray Cipriano Aguilar, sacerdote agustino, compositor iqueño y divulgador de la obra de su discípulo (Raygada, 1956-1957, p. 20). Posteriormente, a fines de siglo XVIII o primeros años del siglo XIX, José Bernardo Alcedo prosiguió sus estudios musicales con Fray Pascual Nieves, hermano dominico, tenor y organista de la Basílica de Santo Domingo de Lima, quien era considerado el mejor maestro de música de la ciudad de Lima en aquellos días (Coronel Zegarra, 1869, p. IV). Fue Fray Pascual quien incentivó a Bernardo Alcedo a ingresar a la Orden de Predicadores en la situación de hermano para ampliar su educación general, pues por su condición de mulato le estaban negados los votos sacerdotales. La incorporación a la vida conventual le permitió a Alcedo profundizar y perfeccionar sus conocimientos musicales, guiado por Pascual Nieves. En el espacio de la vida religiosa, Alcedo estudió a los compositores más célebres de la Primera Escuela de Viena, como Joseph Haydn y W. A. Mozart con relativa cercanía temporal. Pues Mozart falleció en 1791 y Haydn en 1809. No habiendo, curiosamente, ninguna mención a Beethoven.

Una vez que Bernardo Alcedo hiciera su profesión de Terciario de la Orden de Predicadores en 1806, ejerció como músico, componiendo mote-tes a varias voces y realizando composiciones en canto llano. Entre las composiciones tempranas de Alcedo destaca su Misa en Re Mayor (en la misma tonalidad frecuente de las misas), cuya partitura se encuentra extraviada.

El Himno Nacional del Perú, la larga experiencia chilena y el retorno definitivo al Perú

No se conoce información precisa sobre la vida de Bernardo Alcedo entre 1810 y 1821. Sólo nos queda especular, a partir de información contextual, que el músico limeño se dedicó a labores de composición canónica, al canto y a la ejecución del órgano en la Iglesia de Santo Domingo. También, conjeturar su vida como terciario de la Orden de Predicadores, en las circunstancias sociales de la última década del virreinato peruano.

Cuando la expedición libertadora llega a Lima en 1821, nuestro compositor contaba con 33 años. Es muy probable que, debido a su condición de mulato, ponderase el proyecto independentista con entusiasmo, pues no pertenecía a ninguna élite que perdiera privilegios con el cambio político. Eso explica el interés que manifestó una vez que se hizo pública la convocatoria, realizada por el protectorado sanmartiniano, para componer el himno nacional del Perú.

Los investigadores chilenos Víctor Rondón y José Izquierdo, en su estudio *Las canciones patrióticas de José Bernardo Alcedo (1788-1878)*, consideran que el Himno Nacional del Perú se encuentra dentro de un proyecto artístico de mayor envergadura que se llevó a cabo durante el año de la proclamación de la independencia. En ese sentido Rondón afirma:

La catalogación en proceso de su música, así como una revisión más detenida de sus composiciones creadas antes del abandono del claustro dominico en 1821, nos ha permitido considerar estas canciones patrióticas como parte de un proceso más amplio. (Rondón, 2014, p. 13)

Este proyecto buscó unir varias composiciones de sentido identitario (dentro de la estética nacionalista ilustrada de la época), distinguiéndose, entre varias de ellas, la marcha “Somos libres” que se transformó en el cántico oficial del Estado-nación peruano.

El proceso de selección que llevó a escoger la composición de Alcedo y de La Torre Ugarte ha sido ampliamente registrado por la historiografía peruana del siglo XX¹. Y, sin duda, se ha prestado a diversas narraciones que muchas veces no han estado afincadas en datos fidedignos. Pero es claro que la elección del General San Martín por la composición de Alcedo y de la Torre Ugarte hizo que ambos se transformasen en personalidades muy populares en los primeros días de la República.

¹ Destaca la investigación del musicólogo peruano Carlos Raygada (1954), considerada el estudio más completo sobre el himno. También es importante mencionar el Tomo X de la Colección Documental del Perú, *Los Símbolos de la Patria*, prologada por Gustavo Pons Muzzo (1974).

Luego del éxito alcanzado con el triunfo del Himno Nacional del Perú, en agosto de 1822 Alcedo se incorporó al batallón número cuatro del ejército libertador, conformado por soldados chilenos, en calidad de instructor de la banda musical (Barbacci, 1949, p. 416). Luego, participó en varias acciones militares contra el ejército realista en las batallas de Torata y Moquegua el 19 y 21 de enero de 1823, respectivamente. Perteneciendo al ejército chileno, Alcedo llegó a Santiago de Chile a fines de 1823 con derecho a una pensión militar y con el grado de subteniente. Este fue el inicio de su primera estadía en el país vecino. Nuestro compositor asumió el cargo de Músico Mayor del Ejército Chileno (con muy buena paga) y se dedicó a la labor de maestro particular de música hasta febrero 1829, año en que decide regresar al Perú (Barbacci, 1949, p. 416).

El retorno a Lima no fue el más auspicioso. Alcedo pensó que podría dedicarse a la enseñanza privada de la música y alcanzar el mismo éxito que había logrado en Santiago de Chile. Sin embargo, no llegó a tener ningún discípulo que estuviera en condiciones de honrar los emolumentos del maestro. Y cinco meses después, regresa al país del sur, prolongando su estadía hasta 1841 (Barbacci, 1949, p. 416).

En los doce años que duró esta estancia, Bernardo Alcedo consolidó su reputación como músico, cantor y compositor en la capital chilena. Conoce a la dama santiaguina Juana Roja, con quien se casaría en 1857 y llegó a ejercer como Maestro de Capilla de la Catedral de dicha ciudad de forma intermitente. Destaca la *Misa Réquiem*, compuesta en honor al estadista chileno Diego Portales, en 1838.

Sin embargo, a inicios de 1841, el maestro limeño decidió volver al Perú haciendo público su regreso y su firme disposición de afincarse de manera definitiva en su país natal. Lamentablemente, Alcedo no encontró ninguna posibilidad real que le permitiese quedarse en Lima. Y dos meses después, vuelve a viajar a Santiago de Chile, prolongando su estadía hasta 1863. Este fue el periodo más extenso de la vida de Alcedo en el vecino país sureño y en el que tuvo mayores éxitos. Alcedo llegó tener el título de Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Chile y compuso varias obras de carácter sacro (Raygada, 1956-57, p. 21).

En enero de 1864, Alcedo regresa al Perú con 72 años, de manera definitiva. Esta decisión tuvo varias causas; desde consideraciones personales y

sentimentales que se unen a la estética ideológica del romanticismo nacionalista (imperante en aquellos años), hasta el deseo manifiesto de replicar la experiencia chilena en el Perú, de apoyo y fomento a la cultura por parte del Estado, tal como veremos más adelante.

Así, ya en nuestro país, bajo el gobierno del presidente Juan Antonio Pezet se le nombra director general de las Bandas del Ejército y el Estado peruano le asigna una pensión que se mantendrá hasta su muerte.

Por otro lado, la Sociedad Filarmónica de Lima le hizo su presidente honorario y vitalicio e impulsó la ejecución de sus obras en varios teatros de Lima. Finalmente, Alcedo publica —bajo la modalidad de suscripción— en 1869, su *Filosofía elemental de la Música*, el tratado canónico que ha motivado nuestra investigación. Muy anciano, el maestro José Bernardo Alcedo, falleció el 28 de diciembre de 1878, recocado por el Estado peruano, por la sociedad limeña, pero en evidente austeridad económica (Barbacci, 1949, p. 419).

Aportes teórico-intelectuales de José Bernardo Alcedo

La publicación de *Filosofía elemental de la Música* de José Bernardo Alcedo constituye un acontecimiento intelectual notable dentro de la historia de las ideas en el Perú. Pues fue, hasta donde la investigación bibliográfica cubre, la única obra de teoría musical y estética musical editada y publicada en el Perú del siglo XIX. Alcedo, con esta edición, se ubica dentro de los denominados “músicos letrados”. Es decir, aquellos compositores que, junto al ejercicio compositivo, pudieron desarrollar una obra pedagógica, teórica y especulativa. Esta unión no ha sido frecuente en la historia de la música occidental, pues son pocos los ejemplos de compositores que pudieron ensambalar la reflexión teórica y la práctica creativa. En ese sentido, será interesante hacer un breve recuento histórico de los compositores que pudieron enlazar la dimensión especulativa con la experiencia musical.

En la etapa premoderna, es importante destacar el caso de Gioseffo Zarlino (1517-1590), quien publicó dos tratados en el bajo renacimiento: *Istitutioni harmoniche* (1558) y *Dimonstrationi harmoniche* (1571) y, sobre

todo, el de Jean-Philippe Rameau (1683- 1764), compositor notable del barroco francés y autor del famoso *Tratado de armonía reducida a sus principios naturales*, publicado en 1722 y el *Nuevo sistema teórico de la Música* en 1726. También es importante reseñar la obra del compositor veneciano Giuseppe Tartini (1692-1770), autor de varios tratados de música, en el que sobresale *Tratado de música según la verdadera ciencia de la armonía*, editado en 1754.

En el periodo moderno hay que anotar los ejemplos del romántico Héctor Berlioz (1803- 1869) y su *Gran tratado de instrumentación* de 1855 y, fundamentalmente, la ambiciosa obra teórica del también romántico Richard Wagner (1813-1883): *La obra de arte del futuro* (1849), *Arte y revolución* (1849), *El judaísmo en la Música* (1850), *Opera y drama* (1851), entre otros textos. Sin duda, Wagner fue el compositor que más teorizó sobre música. En el siglo XX, destaca nítidamente Arnold Schönberg (1874-1951), con su reconocido *Tratado de armonía*, editado en 1911. También la selección de textos estético-musicales, *Puntos de referencia* (1984), de uno de los mayores compositores de la segunda mitad del siglo pasado, el francés Pierre Boulez (1925-2016).

Asumiendo los pocos ejemplos de compositores teorizadores, el esfuerzo de Bernardo Alcedo adquiere una mayor dimensión. Pues se trata de ubicar su apuesta de teorizar la música, en un ecosistema cultural poco proclive a los esfuerzos reflexivos y a su fomento. De esta situación, el mismo compositor fue muy consciente tal como lo mostraremos más adelante.

Devenir intelectual de Bernardo Alcedo

Los aspectos más relevantes del itinerario intelectual de Bernardo Alcedo giran —como es conocido— alrededor de su única obra escrita, a saber, *Filosofía elemental de la Música*. Este trabajo lo sitúa dentro del amplio conjunto de los intelectuales o productores de ideas del siglo XIX, pero también lo ubica al interior de que hemos llamado “músicos letrados”. De este modo, el proceso germinal y desarrollo del mencionado libro, hay que rastrearlo a partir de los orígenes intelectuales de Alcedo y la manera como los diversos eventos políticos, sociales y culturales fueron encauzando los contenidos de su futuro texto.

Es muy probable que Bernardo Alcedo haya adquirido una formación fundamental de carácter tomista en los claustros de Santo Domingo. Dicha instrucción básica era la de cualquier religioso de la Orden de Predicadores, sobre todo, en los aspectos generales del *Trivium* y el *Quadrivium*. Por ello, aun en su condición de hermano terciario, el autor del himno nacional debió haber recibido una formación distintiva que le permitió entender la magnitud de los hechos que estaban aconteciendo en Sudamérica: el proceso emancipador contra el imperio español. Además, es casi seguro que las ideas de la ilustración (filosófica, política y cultural) hayan logrado influenciar en su visión del Perú y en la perspectiva a largo plazo de los procesos institucionales de la cultura nacional. De igual modo, los elementos que hemos mencionado contribuyeron a la aparición de una retórica patriótica en su discurso musical².

Rondón y Izquierdo (2014), realizaron una interesante y sustentada reflexión sobre la situación política del Perú y cómo esta influenció en el devenir de la orden dominica y en la vida de Alcedo a inicios de la década del veinte del siglo XIX. En estas circunstancias, la Orden de Santo Domingo vivió un contexto dual. Por un lado, muchos religiosos de origen hispano y criollo dejaron las casas de la Orden de Predicadores por temor a la acción de los libertadores. Otros pocos, en cambio, se manifestaron expectantes ante la nueva situación política que se avecinaba (Rondón & Izquierdo, 2014, p. 18).

En esa circunstancia, la actitud de un religioso mulato, como Alcedo, limitado socialmente por su condición natal, debe haber sido de una gran expectativa. Más aún, cuando varios sacerdotes dominicos tuvieron una actitud destacada en los primeros días de la República, como Fray Jerónimo Caverio (provincial de la Orden y signatario de la independencia del Perú) y Fray Ángel Vicente Zea, autor del texto “El clamor de la justicia e Idioma de la verdad” (Rondón & Izquierdo, 2014, p. 19). La actuación de estos sacerdotes dominicos, en el momento fundacional del Estado peruano, se constituye en un ejemplo que evidencia la situación en la conciencia criolla autónoma. Y también explica por qué Alcedo deja la vida religiosa una vez proclamada la independencia. En 1822, Fray Jerónimo Caverio fue destitui-

2 Los musicólogos chilenos Víctor Rondón y José Izquierdo (2014) han realizado un importante estudio sobre las canciones patrióticas de Alcedo: La Chicha, La Cora, La despedida de las chilenas al ejército de San Martín Libertador del Perú, entre otras.

do de su cargo de la provincia peruana. Muchas casas de la Orden de Predicadores fueron cerradas en el Perú por orden del superior en Roma. A los hermanos patriotas como el compositor limeño, se les abrieron nuevas posibilidades de vida. De ahí el rápido ingreso a la vida militar y, posteriormente, a la vida civil.

Todo esto nos lleva a confirmar las razones por las que Alcedo debe haberse visto fuertemente motivado por la situación de 1820 y 1821. A ese respecto, concluyen Rondón e Izquierdo (2014), refiriéndose al impacto de las ideas ilustradas sobre Alcedo, en el tenor de la emancipación peruana, lo siguiente:

En tal contexto no es raro que los valores de la ilustración, asociados a los de la libertad, el progreso y el sentido patriótico, fueran adoptados sin mayores conflictos con su fe por el hermano Alcedo, y llevados a la expresión musical que su oficio y condición ponían a su disposición desde ese momento y hasta el final de sus días. Ha sido muy poco advertido que tanto la canción que sería el futuro himno nacional del Perú como las otras canciones patrióticas..., fueron compuestas y probablemente interpretadas por primera vez al interior de los claustros del convento de Santo Domingo. (Rondón & Izquierdo, 2014, p. 19)

Tal conciencia política, que une las ideas liberales con el nacionalismo, fue muy frecuente en las primeras décadas del siglo XIX. Y se fue consolidando en las burguesías locales cierta conciencia de patria, sobre todo en territorios donde la mentalidad monárquica (prehispánica y virreinal) no había tenido un mayor desarrollo. Eso explica por qué en Santiago de Chile Bernardo Alcedo encontró circunstancias favorables para su desarrollo intelectual y artístico.

En su última larga estadía en Chile, Alcedo estuvo involucrado en el primer proyecto de divulgación musical que apareció en América Latina, la revista *Semanario Musical*. Esta publicación semanal, que contó con dieciséis números, fue editada entre el 10 de abril y el 24 de julio de 1852

(Guerra, 2008, p. 31). Los principales articulistas del *Semanario Musical* fueron junto a Bernardo Alcedo y Francisco Oliva, el intelectual ilustrado-liberal, compositor y escritor chileno José Zapiola (1802-1885) y la compositora y cantante santiaguina Isadora Zegers (1803-1869). Sin duda, la animación central de esta revista recayó sobre todo en Zapiola y en Zegers a merced de sus vinculaciones culturales y de la amplitud de sus formaciones académicas. A ese respecto, Cristian Guerra (2008), en su interesante artículo “José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la museografía en Chile”, precisa y pondera los objetivos fundamentales del *Semanario Musical*:

En el primer número del *Semanario Musical* se publicaron sus propósitos, fundamentalmente dos: informar e instruir. Informar sobre el acontecer musical e instruir sobre las peculiaridades técnicas de la música. En este marco, en el mismo primer número se publicaron definiciones “del arte”, “de la música” y “de la materia de la música”, definiciones cuya matriz estética indudablemente compartían los redactores de la revista. (Guerra, 2008, p. 32)

De modo que los redactores de *Semanario Musical* estaban muy familiarizados con los aspectos teóricos y estéticos de la música, más cuando en ese momento, 1852, Bernardo Alcedo ostentaba el mayor cargo musical en el vecino país del sur: Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Chile. Por otro lado, como observa Cristian Rojas en su estudio, los artículos, especialmente los escritos por Zapiola, evidenciaban un conocimiento relativamente actualizado de la producción musical europea de mediados del siglo XIX (Guerra, 2008, p. 36).

Consideramos que la pertenencia de Alcedo a esta elite intelectual, junto a su formación académica previa y a su experiencia política en los primeros días de la República, le brindaron los conocimientos suficientes para emprender la reflexión y escritura de *Filosofía elemental de la Música*.

Temas y aspectos generales esbozados en Filosofía elemental de la música

La obra que motiva en gran medida este artículo se encuentra dividida en dos partes. La primera, conformada por una breve biografía sobre Bernardo Alcedo Retuerto, escrita por Félix Cipriano Coronel Zegarra, historiador, escritor, político y diplomático peruano. Hay también una carta de recomendación redactada por el reconocido intelectual y educador español, afincado en el Perú, Sebastián Lorente, a fin de motivar interés en el gobierno peruano por el texto de Alcedo. En ese mismo tenor, la primera parte incluye una epístola laudatoria dirigida a las autoridades nacionales de educación, escrita por el compositor italiano, arraigado en el Perú, Claudio Rebagliati, quien realizó la modificación definitiva (autorizada por Alcedo) a la partitura del Himno Nacional. Finalmente, figura el Prefacio escrito por el mismo Alcedo, en donde ventila las causas y objetivos de su tratado teórico de música.

El segundo segmento de su *Filosofía elemental de la Música* está constituido por trece capítulos y un apéndice. Los capítulos giran alrededor de aspectos formales del arte musical, escritos de manera didáctica. En ese sentido, se evidencia la labor de maestro de música que Alcedo ejerció durante gran parte de su vida. Pues la sistematización de los puntos de cada ítem propuesto revela un conocimiento que une teoría y experiencia. Los trece capítulos expuestos son lo que justifica el título de *Filosofía elemental de la Música*, pues se trata de un estudio canónico sobre el aprendizaje, ejercicio y ejecución de elementos formales relativos a la música. Asimismo, en el subtítulo del libro de Alcedo se ejemplifica tal pretensión: “La exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia”.

Sin embargo, es en el “prefacio” donde podemos observar una dimensión especulativa de mayores alcances. Pues se trata de establecer una teoría de la música, legitimando su utilidad en el ámbito formativo de una cultura artística de alcances colectivos. Así, Alcedo revela al inicio del prefacio lo siguiente, refiriéndose al origen de este texto: “El fruto de más de cuarenta años de experiencia y continuas meditaciones es la obra que ofrezco a la juventud americana, que dedicada profesionalmente a la ciencia de los sonidos, dirija su conato al perfecto conocimiento de sus elementos” (Alcedo, 1869, p. XIII).

Pero el compositor es muy prudente en los alcances y limitaciones de su obra. Pues a su juicio no se trata de añadir más elementos formales a lo que se ha planteado en la larga tradición de tratados canónicos de música (Alcedo, 1869, p. XIII). Más bien, la intención que anima a Alcedo es que el estudiante de música problematice y pueda establecer un conjunto de certezas producto de la reflexión especulativa. De modo que, producto de la problematización, se puedan alcanzar “ciertas verdades” capaces de organizar el saber musical. De este modo, Alcedo establece:

Y si el alumno hace la interrogación, ¿por qué no determinar, no uniformar las respuestas con palabras categóricamente convenientes, sin arriesgar la más o menos claridad o confusión de que es susceptible según el quilate de los conocimientos del maestro? Tan indestructibles verdades manifiestan la necesidad de ordenar las contestaciones que, dilucidariamente especifiquen el objeto, carácter y propiedad de cada elemento: de cuyo exacto raciocinio depende la ilustración y buena inteligencia del alumno. (Alcedo, 1869, p. XIV)

Tal deseo expresado en la madurez de Bernardo Alcedo provenía de su experiencia como maestro en el claustro de Santo Domingo durante su juventud. Nuestro autor asumía sus limitaciones formativas (en aquellos años) al momento de poder organizar un saber al estilo de razonar tomista que se privilegiaba en la escolaridad de la Orden de Predicadores (Alcedo, 1869, p. XVI). Alcedo era muy consciente de que su formación juvenil no le proveía de los conocimientos teóricos para poder establecer con claridad la estructura conceptual de la música bajo la rigidez de la metafísica escolástica. Así, consideró que la carencia de una formación más amplia en historia de la música y de las teorías musicales no le permitía tener un saber más exhaustivo y completo a fin de mejorar su labor de maestro (Alcedo, 1869, p. XIV).

Pero más allá de esta conciencia de la limitación formativa a nivel personal, Alcedo fue lo suficientemente lúcido como para establecer las causas estructurales de la misma. Y las encuentra en el contexto de las características educativas del Perú a fines de la colonia e inicios de la República:

El desconsolador ejemplo de la poca o ninguna protección que se dispensa a favor de la música que, a la vez de ilustrar el entendimiento, dulcifica el alma, moralizando las costumbres, y la que, numerándose entre las artes liberales, ameniza y embellece todas las demás. (Alcedo, 1869, p. XIV)

Esta posición que enfatiza “la poca o ninguna protección a favor de la música”, hay que situarla como ausencia de políticas culturales y artísticas en la República peruana a lo largo del siglo XIX.

En contraposición a la experiencia peruana, el compositor limeño pondera la presencia de políticas culturales en la sociedad europea. En efecto, Alcedo elabora un interesante itinerario histórico de cómo en Europa desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, fueron apareciendo instituciones financiadas primero por la iglesia católica y, posteriormente, por los Estados monárquicos, creando academias y conservatorios de música (Alcedo, 1869, p. XIX). Tal institucionalización de las prácticas artísticas se fue estableciendo en la medida en que las monarquías (y las subsiguientes repúblicas) se fueron convirtiendo en Estados nacionales, con políticas de estado sectoriales, a fin de construir identidades culturales desde el ejercicio educativo básico. E incluso en Chile nuestro autor fue testigo de cómo el arte musical pudo institucionalizarse a partir del concurso de fondos públicos. A ese respecto, Alcedo compara la situación chilena a la peruana, tomando la experiencia del país del sur como paradigmática:

En América, el año 1852, fue instituido en Santiago de Chile el Conservatorio, por la Cofradía del Santo Sepulcro, que lo estableció como un objeto de beneficencia; dando principio con algunos jóvenes y niños, con una clase de solfeo entre los mismos cofrades. Algunos meses después se formó una asociación de señoras y aficionados, con varios profesores que organizaron conciertos, cuyos productos se destinaron para los gastos de inauguración, no habiendo hasta entonces recibido ni solicitado nada del Gobierno. ¡Laudable ejemplo de filantropía! Al año siguiente, lo tomó el gobierno bajo su protección y lo inau-

guró con gran solemnidad en el Salón del Congreso, con asistencia de todas las autoridades, presididas por el Presidente de la República. No obstante, es admirable que un establecimiento, cuyo principio, menos que Conservatorio fue una simple Academia, hoy en su curso progresista y productivo, aparece como un sarcástico estímulo a las demás secciones del continente. ¿Y el Perú con sus inmensas riquezas? [...] aquí el patriotismo y filantropía exclaman un clamoroso suspiro. (Alcedo, 1869, p. XIX)

En el mismo prefacio, Alcedo desarrolla un extenso y claro argumento a favor de la creación de un Conservatorio Nacional de música en el Perú, y lamenta que no se haya decidido su creación habiendo existido una tradición musical rica que provenía del virreinato y que, tristemente, no logró establecerse en la República (Alcedo, 1869, p. XXI). ¿Cuál es la causa de esta ausencia de políticas culturales por parte del Estado? Para Alcedo el desconocimiento de su utilidad a escala social. No existe en el plano de lo político la suficiente sensibilidad e inteligencia para comprender el valor de la música y su poder formativo. Sin embargo, Alcedo acepta la situación de carencia institucional. Y propone este tratado teórico como un modo de ampliar el saber musical, no solo en el Perú, sino en toda América (Alcedo, 1869, pp. XXIII-XXIV).

Otro punto que resulta sumamente interesante y que ameritaría desarrollar una investigación de mayores alcances, es la idea que Bernardo Alcedo desarrolla del concepto de música y cómo esta se vincula con planos más complejos de la realidad. En efecto, el culto y letrado compositor limeño parte de una visión deísta del mundo (al modo de los ilustrados del siglo XVIII) y establece dos planos: la naturaleza y la historia. La primera, diseñada por “Ser Supremo” y estudiada por las ciencias. La segunda, el relato de las instituciones de la cultura forjada por el ser humano por medio de las costumbres (Alcedo, 1869, p. XV). Es interesante el valor que le asigna Alcedo al arte para el conocimiento de la historia, pues en ella podemos comprender el sentido fáctico de la experiencia humana. Así como la ciencia descubre el funcionamiento del cosmos diseñado por el “Ser Supremo”, la historia y el arte nos permiten observar el devenir de la humanidad en la medida en que se relaciona con la materia natural (Alcedo, 1869, p. XV).

Sabemos que la materia formal de la música es el sonido, fenómeno acústico que es estudiado por la física. Y también sabemos que el compositor manipula la materia sonora y la carga de sentido por medio del saber musical. Por ello, habiendo distinguido ambos planos, Alcedo presenta su propia definición de la música:

Empero, si me fuera permitido definir estas dos entidades, según las concibe mi humilde inteligencia, diría: Ciencia, es aquella facultad cuyos principios son preexistentes en la naturaleza. Arte, el conjunto de preceptos y reglas consignadas en la historia, por el estudio y la experiencia. Bajo este concepto, considerada la música en su parte superficial y material, constatando los preceptos y reglas metódicas para la ejecución instrumental, no hay duda [de] que es un arte; pero observada en su aspecto intrínseco, es decir, en aquella extensa y variada serie de diversos acordes, deducidos de los que, la mano del Ser Supremo gravó en la naturaleza, manifestado en el cuerpo sonoro, inconcusamente ella es una ciencia. (Alcedo, 1869, p. XVI)

De modo que la música es arte y ciencia. Arte porque posee elementos formales que permiten su desarrollo como práctica creadora, poseedora de sentido. Y ciencia, porque se produce en un medio natural (que es el espacio sonoro) y que precisa un saber matemático para lograr la armonía requerida. A ese respecto, Alcedo afirma que: “La música en su parte científica, libre de toda subordinación, de toda injerencia extraña, comprende en sí misma el conjunto, el todo de su alta inteligencia oscura e insondable al cálculo matemático” (Alcedo, 1869, p. XVI). Con esta perspectiva de la música, Alcedo se entronca con la tradición de especulación teórica que se inicia en Grecia y se prolonga hasta el siglo XIX: considerar a la música un arte ligado a la manipulación de la materia sonora bajo principios matemáticos. De ahí su inclusión en las Artes Liberales de la edad media y en las sucesivas reformulaciones en la teoría pedagógica moderna.

La dimensión formativa del quehacer musical no solo se reduce a la ejecución instrumental con miras al deleite personal o a la expresión sub-

jetiva. También se trata de un saber que tiene implicancias en el desarrollo de las facultades racionales del ser humano y en la estructuración de una mente de carácter lógico y analítico. En ese sentido, su teoría de la música tiene una pretendida incidencia social. Ante esto Alcedo reclama:

¿Y la Música, la hermana mayor de todas las ciencias y la que ocupando un lugar de distinción, las ameniza, quedará entre nosotros relegada a un curso vago y desfavorecido? No: el movimiento giratorio de los sucesos, en un idioma tácito, nos revela que, en la escala en que todas las cosas desde su informe e insignificante origen han marchado a su esplendor, la Música toca ya un grado ascendente, que será perfeccionado por la mano protectora, que, si bien no se divisa, el Ser Supremo en sus inescrutables secretos la tiene ya designada. (Alcedo, 1869, p. XXII)

Es decir, a pesar de la falta de perspectivas gubernamentales en el fomento de la música en la educación ciudadana, la música posee un valor en sí misma que tarde o temprano debería ser reconocido como parte fundamental de la estructura educativa de una sociedad. Como vemos, la obra de Alcedo es digna de ser redescubierta por la historia intelectual y la historia de las ideas peruanas y latinoamericanas.

Capítulo 3

Música que piensa y cree. La resurrección de Gustav Mahler en la perspectiva de Eugenio Trías

Ideas generales sobre la música en Eugenio Trías

En la extensa bibliografía de Eugenio Trías (Barcelona, 1942-2013), podemos encontrar dos textos que abordan ampliamente las relaciones entre música y pensamiento. El primero de ellos es *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, publicado en 2007. Y, el segundo, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, editado en el 2010. En un libro póstumo que recoge parte importante de su labor periodística, *La funesta manía de pensar*, Eugenio Trías afirmó lo siguiente sobre sus motivaciones de vincular la filosofía con la música:

Es difícil expresar de manera más sucinta y sintética lo que he intentado hacer en mis acercamientos al universo de la música. Se trata de afirmar que la música, la mejor música, expone siempre pensamiento. Mi intención, por tanto, consiste en tomarse al pie de la letra frases que circulan como moneda corriente, pero que se entienden muchas veces como hipérboles o giros metafóricos. Se habla de “pensamiento musical”, de “ideas musicales”. Quisiera asumir de forma literal esas expresiones. Se trata, pues, de reconocer pensamiento en la música; y por lo mismo —también— música en el pensamiento. Sostengo que el pensamiento tiene en la música una forma de exponerse. O que no queda confinado en exclusiva, como tantas veces se afirma, al dominio del lenguaje verbal, o a la palabra. (Trías, 2018, p. 105)

Teniendo en claro la intensidad de “pensar la música”, el filósofo catalán elaboró una idea de sobre la música que, de algún modo, la amplía más allá de los límites estéticos y artísticos. Es cierto que la música, en términos generales, es el arte que organiza los sonidos para generar diversos efectos sobre los receptores. De ahí que podamos reconocer un orden físico, acústico, que se relaciona con nuestros órdenes sensoriales (Brennan, 1998, p. 14). La materia formal de la música es el sonido y, sobre este, los compositores elaboran lo que llamamos “música”. Sin embargo, para Trías la música no solo es esa organización de lo sonoro, con intensiones diversas. En ese orden, en ese *cosmos* concebido por los compositores, se pueden descifrar

otras formas de organización del pensar, emergiendo lo que él llamó un “*lógos* sonoro”. A ese respecto, el pensador español, en *El canto de las sirenas*, afirma lo siguiente:

Y ese cosmos posee un *lógos* peculiar, no reductible al *lógos* específico del lenguaje verbal o de las matemáticas. Ese *lógos* posee la peculiaridad de despertar diferenciados afectos, emociones, pasiones. Constituye, como la matemática, un cálculo: “cálculo inconsciente” llama Leibniz a la música. Pero desprende significación, sentido, como sucede en el lenguaje verbal, a partir de una ordenación de la *fone* (fonológica, sintáctica). Y sobre todo promueve emociones, afectos, sentimientos. Ese *lógos* musical es de naturaleza simbólica. El símbolo es, en música, la mediación entre el sonido, la emoción y el sentido. El símbolo añade a la pura emoción (en este caso, musical) valor cognitivo. La música no es solo, en este sentido, semiología de los afectos (Nietzsche), también es inteligencia y pensamiento musical, con pretensión de conocimiento. Pero esa gnosis emotiva y sensorial no es comparable con otras formas de comprensión de nosotros mismos y del mundo. (Trías, 2007a, p. 19)

Es decir, la música, también, es una forma de pensar. Habita en la música un modo no verbal de organización de lo real, irreductible a la forma sonora. De ahí que podamos comprender, a partir de la música, diversos ámbitos de la cultura humana y de la naturaleza que rodea al ser humano. Asimismo, que podamos observar en el lenguaje sonoro formas de construcción cultural que nos definen como *hacedores de símbolos*, a saber, de realidades culturales de un amplio espectro.

A ese respecto, el filósofo español Leonardo Polo, en su obra *Quién es el hombre: presente y futuro del hombre* (2016), nos ofrece una sistemática reflexión sobre el ser humano como creador de mundos simbólicos a través del lenguaje:

La mejor manera de asomarse al carácter creador del hombre es la convencionalidad lingüística, que hace al hombre capaz de habitar un mundo no meramente natural, sino continuativamente natural. El hombre está en este mundo cultivándolo; al cultivarlo añade, continúa el mundo, y así aparece algo nuevo, no precontenido. Eso es la cultura y lo simbólico; ahí es donde el hombre habita... El hombre es un ser simbólico. Los símbolos no son injustificados; tienen un doble carácter de apoyatura: nos apoyamos en símbolos, que nos envían más allá, porque no son detenciones, sino que abren su propio *en*, como la palabra la voz. Ni los símbolos son detenciones, ni nos detenemos en ellos; los traspasamos, transcendemos a través de ellos. (Polo, 2016, p. 143)

Por ello, si construimos un mundo de representaciones simbólicas, utilizando los medios de la razón humana, estos mundos son creaciones simbólicas, tanto verbales, visuales, como también, sonoras. Hay en la música elaborada por los grandes compositores, diversas formas de pensar y sentir, como ocurre con el lenguaje verbal cuando es utilizado por los filósofos, los poetas y todo aquellos que trabajan desde la palabra. Y estas composiciones pueden llegar a poseer un nivel de complejidad y abstracción similares a los tratados de filosofía sistemática³. En ese sentido, Trías plantea:

Si la música es pensamiento, entonces se halla en condición próxima a la apertura del conocimiento. El conocimiento, por lo demás, no es dominio exclusivo de las ciencias (como cierta epistemología de escaso calado pretende). Hay conocimiento —musical— del mundo y de nosotros mismos. La música es uno de los mejores medios que permiten cumplir el imperativo de Delfos y de Sócrates: el lema conócete a ti mismo... La música es pensamiento. Pero a diferencia de las matemáticas,

³ Como afirma el musicólogo Paul Henry Lang (1998), cuando considera respecto a la música de Johan Sebastián Bach, como ejemplo de complejidad mayor: "Ciertamente hay veces que se mete en zonas imponentes y no trilladas (como en el Arte de la Fuga) donde el aire escasea y las alturas son temerosas". (p. 87)

conecta de forma inmediata con la emoción y el afecto. Esa unión de pensamiento y emoción exige un concepto que exprese esa síntesis que en la música se produce. Yo hablo al respecto de logos simbólico. El símbolo, radicalmente redefinido, me resulta imprescindible. Presupone a la vez valor cognitivo y fuerza emocional. En el símbolo la imaginación halla el perfecto encaje entre el *mundus sensibilis* y el *mundus intelligibilis*. El símbolo, como sugiere Kant, da exposición —indirecta y analógica— a lo que siempre trasciende. (Trías, 2018, pp. 109-110)

En esas coordenadas de delimitación conceptual se sitúan las ideas sobre la música de Eugenio Trías. No se trata, como vemos, de una teorización estética y canónica sobre el arte sonoro, sino, más bien, de una especulación de alcances mayores, que trata de convencer al lector —estudioso de la filosofía— que el “logos sonoro” posee un poder de transformación y de conmoción similar al poder que posee la palabra verbal. Y que, en virtud de su orden intrínseco, es una organización compleja del pensar, que evidencia la riqueza de la condición humana. Una obra musical de gran envergadura como la sinfonía *Resurrección* de Mahler, se presenta como una construcción de dimensiones insospechadas, toda vez que grafica —desde el pensar sonoro— nuestra necesaria e inevitable transcendencia.

La Sinfonía Resurrección de Gustav Mahler: revisión biográfica y musical

Gustav Mahler (Bohemia, 1860-Viena, 1911), en vida compuso nueve sinfonías, más una décima inacabada. Asimismo, varias series de canciones con textos de diversos poetas. Destacando en esta producción, los ciclos *Canciones para los niños muertos* con texto de Ruckert y, sobre todo, *La canción de la Tierra* sobre poemas del escritor chino Li Po. En vida, Mahler fue reconocido más como director de orquesta que como compositor, llegando a ser considerado como el mejor de su época. Como compositor y director, puede ser calificado como un “músico letrado”, es decir, como un artista con intereses intelectuales. Esta tradición de “músicos letrados” había llegado a su plenitud en la obra teórica del compositor romántico ale-

mán Richard Wagner⁴. Tras Wagner, los denominados compositores de la “nueva música alemana”⁵, como Liszt, Wolf, entre otros, asumieron que en la música del futuro se deberían evidenciar formas complejas de pensamiento, tanto filosófico, religioso como político. La música debería ser un vehículo expresivo de esas ideas y un elemento de transformación del mundo.

Muchos de los jóvenes compositores centroeuropeos, acusaron recibo de la estética wagneriana y en el modo de abordar la creación musical. Para músicos como Gustav Mahler, Richard Strauss (1864-1949), o Arnold Schönberg (1874-1951), la composición debía desarrollarse teniendo en cuenta un programa de pretensiones filosóficas y místicas. Además, en el empeño de lograr plasmar ideas complejas en la composición, el canon musical podría ser forzado hasta sus límites, incluso, llegar a su propio cuestionamiento⁶, construyéndose nuevas formas de hacer música. En el caso de las obras de Mahler o Strauss, se pueden ubicar las tensiones entre la forma tradicional y las nuevas ideas.

Pero en Schönberg, la voluntad de la idea trasgredió plenamente el canon histórico.

A fines del siglo XIX, la música romántica estaba marcada por la introducción de ideas en el plan de creación sonora. Los compositores querían que sus obras evidenciaran sus creencias, sus lecturas, sus descubrimientos; también su percepción de la vida, de la cultura, de la sociedad. Y, en ese contexto estético, es en el que se desarrolla la obra de Mahler.

4 Richard Wagner (1813-1883), escribió una serie de tratados filosóficos sobre la música, entre los que se desatacan *Arte y revolución* (1849), *La obra de arte del futuro* (1849), *Opera y drama* (1851), entre otros. Un estudio importante es el Bryan Magee (2015).

5 Músicos del siglo XIX que consideraron que la obra de Beethoven era el inicio de una nueva música, en contraposición de los compositores que asumían que los logros artísticos de Beethoven eran imposibles de ser superados. En el grupo opuesto a la “nueva música alemana”

6 encontramos al compositor alemán Johannes Brahms (1833-1897) (cf. Whittall, 2001). Adorno (1966), en su *Filosofía de la nueva música*, refiriéndose a la música de Schoenberg, afirma lo siguiente: “En Schoenberg ocurre algo muy diferente. El único momento propiamente subversivo en él es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se trata de pasiones que se simulan, sino más bien de movimientos corpóreos del inconsciente, de shocks, de traumas, que quedan registrados en el medio de la música. Atacan los tabúes de la forma, ya que estos someten tales movimientos a su censura; los racionalizan y los trasponen en imágenes. Las innovaciones formales de Schoenberg estaban estrechamente ligadas al contenido de la expresión y servían para hacer irrumpir su realidad. Las primeras obras atonales son documentos en el sentido de los documentos oníricos de los psicoanalistas. Kandinsky, en su ensayo comprendido en la primera publicación sobre Schoenberg, llamó a sus cuadros “desnudos de cerebros”. Los vestigios de aquella revolución de la expresión son las manchas que se introducen contra la voluntad del autor, en la pintura y en la música, como mensajes del mal menor, que perturban la superficie y, como rastros de sangre, de la fábula, no pueden borrarse en correcciones sucesivas. El dolor real las ha dejado en las obras de arte para indicar que ya no se reconoce la autonomía de estas. Y es la heteronomía de esas manchas lo que provoca arrogante apariencia de la música. Y esta apariencia consiste en el hecho de que en toda la obra tradicional elementos dados y sedimentados en fórmulas se emplean como si fueran necesidad indispensable de un determinado caso particular; o bien en el hecho de que este último parece idéntico al lenguaje formal preestablecido” (p. 66).

La Segunda Sinfonía de Mahler: Resurrección

Tras el éxito de la Primera Sinfonía, *Titán*, estrenada en 1889, Mahler se concentró en su labor de director de varias orquestas, en diversas ciudades de Europa (La Grange, 2018). A pesar de sus compromisos, empezó a concebir una sinfonía que poseyera un último movimiento coral, como la célebre Novena Sinfonía de Beethoven. En esos años, Mahler había desarrollado una relación personal con Hans Von Bülow, compositor y director, quien había sido el primer esposo de Cósima Liszt, posteriormente Cósima Wagner. Hacia 1893, Mahler le enseñó a Bülow los primeros esbozos de lo que sería luego la Sinfonía *Resurrección*. El encuentro entre ambos compositores no fue el más auspicioso para el joven compositor bohemio. Bien reseña La Grange, en su extenso trabajo sobre Mahler lo siguiente:

El 13 de septiembre escribió a Hans von Bülow, el descubridor de Richard Strauss y de muchos otros: “Le ruego que me conceda quince minutos de su precioso tiempo, ya que uno de mis mayores deseos es enseñarle una de mis partituras”. Bülow recibió a Mahler a finales de septiembre y, cuando el joven compositor tocaba al piano su *Totenfeier*, se tapó los oídos y terminó diciendo: “¡Si lo que acabo de oír es música, ya no comprendo lo que es la música!”. Mahler, muy decepcionado, habló de aquella entrevista con Strauss, que quería ver algunas de sus composiciones: “Hace una semana, Bülow estuvo a punto de entregar el alma cuando interpreté para él una de mis obras [...] ¡Dios mío! ¡La historia del mundo podrá proseguir sin mis composiciones!”. (La Grange, 2018, pp. 69-70)

A pesar de estos duros juicios sobre los primeros esbozos de la segunda sinfonía, Bülow mantuvo una relación cordial con Mahler, pues lo consideraba un brillante director. Incluso el anciano músico le pidió al joven Mahler que le sustituyera en la dirección con la Filarmónica de Berlín en la temporada de invierno de 1892, pues este se encontraba gravemente enfermo (La Grange, 2018).

Para 1893, Mahler estaba decidido a darle forma completa a su Segunda Sinfonía más allá de las opiniones de Bülow y de varios de sus conocidos. Le perseguía la idea de un final coral, como la *Oda a la Alegría* de Beethoven. Estaba encandilado con la teoría wagneriana de la “obra de arte total”. Como reseña La Grange sobre testimonios de Mahler: “¡Qué espíritu de fuego, iqué revolucionario, qué reformador del arte, sin igual sobre la tierra!”. Reivindicaba para el artista el derecho a ser juzgado por una obra en su conjunto y propugnaba una vez más, siguiendo a Wagner, la unión de las artes. Si expresaba estas ideas en aquel preciso momento, era sin duda porque estaba recorriendo “todas las literaturas del mundo”, en busca de un texto para el *Finale* de la Segunda sinfonía, que debía ser una “obra de arte total” (La Grange, 2018, p. 78). Este concepto no abandonaba al joven compositor austriaco, buscaba un texto y un acontecimiento que le permita desplegar plenamente su obra.

En febrero de 1894, muere Hans Von Bülow en El Cairo. Días después se realizaron las pompas fúnebres que incluyó una lectura cantada del poema “Resucitarás” del poeta alemán Friedrich Klopstock.

Mahler quedó seducido por el texto poético y como escribe La Grange (2018), a partir de los testimonios de los conocidos del músico, la conmoción fue intensa:

La atmósfera, la circunstancia en la que me encontraba y los pensamientos que dedicaba al difunto correspondían estrechamente a la obra que llevaba dentro de mí. De golpe, el coro, acompañado por el órgano, entonó el coral de Klopstock, *Auferstehn* (Resucitarás). Fue como si me atravesara un rayo, ¡la luz brotaba en mi alma! [...] Necesitaba recrear por medio de sonidos lo que viví entonces. [...] Así ocurre siempre conmigo: solo compongo cuando siento y solo siento cuando compongo. (La Grange, 2018, p. 83)

Mahler había encontrado el texto que musicaliza en el cuarto movimiento y le inspiró la creación de un poema suyo, musicalizado en el quinto movimiento de su Segunda Sinfonía.

En aquel verano de 1894, Mahler le escribe a un amigo: “El *Finale* es grandioso y concluye con un coro para el que yo mismo he escrito el poema [...] El esbozo está terminado hasta en sus menores detalles y estoy redactando la partitura. Es una pieza audaz, de construcción poderosa. El crescendo del final es colosal” (La Grange, 2018, p. 86). Sin embargo, las tareas de dirección le quitan tiempo para seguir puliendo la partitura y darle una forma completa. Además, el suicidio de su hermano Otto Mahler, le turba enormemente y le obliga a pensar de un nuevo modo los primeros tres movimientos. Finalmente, el 13 de diciembre de 1895, es estrenada en Berlín, con éxito, la Segunda Sinfonía, pero recién tendrá su forma definitiva en 1910.

Estructura de la Segunda Sinfonía en Do Menor de Gustav Mahler: Resurrección

La segunda sinfonía de Mahler está estructurada en cinco movimientos. Cada uno de los movimientos, está acompañado por un programa escrito por el mismo compositor, a fin de organizar la audición del espectador. En ese sentido, esta es la distribución formal:

1. *Allegro maestoso*. Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck (De parte a parte con expresión grave y solemne).
2. *Andante moderato*. Sehr gemächlich. Nie eilen (Muy moderado. Sin apresurarse).
3. *In ruhig fliessender Bewegung* (Con movimiento tranquilo y fluido).
4. “Urlicht”. Sehr feierlich, aber schlicht (Choralmässig) (“Luz primordial”. Muy solemne, pero modesto, a la manera coral). Con contralto. Poema de Des Knaben Wunderhorn (El cuerno mágico de la juventud).
5. *Im Tempo des Scherzo (En el tempo del Scherz)*. Wild herausfahrend (Como una violenta explosión). Con soprano, contralto y coros. Poemas de Friedrich Klopstock y de Gustav Mahler.

Asimismo, conduce la distribución de los movimientos, un programa descriptivo elaborado por el mismo compositor. Como publica La Grange en su extenso estudio, este es el texto:

En el primer movimiento, el héroe sinfónico cae a tierra tras un largo combate “contra la vida y el destino”. Lanza una mirada retrospectiva sobre su existencia, primero en un momento de felicidad (segundo movimiento), después sobre el torbellino cruel de la existencia, sobre “la confusión de las apariencias” y “el espíritu de incredulidad y negación” que se ha apoderado de él (Scherzo). “Duda de sí mismo y de Dios”, “el asco por toda existencia y por todo devenir lo golpea como un puño de acero y lo tortura hasta hacerlo lanzar un gran grito de desesperación”. En el cuarto movimiento, “la conmovedora voz de la fe ingenua resuena en sus oídos” y le promete la luz.

En cuanto al *Finale*, es el terror del Día entre los Días el que se desencadena. Tiembla la tierra, se abren las tumbas, se alzan los muertos y se aproximan en cortejos sin fin. Los grandes y los pequeños de la Tierra, los reyes y los mendigos, los justos y los ateos, todos se precipitan. Los gritos de gracia y las súplicas adoptan una sonoridad aterradora para nuestro oído. Se transforman en alaridos cada vez más terribles. Toda consciencia se desvanece al acercarse el Espíritu eterno. Resuena la GRAN LLAMADA, las trompetas del Apocalipsis gritan. En un terrible silencio, creemos reconocer a un lejano rui señor, como un último eco de la vida en la Tierra [...] Entonces resuena dulcemente el coro celeste de los bienaventurados: “¡Resucitarás! ¡Sí, resucitarás!”. Aparece entonces el esplendor divino. Una dulce y maravillosa luz nos penetra hasta el corazón. Todo es ya solo calma y felicidad. ¡Ya no existe justicia, ni pecadores ni justos, ni grandes ni pequeños, ni castigo ni recompensa! Un sentimiento de amor todopoderoso nos llena de certidumbre y nos revela la existencia bienaventurada. (La Grange, 2018, pp. 370-371)

Hay que situar la redacción de este argumento dentro su contexto cultural. A fines del siglo XIX, en el occidente europeo, la cultura artística está dominada por una creciente secularización. Influida por la extendida secularización de la política, de las costumbres y del pensamiento. Amanece un mundo “sin dioses”, producto del capitalismo financiero e industrial, de la ciencia positiva y de la racionalización administrativa de la vida social. En este mundo “desencantado y desacralizado”⁷ por la racionalidad instrumental, la experiencia de lo religioso debe encontrar nuevos espacios en dónde realizarse. Y el arte es ese espacio. Pero, al haberse superado el contexto teologizado de la edad media, de la “plenitud” medieval⁸, donde era imposible concebir el mundo sin la religión, el lugar de la experiencia de lo trascendente puede ser el símbolo artístico. En esas circunstancias, Mahler apuesta por una estetización de la experiencia religiosa.

No estamos en condiciones de asegurar si hay una reacción antimoderna en la obra de Mahler. En todo caso, si hay un deseo genuino de dotar a su arte un contenido vinculante con lo sagrado, pero aceptando el signo de los tiempos. ¿Por qué la elección de Mahler de concebir una sinfonía que conmueva al espectador, desde la experiencia de la “Resurrección”? En el programa del tercer movimiento hay una declaración evidente: “Duda de sí mismo y de Dios, el asco por toda existencia y por todo devenir lo golpea como un puño de acero y lo tortura hasta hacerlo lanzar un gran grito de desesperación” (La Grange, 2018, p. 370; énfasis añadidos). ¿No es acaso una descripción del nihilismo de una cultura y sociedad que ha ahogado la transcendencia? Mahler era un hombre inteligente e instruido. Tenía conciencia de los efectos que puede ocasionar en la cultura “la muerte de Dios”. Lector de Nietzsche, como muchos de los intelectuales y artistas de su generación, podía deducir las

7 El importante científico social alemán Max Weber (2012), en su *Sociología de la religión*, reflexiona al respecto: “La tensión entre religión y conocimiento intelectual se ha evidenciado de modo acusado cada vez que el conocimiento, empíricoracional ha colaborado firmemente en el desencantamiento del mundo y su transformación en un mecanismo causal. La ciencia, entonces, contradice el postulado ético de que el mundo es un cosmos ordenado por Dios y que, por tanto, está significativa y éticamente dirigido en alguna dirección. En principio, una concepción empirista del mundo, como también una concepción matematizada del mismo desarrolla una refutación de todo punto de vista intelectual que de una u otra manera exija un “sentido” de los hechos intramundanos. Todo: avance del racionalismo dentro de la ciencia empírica aleja a la religión de la esfera racional, impulsándola hacia lo irracional; pero solo ahora la religión ha devenido el poder sobrehumano irracional o antirracional”. (pp. 80-81)

8 El pensador canadiense Charles Taylor (2014), en *La era secular*, refiriéndose al mundo anterior a la modernización, reflexiona del siguiente modo: “La diferencia clave que estamos examinando entre nuestras dos fechas límite (entre el 1500 y el 2000) es un cambio en la concepción de lo que denominé “plenitud”, un pasaje de un estado en el que nuestras máximas aspiraciones espirituales y morales apuntan ineludiblemente a Dios y podría decirse que no tienen sentido sin Dios, a un estado en el que esas aspiraciones pueden relacionarse con una serie de fuentes diferentes y que muchas veces se remiten a fuentes que niegan a Dios”. (p. 57)

consecuencias de la tremenda proclama del Aforismo 125 de *La gaya ciencia*⁹. De ahí la “desesperación” que ocasiona la pérdida del sentido de la vida. Pero Mahler es plenamente consciente de la magnitud de las cosas. Y esa conciencia lo lleva comprender la profundidad de lo que implica la existencia. Por ello, no extraño que utilice un texto de Nietzsche en otras de sus obras. Por ejemplo, en su Tercera Sinfonía, Mahler musicaliza en “La canción ebria”, incluida en *Así hablaba Zaratustra* (cf. Nietzsche, 2001, p. 147). La existencia humana, plena de misterio, es una experiencia profunda. Y todo ello, nos lleva entender nuestra vida de modo abierto.

De ahí el modo vocativo e interrogativo de Zaratustra cuando dice: “*Oh hombre/, ¡presta atención! /¿qué dice la profunda medianoche?*” (Nietzsche, 2001, p. 147). La vida humana es más compleja de lo podamos racionalmente descubrir, cuando el insomnio reflexivo nos sitúa ante las grandes preguntas. Y he aquí el inmenso verso final de “La canción ebria”: “*El mundo es profundo, y más profundo de lo que el día ha pensado*” (Nietzsche, 2001, p. 147).

Pero esta toma de conciencia profunda e inteligente nos puede llevar a la angustia si no se intuye un sentido mayor en nuestra vida. La conciencia de la finitud es real. Sin embargo, el anhelo experimental de trascendencia también es real y no puede ser explicado en términos solamente racionales. Se precisa de un rapto de fe a fin de superar el nihilismo. Así, en el quinto movimiento de la Segunda Sinfonía, soprano, contralto y coro proclaman en el *finale* de la *Resurrección*, con textos de Klopstock y de Mahler:

¡Resucitarás, sí, resucitarás,
cuerpo mío, tras un breve descanso!
¡Vida inmortal
te dará quien te llamó!
¡Para volver a florecer has sido

9 Nietzsche (2002), en *La Gaya Ciencia*, refiriéndose a las consecuencias del nihilismo que sigue a la “muerte de Dios”, escribe: “¡Todos somos unos asesinos! Pero, ¿cómo lo hemos hecho? ¿Cómo hemos podido vaciar el mar? ¿Quién nos ha dado la esponja para borrar completamente el horizonte? ¿Qué hemos hecho para desencadenar a esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde rueda esta ahora? ¿Hacia qué nos lleva su movimiento? ¿Lejos de todo sol? ¿No nos precipitamos en una constante caída, hacia atrás, de costado, hacia delante, en todas direcciones? ¿Sigue habiendo un arriba y un abajo? ¿No erramos como a través de una nada infinita? ¿No sentimos el aliento del vacío? ¿No hace ya frío? ¿No anochece continuamente y se hace cada vez más oscuro? ¿No hay que encender las linternas desde la mañana? ¿No seguimos oyendo el ruido de los sepultureros que han enterrado a Dios? ¿No seguimos oliendo la putrefacción divina? ¡Los dioses también se corrompen! ¡Dios ha muerto! ¡Dios está muerto!” (p. 81)

isembrado!

El dueño de la cosecha se acerca

y nos reúne en gavillas,

a nosotros, que hemos muerto.

Oh cree, corazón mío, cree:

inada se perderá de lo que es tuyo!

¡Lo que anhelabas es tuyo, sí,

ituyo, tuyo!

¡Tuyo es lo que amaste, por lo que

iluchaste!

Oh créelo: ino has nacido en vano!

¡Lo que ha sido creado debe perecer!

¡Y lo que ha perecido debe resucitar!

¡Deja de temblar!

¡Prepárate para vivir!

¡Oh dolor! ¡Tú, que todo lo colmas!

¡He escapado de ti!

¡Oh muerte! ¡Tú, que todo lo doblegas!

¡Ahora has sido doblegada!

¡Con alas que he conquistado,

con un ardiente anhelo de amor,

volaré hacia la luz

que ninguna mirada ha penetrado!

¡Con alas que he conquistado,

volaré hacia la luz!

¡Moriré para vivir!

¡Resucitarás, sí, resucitarás,

corazón mío, en un instante!

¡Lo que has soportado

*te llevará hasta Dios!*¹⁰

¹⁰ Le Grange (2018, pp. 407-408). Traducción de Francisco López Martín.

La experiencia de fe, única e intransferible, nos ha llenado de sentido: “*Oh cree, corazón mío, cree*”. La tortura de la finitud ha sido doblegada: “*Oh créelo*:

ino has nacido en vano!” La promesa cristiana de vida eterna y el encuentro con el Padre Bueno se cumple al final de los tiempos: “/ *iResucitarás, sí, resucitarás, / corazón mío, en un instante!* / ¡Lo que has soportado/te llevará hasta Dios /”.

¿Cómo lograr que el asistente a la Sinfonía *Resurrección* asuma que esta inmensa proclama de fe y de esperanza sea verdadera? Para ello, hay que situarnos en un plano donde pensamiento y música nos dan la respuesta.

La Sinfonía Resurrección de Mahler en la perspectiva de Eugenio Trías

El filósofo español Eugenio Trías, consagró dos ensayos a la obra de Gustav Mahler. El primero de ellos se titula: “Gustav Mahler, el espíritu creador” (Trías, 2007a, pp. 391-421) y el segundo: “Gustav Mahler, el acorde atmosférico” (Trías, 2010, pp. 401-447). En ambos, hizo gala de una enorme capacidad de meditación intelectual sobre los aportes musicales del gran compositor austriaco. También, de una evidente imaginación especulativa a fin de penetrar en el rico universo mahleriano. Consideramos que estas aproximaciones teóricas elaboradas por Trías sobre Mahler pueden darle al estudioso de la relaciones entre música y pensamiento, elementos de reflexión e interpretación complementarios al ensayo crítico que desarrolló Theodore Adorno sobre Mahler (Adorno, 2002).

La música de Mahler según Trías

A partir del estudio de la vida de Mahler, testimonios y cartas del mismo compositor, Trías concluye de manera enfática el rasgo esencial de la personalidad de Mahler: “Delata una inteligencia reflexiva y fabuladora de primera magnitud, muy dotada para la evocación literaria y para reflexión filosófica y teológica” (Trías, 2007a, p. 391). Esta dotación intelectual, según Trías, hacía que Mahler haya estructurado la totalidad de su

obra como un sola e inmensa construcción sinfónica —inconclusa— constituida por nueve partes, es decir, por los nueve sinfonías que contiene su catálogo y que compuso entre 1888 y 1909¹¹. En esta construcción total, habría que incluir, sin duda, *La canción de la tierra* de 1908, pues le otorga unidad simbólica verbal, sobre todo, la última de las canciones de la tierra: *La Despedida*.

Esta gran obra total, en el decir de Trías, no se contenía solamente una sucesión de poemas sinfónicos como los de Liszt, Bruckner o Strauss, “sino híbridos teratológicos de sinfonía convencional y música de programa” (Trías, 2007a, p. 395). La adjetivación de “monstruoso”, tiene un uso exclusivamente estético, para describir el modo cómo Mahler concebía la proporción de la masa y el volumen sonoro. El fin de Mahler, según Trías, era construir una enorme realidad sonora que, de alguna manera, fuese representación simbólica del mundo moderno; mundo descentrado, caótico y múltiple. La modernidad es compleja e inabarcable. De ahí la construcción desmesurada que Trías encuentra y analiza de la obra sinfónica de Mahler:

Mahler sabía que cada una de sus sinfonías, y no solo la primera de la serie (llamada Titán), tenía ese natural titánico y demiúrgico. O que en realidad la palabra “sinfonía” era solo eso: una palabra cómoda y acomodaticia. Tal como pudo confesar en una ocasión a una amiga e interlocutora Natalie Bauer-Lechner: “Yo entiendo por sinfonía la construcción de un mundo a través de todos los medios y recursos disponibles de los que puedo valer”. Conviene subrayar el carácter total, omniabarcante, de esa voluntad de “hacerse con todos los recursos disponibles” con el fin de crear o construir un “mundo” [...] Como si todo ese *mare magnum*, de un modo caótico y monstruoso, irrumpiera de pronto en oleadas de confusión informe y de dudoso gusto y distinción a través de obras desmadradas y absurdas. Sinfonías que acaban siendo oratorios. Poemas sinfónicos que no renuncian a la distribución de movimientos, ni siquiera a la forma de la

¹¹ Mahler no pudo concluir su décima sinfonía. Solo concluyó el primer movimiento, “andante adagio”. Los demás movimientos fueron reconstruidos a partir de los bosquejos dejados por el compositor antes de morir en mayo de 1911. (Le Grange, 2018, pp. 399-404)

sonata, propia de la sinfonía clásica. Canciones que parecen pequeños poemas sinfónicos en miniatura. Oratorios que semejan baladas. Sinfonías que combinan el himno religioso y la escenificación operística. Y todo ello en un mundo orquestal fantasmagórico en el que, de pronto, una orquesta desmesurada y colosal parece desaparecer por arte de magia, trocándose en orquesta de cámara

[...] Ese gigante orquestal parece asistir, con su rumor sordo de fondo, o con su silencio amenazante, al sutil juego de un violín que levanta el vuelo y la voz, y es respondido quizás por un pequeño grupo de madera. Como si de esa orquesta inmensa se desprendiese y descolgase la voz líquida y diáfana de una trompa de tenor, que enunciase de este modo la invitación de una serenata nocturna. (Trías, 2007a, pp. 396-397)

Pero en esta experiencia de la desmesura, ocasionada por el vórtice de la modernización¹², las experiencias de lo humano también poseen el signo de la complejidad y heterogeneidad. Un mundo constituido por voces múltiples, donde lo sagrado y lo profano se entrecruzan, ocasionan que la experiencia creadora también trate de abarcar lo que es en sí mismo inabarcable. De ahí que la obra de Mahler esté planteada como un gigantesco mosaico de todo lo que es posible en términos sonoros. Y que confluya en ella todo lo que pueda “sonar”, en contrastes dramáticos, de intensidad, de altura, de tiempo y de aceleración.

12 El sociólogo norteamericano Berman (2000), en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, ofrece una gráfica reflexión descriptiva sobre los procesos de modernización: “Llamaré a este conjunto de experiencias la ‘modernidad’. Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, ‘todo lo sólido se desvanece en el aire’ [...] La vorágine de la vida moderna ha sido alimentada por muchas fuentes: los grandes descubrimientos en las ciencias físicas, que han cambiado nuestras imágenes del universo y nuestro lugar en él; la industrialización de la producción, que transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos entornos humanos y destruye los antiguos, acelera el ritmo general de la vida, genera nuevas formas de poder colectivo y de lucha de clases; las inmensas alteraciones demográficas, que han separado a millones de personas de su hábitat ancestral, lanzándolas a nuevas vidas a través de medio mundo; el crecimiento urbano, rápido y a menudo caótico; los sistemas de comunicación de masas, de desarrollo dinámico, que envuelven y unen a las sociedades y pueblos más diversos, los Estados cada vez más poderosos, estructurados y dirigidos burocráticamente, que se esfuerzan constantemente por ampliar sus poderes; los movimientos sociales masivos de personas y pueblos, que desafían a sus dirigentes políticos y económicos y se esfuerzan por conseguir cierto control sobre sus vidas; y finalmente, conduciendo y manteniendo a todas estas personas e instituciones un mercado capitalista mundial siempre en expansión y drásticamente fluctuante. En el siglo XX, los procesos sociales que dan origen a esta vorágine, manteniéndola en un estado de perpetuo devenir, han recibido el nombre de ‘modernización’” (pp. 1-2).

En ese sentido, Trías (2010), trata concebir la obra de Mahler como una gran muestra de las diversidades de lo real, al modo de voces, tratando de enlazarlas o atraparlas en la forma musical:

Hay muchas voces en la música de Mahler. Algunas provienen del panteón. Descubren la voz de algún Dios, el Dios bueno, el amado Dios; o la voz de la diosa celestial, madre, virgen, reina y diosa entre los dioses; o la del aciago Dios que reina sin competencia en este mundo. Se registra asimismo la voz, más cercana a nuestra frágil condición, que formula una petición, o que pide a gritos sustento, fuerza, vigor... O puede admirarse la entereza de la voz trágica que se enfrenta —en lucha desigual— con un destino inexorable, como la que enuncia, con gallardo paso militar en dos estilos diferentes. [También] la voz recia, viril que, en tres golpes aciagos del destino, será acallada, aplastada y reducida a polvo. (Trías, 2010, p. 401)

¿Por qué este ejercicio de desmesuras sonoras, donde lo titánico y lo frágil pueden coexistir, donde lo heroico y popular se fundan, donde lo académico y vulgar se entrelazan, donde lo pétreo y liviano conviven? La respuesta es clara. En la vida humana, en esta vida de la modernidad germinal que Mahler vive, todo es posible. Por eso la música de Mahler es una invitación a pensar la dinámica contrastada de nuestra vida en términos de experiencia sonora.

Todo ello nos obliga a examinar, desde otras perspectivas, lo que esperamos de la naturaleza simbólica. El símbolo es, para nosotros, sujetos que hemos vivido las múltiples manifestaciones de la modernidad, una experiencia cambiante. Asimismo, el horizonte de comprensión desde el cual interpretamos el símbolo es, igualmente, dinámico. De ahí que, para Trías, gracias a la obra de Mahler, podamos comprender la condición poliédrica y dromológica de la metáfora sonora:

Todo se torna simbólico en Mahler. Todas las cosas hablan sin necesidad de recurso a palabras en virtud de esa

transfiguración: los signos dinámicos, las variaciones métricas, los ritmos, las complejidades armónicas [...] En Mahler el universo entero ha descubierto el símbolo de la intersección musical entre lo finito y lo infinito, o entre lo sensible y lo inteligible. Un símbolo que no se encarna en imágenes o íconos, sino en sonidos y voces. El sonido se alza al sentido en virtud del símbolo. Y este se difracta en su inmanente hermenéutica, en todos los parámetros del sonido. (Trías, 2010, pp. 423-424)

Aquí se vuelve a enunciar, de otro modo, la teoría del “logos sonoro” de nuestro autor. Recordemos que, para Trías, la música en una forma de pensamiento y de organización del cosmos. Y al ser pensamiento arropado en sonido, posee una condición metafórica que debe ser comprendida de manera similar al lenguaje verbal. Por ello, la música de Mahler es una invitación a ampliar nuestra experiencia de comprender lo real, como ocurre con la obra de otros grandes compositores, como Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, etc.

La Sinfonía Resurrección según Eugenio Trías

En la experiencia musical de Eugenio Trías, tuvo un papel fundamental la Sinfonía *Resurrección* de Mahler, tal como lo evidencia en un artículo publicado en el periódico español *El Mundo* en el 2007. A ese respecto, el pensador catalán confiesa lo siguiente: “El mejor aval de mis propias ideas y creencias lo he encontrado, con sorprendente frecuencia, en un músico con quien siempre consigo sintonizar del mejor modo la emoción musical y la intelección filosófica y teológica: Gustav Mahler” (Trías, 2007b). Esta intelección filosófica y teológica, se hace evidente en la interpretación que el autor elabora de la Sinfonía *Resurrección*. Refiriéndose a esta obra, dentro del conjunto de composiciones de Mahler, Trías consideró que el gran tema religioso se observa en la Segunda y en la Octava sinfonías, evidenciando un tipo fe de evocaciones gnósticas con gran cantidad de elementos judeo-cristianos.

Para Trías, se ha buscado negar la dimensión religiosa de la obra de Mahler, ridiculizado su experiencia de fe y acusándola de grandilocuente,

proimperial y exagerada. A ese respecto Trías, defendiendo a Mahler, afirma lo siguiente:

Negar la verdad —personal y musical— de esa Voz de la Fe en Gustav Mahler, o quitarle valor y sentido, constituye una grave amputación en la hermenéutica de este gran compositor. No todo lo “afirmativo” es pompa y circunstancia o concesión a la cultura “oficial”, con su ominoso poder y gloria. Rechazar en esos términos la inquebrantable afirmación de Mahler constituye una barbaridad. (Trías, 2010, p. 402)

Por ello, se trata de ponderar la experiencia de fe y el modo cómo el compositor abordó dicha experiencia de fe. Según Trías, Mahler había asumido la existencia, como la mayoría de intelectuales en los albores de la modernidad cultural, es decir, como una experiencia del sin sentido. Pero a pensar de las características del *ethos* cultural vienés de fines de siglo XIX, Mahler vivió, como hemos dicho líneas arriba, un conjunto de vivencias que le llevaron a redescubrir la fe cristiana de un modo secular, es decir, asumiendo la experiencia integral de la secularización y del pensar moderno. Mahler asume la fragilidad de la condición humana y la inevitable experiencia de la muerte, pero la transforma en experiencia de la necesidad de absoluto. Trías observa con agudeza que en la situación límite de la muerte y en la conciencia de la muerte, “se pronuncia en tiempo futuro esa inapelable predicción:

¡Resucitarás!” (Trías, 2010, p. 403). Es decir, la gran promesa de Cristo se deja oír atravesando los tiempos. Esa promesa de vida eterna, “se trata de una sentencia consoladora para el alma fiel, pero letal para la conciencia nihilista que rechaza de plano dicha posibilidad” (Trías, 2010, p. 403). Pues el drama del nihilismo estriba en la negación de la trascendencia y la carencia de sentido de la inmanencia. El pensador español presta atención a la siguiente aseveración malheriana, tras la exclamación futura “Resucitarás”: “¡Resucitarás, si, tú resucitarás, después de un breve *descanso!*”. Es decir, se personifica la experiencia de la resurrección. Es persona individual, única e irrepetible, la que volverá a la vida después de la muerte (descanso). Lo interesante del texto es que la muerte es pausa breve. La

muerte es la brevedad, un espacio de duración fugaz que tiene frente a sí misma a la eternidad.

La certeza de la fugacidad de la muerte viene acompañada de una exhortación dramáticamente reiterativa. Trías abunda en esta interpretación que busca convencernos del inevitable triunfo de la eternidad:

A esa aseveración que en la *Segunda Sinfonía* se pronuncia más allá de todo límite del mundo sigue la voz más próxima, más vecina: la que dialoga con el propio sujeto interpelado, la voz del *daimon* que le apremia a tener fe: “¡Cree corazón mío, cree, nada se perderá de lo que es tuyo!” [...] La voz del sí mismo, o del ángel propio, conmina al alma a determinarse y decidirse: “Cree, cree alma mía”. Nada ha sido en vano, nada se va a perder, todo resurgirá, todas las cosas volverán a ser o volverán al ser. El mundo entero resucitará. (Trías, 2010, p. 404)

La nostalgia por la vida terrestre no tiene razón de ser. La fe nos ha librado de la melancolía que aprisiona la sola conciencia de la muerte. La fe nos insufla de una esperanza real, modificando la perspectiva de nuestro peregrinar por la vida. Todo ello lleva a Trías a mayores especulaciones a partir del texto del último movimiento de la Segunda Sinfonía:

Dice Calderón de la Barca que en el gran teatro de este mundo representamos nuestro papel sin tener la posibilidad de ensayarlo. Pero nuestra vida, más que una representación teatral, es la suma de ensayos que pueden, quizás, posibilitar esa *mise en scène*. Como se desprende del poema de Alphonse de Lamartine a quien dedicó Franz Liszt uno de sus más hermosos poemas sinfónicos, quizás esta vida sea (en palabras del propio Liszt) una sucesión de preludios diversos y dispersos de aquel canto desconocido del que la muerte es, siempre, la primera —y solemne— nota: algo así como la anacrusa del aria que podemos entonar al despedirnos de este mundo... El postulado de la fe en un futuro que la sentencia

poética de Klopstock pronuncia (*¡Resucitarás!*), y a la que Gustav Mahler pone música en su *Segunda Sinfonía* — una sinfonía escrita en plena juventud, antes de cumplir los 30 años— se revalida y recrea en plena madurez en la Octava, la célebre Sinfonía de los Mil. No es, pues, esa fe un desvarío de juventud, sino una arraigada convicción que se confirma y se enriquece en el estratégico marco de la andadura final y madura del músico. (Trías, 2010, pp. 404-405)

La convicción religiosa de Mahler no fue un hecho fortuito o un capricho de su juventud, como sentencia Trías. En toda su obra se observa esa misma presencia religiosa que trata de mostrarse en la búsqueda de un lenguaje musical, capaz de responder a la profundidad de las grandes preguntas que el ser humano, sensible e inteligente, se puede hacer.

La Segunda Sinfonía *Resurrección* de Gustav Mahler es una de las obras más grandes del repertorio sinfónico y, probablemente, una de las obras de arte más importante concebida por un ser humano. Trías fue consciente de la profundidad del proyecto estético mahleriano y supo ponderar, desde diversos aspectos, los logros espirituales de esta composición. Asimismo, como hemos intentado a lo largo de este texto, buscamos que el lector se interese no solo por la música de Mahler, sino, también, por indagar desde el pensar en la hondura de la creación musical.

Referencias

- Adorno, T. W. (1966). *Filosofía de la nueva música*. Sur.
- Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética*. Orbis.
- Adorno, T. W. (2002). *Mahler. Una fisiognómica musical*. Península.
- Alcedo, J. B. (1869). *Filosofía elemental de la Música. La exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Imprenta Liberal.
- Andrés, R. (2006). *Mozart*. Manontropo.
- Antiseri, D. (1999). *La Viena de Popper*. Unión.
- Barbacci, R. (1949). Apuntes para un diccionario musical peruano. *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional*, (6), 416–510.
- Barenboim, D. (2008). *El Sonido es Vida. El poder de la música*. Norma.
- Barash, M. (2006). *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Alianza.
- Berman, M. (1990). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI.
- Brennan, J. (1998). *Cómo acercarse a la música*. Plaza y Valdés Editores.
- Carrascosa, A. (1995). *Beethoven*. Alianza 100.
- Cassirer, E. (2000). *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica.
- Cioran, E. M. (1997). *Silogismos de la amargura*. Tusquets.
- Fubini, E. (1999). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza.
- Gagó, L. (1995). *Bach*. Alianza 100.
- Gombrich, E. H. (1993). *Tributos*. Fondo de Cultura Económica.
- Gombrich, E. H. (1999a). *El sentido del orden. Estudios sobre psicología de la percepción en las artes decorativas*. Debate.
- Gombrich, E. H. (1999b). *Gombrich esencial: Textos escogidos sobre arte y cultura*. Debate.
- Gombrich, E. H., & Eribon, D. (1993). *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre arte y ciencia*. Norma.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1992). *Historia de la música occidental*. Alianza.
- Guerra, C. (2008). José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile. *Revista Musical Chilena*, (209), 28–49.

- Hauser, A. (2006). *Historia social de la literatura y el arte*. Debate.
- Infantino, L. (2009). *Individualismo, mercado e historia de las ideas*. Unión.
- Iturriaga, E., & Estenssoro, J. (2006). Música y sociedad peruana en el siglo XIX. En *100 años. Sociedad Filarmónica de Lima* (pp. 36–51). Sociedad Filarmónica de Lima.
- Johnston, W. M. (2009). *El genio austrohúngaro. Historia social e intelectual (1848-1938)*. KRK.
- Kandel, E. R. (2013). *La era del inconsciente*. Paidós Ibérica.
- Koldener, W. (1996). *Guía de Bach*. Alianza.
- Lang, P. H. (1998). *Reflexiones sobre la música*. Debate.
- Le Grange, H.-L. (2018). *Mahler*. Akal.
- Magee, B. (2015). *Wagner y la filosofía*. Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, F. (2001). *Así hablaba Zaratustra*. McGraw-Hill.
- Nietzsche, F. (2002). *La gaya ciencia*. Edaf.
- Polo, L. (2016). *Quién es el hombre: presente y futuro del hombre: obras completas, serie A, volumen X*. EUNSA.
- Pons Muzzo, G. (1974). Prólogo. *Colección Documental del Perú. Tomo X. Los Símbolos de la Patria*. Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Popper, K. R. (1994a). *Búsqueda sin término. Autobiografía intelectual*. Tecnos.
- Popper, K. R. (1994b). *El universo abierto. Un argumento a favor del indeterminismo*. Tecnos.
- Popper, K. R. (1995). *Escritos selectos*. Fondo de Cultura Económica.
- Popper, K. R. (1997). *El cuerpo y la mente*. Paidós.
- Popper, K. R. (2006). *Conocimiento objetivo. Un enfoque evolucionista*. Tecnos.
- Popper, K. R., & Eccles, J. C. (1985). *El yo y su cerebro*. Labor.
- Popper, K. R., & Lorenz, K. (1995). *El porvenir está abierto*. Tusquets.
- Raygada, C. (1954). *Historia crítica del himno nacional*. Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva, editores.
- Raygada, C. (1956-1957). Guía musical del Perú. *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional*, (12), 3–77.

- Rondón, V., & Izquierdo, J. (2014). Las canciones patrióticas de José Bernardo Alzedo (1788-1878). *Revista Musical Chilena*, (222), 12–34.
- Roos, A. (2009). *El ruido eterno*. Seix Barral.
- Rushton, J. (1998). *Música clásica*. Destino.
- Salvetti, G. (1986). *Historia de la Música. Tomo 10. El siglo XX*. Turner.
- Scott, M. (1985). *Beethoven*. Salvat.
- Trías, E. (2002). *Drama e identidad*. Destino.
- Trías, E. (2007a). *El canto de las sirenas: argumentos musicales*. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Trías, E. (2007b, 24 de mayo). Sinfonía Resurrección. *El Mundo*. <https://n9.cl/sdlus>
- Trías, E. (2010). *La imaginación sonora: argumentos musicales*. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Trías, E. (2018). *La funesta manía de pensar*. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Tylor, C. (2014). *La era secular*. Gedisa.
- Von Balthasar, H. U. (1987). *Gloria I: la percepción y la forma*. Encuentro.
- Wagner, R. (2013). *Ópera y drama*. Akal.
- Weber, M. (1988). *Ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Hypsamerica.
- Weber, M. (2012). *Sociología de la religión*. Akal.
- Whittall, A. (2001). *La música romántica*. Destino.



Religación
Press
Ideas desde el Sur Global



Religación
Press

ISBN: 978-9942-561-79-4



9 789942 561794