

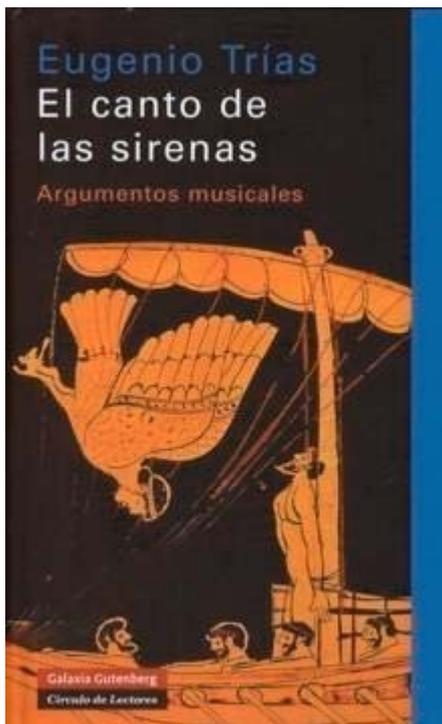


La Música como una Novela

Eugenio Trías. El Canto de las Sirenas. Argumentos musicales.

Galaxia Gutenberg y Circulo de Lectores. Barcelona, 2007

Por **Domingo Cia Lamana**



Acaba de llegar a las librerías el último libro de la larga producción del filósofo Eugenio Trías, que “ha jalonado con este libro la trayectoria más coherente, de mayor pulso sistemático y de más clara proyección internacional del pensamiento filosófico peninsular actual”, en palabras de X. Antich en el Cultural de la Vanguardia del 28 de septiembre de este año, reconocimiento que comparto y con el que me solidarizo.

Se presenta ahora Eugenio Trías con su libro más extenso, en donde ofrece un compendio en forma de ensayos, sobre 25 músicos occidentales. El mismo aclara la intención de su trabajo desde el principio: “No es esta una partitura musical sino una narración razonada, de clara incidencia en intersticio fronterizo entre música y filosofía” (pág. 17).

Un recorrido narrativo que va desde Monteverdi hasta las últimas vanguardias musicales. Trata de narrar el Gran Relato o la magnífica novela que algunos de los mejores músicos occidentales han ido construyendo a lo largo de los últimos cuatrocientos años

Cito el subtítulo de algunos de los ensayos, para que el lector pueda hacerse una idea primera y algunas de las claves internas del libro.

Los misterios gloriosos de Bach, la dualidad de de lo trágico y lo cómico en Mozart, los grades relatos de Haydn, el estilo heroico de Beethoven, el concepto de obra total en Wagner, el espíritu creador de Mahler, la nueva teología musical de Schomberg, la noche eterna de Bela Bartok , los sacrificios de Sraivinski, el panteísmo sonoro en Cage, la arquitectura musical de Xenakis

A la hora de elaborar este comentario, juego con la ventaja de estar ya presentado el libro de Trías prácticamente en todo los culturales de periódicos importantes del Estado. El último número de la revista LEER, dedica mas de 15 páginas a un magnífico comentario crítico del libro, escrito por Tomás Marco –para mi gusto el mejor que leí- y a dialogar, en una larga conversación con el autor que aparece fotografiado en portada.

En todos estos múltiples comentarios que leí quedan sólo apuntados o sencillamente omitidos dos espacios que a mí me gustaría reseñar. Me refiero a la continua

insinuación del autor de “*narrar la música*”, en una *relato* o “*como una novela*”. A este espacio que voy a comentar lo llamaré *la Música como una Novela*. No habría que olvidar que el autor de este libro, ha repetido muchas veces dedicarse a la filosofía, porque nunca pudo llegar a ser músico, y trató entonces de “*narrar musicalmente*” sus intuiciones filosóficas.

A propósito de su libro *Edad del espíritu*, comenté que “*su filosofía se percibe por el oído*”, y él dándome amablemente la razón añadía en su prólogo: “a medida que he ido elaborando mi propia propuesta filosófica esa convicción relativa a la hermandad entre música y filosofía se me ha ido haciendo cada vez más evidente” (*Edad del espíritu*, pág. 15). Su gran admirado Nietzsche con el lenguaje, los pensamientos y los conceptos, también quiso hacer música; había escuchado el canto de las sirenas y sentía el malestar en una cultura que la ignoraba, y añadía Nietzsche algo que parece caracterizar también a nuestro autor Eugenio Trías: “*Hay vida después de la música, pero ¿podemos soportarla...Sin música la vida sería un error*” (R. Safranski, *Nietzsche*, pag.17)

Y el segundo tema que quisiera tratar, se refiere a la ubicación de este trabajo del autor dentro de la totalidad de su *filosofía del límite*, que yo entiendo como el apartado de su estética que ya nos había prometido trabajarlo a partir de la música. Lo llamaré *La Estética como Música*.

Por cierto que Trías ha prometido en este mismo libro un segundo volumen, en donde afrontará la filosofía de la música, que en este primer volumen introduce con la “*Coda filosófica*” de su final, dedicando allí tres análisis a la teoría de la música: en primer lugar una reflexión a Platón, para pasar después, en segundo lugar, a tratar la música, la filosofía y los primeros principios y acabar con un capítulo dedicado a los hilos de Ariadna y las categorías musicales.

La Música como una Novela

“El mejor lector es el que va leyendo estos ensayos en el orden consignado, como si se tratase de la novela que algunos de los mejores músicos occidentales han ido escribiendo a través de cuatrocientos años... No es esta una partitura musical sino una narración razonada, de clara incidencia en el intersicio fronterizo entre música y filosofía.” (Prólogo del libro pág. 23)

Como ya indiqué el autor del presente libro repite prácticamente en todos sus ensayos que trata de “*narrar la música*”, o referirse al relato de cada uno de ellos para así lograr, “*el gran relato o novela de la música*”: “Se trata, creo, de un acto creador: el que urde y combina la trama de textos diferentes que, en progresión, forma este *relato* aquí expuesto”. Aparece de este modo “*la categoría narración*” como herramienta de comentario y bisturí con el que operar todas estas partituras musicales. Acierta así a elaborar una hermenéutica, no estructural y tecnicista al uso, cuando de música se escribe, sino a situarse cerca del sujeto (el músico) que, porque experimenta algo inefable, trata de ficcionarlo y expresarlo, en secuencias temporales, con fuerza para conmocionar, para compensar ciertas lagunas de experiencia, para amueblar el silencio, para moderar el miedo o conjurar la muerte.

La “*categoría narración*” recoge todas estas modalidades aplicadas también a otras realidades sobre todo literarias, pictóricas, cinematográficas etc., y musicales. También narrando se llega a comprender espacios que la música recoge y que la filosofía siempre ha tenido en cuenta (o casi siempre): contar con la experiencia del sujeto, referirse al tiempo, a la “*formación*” y sus diferentes secuencias de ruptura, ideal-

zación, escepticismo, y algún tipo de opción de vida, tan presentes todas estas secuencias cuando la música se hace opera.

El autor, Eugenio Trías, no sólo narra la música de estos 25 músicos, él mismo es el narrador que se está narrando. Es la diferencia entre el *narrador* que confiesa y habla desde su experiencia y el *recopilador* que refiere datos, fechas y escritos ya elaborados, (¡peligroso Internet y sus buscadores! Tentación continua de convertir la creación en recopilaciones.)

En el caso de Eugenio por no copiar no cita ni los datos “bio-necrológicos” de los diferentes músicos que trata. Habla desde su subjetividad, conmovida y apresada por algún tipo de imaginario donde no falta la sensibilidad, la pasión y muchas veces ese lado más nocturno de las sombras que él trata de escuchar y narrar en sus músicos. Como ya dije, la música no conceptualiza, va directamente a su realidad vital: “agazapada detrás del concepto está la vida”, sentencia Hannah Arendt.

Desde hace tiempo E. Trías habla de una reformulación de la razón como razón fronteriza

Siempre en coloquio con la sensibilidad, las emociones y las pasiones que se convierten en un diálogo con el arte referido a lo bello, a lo sublime, a los sentimientos. Es decir, trata de hacer una exploración por caminos que permitan pensar comprender y conocer a través de recursos sensoriales y emotivos, concediendo un privilegio especial a la música.

La Estética como Música

“El límite está siempre entre la naturaleza y el mundo y entre el mundo y el misterio. En ese linde se aloja siempre la música: civilizando el sustrato salvaje y fiero que nos emparenta al mundo físico, animal e introduciendo una gnosis sensual en relación con los misterios de ultratumba que nos conmueven.” (Epílogo del libro pág. 890)

Así llegamos al otro objetivo de mi artículo y que encuentro en el libro de Trías: su incidencia en la estética. Pero ¿se puede acotar la estética refiriéndola sólo a la música? Parecería que Trías lo logra. La misma etimología de la palabra estética nos lleva a un conocer desde el sentir o desde los sentidos y esto es lo que logra la música que nos envuelve en otra forma de conocimiento, porque la música ya desde sus orígenes, ejerce una forma civilizadora, como lo testimonia el relato de Orfeo y su descenso a los infiernos, y su capacidad de seducción de las potencias tenebrosas.

En el prólogo de su actual libro ya indica el autor que ha sido muy parco a la hora de hablar de este tipo de conocimiento más teórico a partir de la música, en lo que él llama “*pensar la música*”, refiriéndose así a la estética que quiere ahora tratar. El cometido es lograr una reflexión sobre la esencia y condiciones de la música, y reservar para otra ocasión, un desarrollo más exhaustivo, como ya indiqué más arriba.

La presencia del símbolo y todas las categorías, del límite y su enigma de la filosofía de Trías, suponen un arsenal enriquecido para poder situarse en la realidad de la música con talante estético. Me atrevo a analizarlo más concretamente.

Reduciendo o simplificando mucho, podemos afirmar que dentro de la filosofía del límite, originaria de Eugenio Trías, la “*razón fronteriza*” o “*sujeto fronterizo*” se acerca al enigma, escondido detrás del límite, sólo de forma simbólica o partir de algún símbolo. El sujeto fronterizo que ha tratado de atravesar esta experiencia, sólo puede contarla, narrarla, que eso es la verdadera narración: un sujeto cuenta la experiencia atravesada. Me parece que así queda perfectamente escenificada la representación del músico y de la música, en su relación con la filosofía del límite. El músico – y to-

dos los que trató el autor – narra y ficciona (de *finjo*, pintar) esa pintura de la partitura que sólo se representa con la ayuda histriónica del instrumento o de la voz. La ficción de su representación accede por los oídos y conmueve nuestro imaginario/alma/conciencia, advirtiéndonos que “algo-otro-diferente” existe aunque no se pueda tocar, ni ver: sólo sentir con el oído. “No pienses, mira” advirtió Wittgenstein, “No mires, escucha” advierte la música.

Aparecen así varias cuestiones que ha interesado a la filosofía. Los cinco sentidos son necesarios para acercarnos a la realidad de la misma vida, pero esta adquiere unos matices especiales según prioricemos un sentido sobre otros; cuestión interesante que las estéticas tratan.

Me atrevo a afirmar que la filosofía del límite llega “al enigma que habita detrás”, si se acerca oyendo, escuchando, atendiendo con el oído. Por esta razón un día afirmé lo que conté al inicio, que “*su filosofía del límite se percibe por el oído*”.

Las “citas” a las que se ha referido Trías, en la *Edad del espíritu* son siempre voces, sonidos; a veces como solos imponentes de arias y otras muchas, coros que van abriendo grietas, (que llama la filosofía del límite símbolos), desde donde avizorar, mejor: sentir el enigma agazapado detrás del límite. Desde aquí y lo indico como final, encuentro una relación entre *El canto de las Sirenas* y *la Edad del espíritu*, como si Trías sustentara las convicciones religiosas de las que habló, en la confabulación con los músicos que ahora narra.

Apéndice

Transcribo al pie de la letra, en este apéndice, los comienzos de tres ensayos del libro, EL CANTO DE LAS SIRENAS, como ejemplificación de algunas de las afirmaciones que hemos mantenido en nuestro artículo y como una provocación o invitación a su lectura.

Haydn. El Gran Relato: de la creación al juicio final.

1. ¿Cuál es la razón de fondo de que Haydn no encajase en el canon entronizado por el romanticismo, y de que su posición y su figura sólo a duras penas hayan podido modificarse?

Haydn fue el padre fundador: un músico “sin pasado”, como lo califica Nietzsche. Pero todavía permaneció anclado en ese mundo anterior a los grandes terremotos sociales y políticos de finales del siglo dieciocho. Perteneció a ese siglo bisagra del iluminismo ilustrado, en el que lo antiguo y lo nuevo rivalizaban y porfiaban en su encarnizada lucha (como la luz que se sobrepone a las potencias tenebrosas y demoníacas al comienzo mismo de *La creación*, o en toda la simbólica masónica que atraviesa de parte a parte *La flauta mágica* de Mozart).

Haydn todavía registra sus *argumentos*, sean de música vocal o instrumental, en un referente mítico o simbólico compartido de carácter *objetivo*: el Gran Relato cristiano, desde la Creación del Mundo hasta el Juicio Final, desde el Origen hasta las Postrimerías, y que se despliega en una forma de vida cósmicamente ordenada según ritmos de estaciones, o por el triple episodio -matutino, de medio día y de atardecer- en que se desglosa el microcosmos argumental del Día.

Se trata de un relato que se inicia en la primavera de la vida, y que concluye con los misterios invernales que nos preparan para la Buena Muerte. De este modo se gesta el acceso, tras los misterios gozosos y dolorosos, a los misterios gloriosos. Se han dejado ya detrás, melancólicamente, los días de gozo y dicha de la juventud, o de una vida madurada y disfrutada. Y entonces puede transitarse de esta vida a una vida mejor. O a la promesa de una vida resucitada.

Todo ello dramatizado por el sufrimiento. El relato estacional culmina con la semana de pasión, con los misterios y hechizos del viernes santo y con las últimas palabras que el Salvador pronunció en la cruz, antes de producirse la resurrección pascual.

Todo este Gran Relato posee todavía en J. Haydn consistencia *objetiva*: la emoción y el dramatismo deben hallarse siempre en referencia al mismo, o en conjugación con él. Nunca, por tanto, en el sentimiento de una *subjetividad autónoma* que se vaya desprendiendo de ese *relato religioso objetivo*, como comienza a suceder en W. A. Mozart, sobre todo en su *Réquiem*; y desde luego en L. van Beethoven, en su *Missa solemnis*; o a su manera en las misas, especialmente la última, de Franz Schubert.

Y no es que sea menguante esa emoción del sujeto. Pero éste es descubierto como firme asidero de un posible anclaje en el “objeto trascendental” (para decirlo en términos de su contemporáneo E. Kant). Ese objeto, en el caso de Joseph Haydn, lo constituye el Gran Relato cósmico-religioso. El que impregna su música vocal, pero también muchos de los argumentos de su música instrumental.

Y aun así, ¡Qué conmovedores son los ocho *adagios* (más el *Terremoto*) que constituyen *Las últimas siete palabras de Cristo!* Hay que esperar al último cuarteto de Dmitric Chostakovich, lacerado por sus trágicas y tétricas experiencias en el mundo totalitario, para encontrar, en clave siglo XX, algo que de la justa réplica a ese *tour de force* haydniano: una sucesión ininterrumpida de movimientos lentos que componen la totalidad de la pieza: *largos*, *adagios*, fatigados *andantes*, trémulos *allegrettos*, marchas fúnebres.

J. Haydn, en su modo emotivo, llega a las raíces más hondamente *subjetivas* del sentimiento a partir del pronunciamiento en alemán de cada una de las palabras, que es comentada por la frase musical con la que cada movimiento lento da comienzo. Pero todo ello se registra en el marco argumental “objetivo” de la “pasión y muerte de Nuestro Señor”. Del mismo modo como también se alude a esa “pasión” en la sinfonía *Sturm und Drang* que lleva tal sobrenombre, o en obras de ese pe La obra o la vida.

Amadeus Mozart

1. Constituye una tarea difícil escribir sobre Wolfgang Amadeus Mozart. Cuando se quiere hablar sobre su obra musical se cruza la biografía. Y a la inversa. Pese a ello son muchos los que se atreven a dedicarle estudio e interés. Y no son necesariamente músicos de profesión ni musicólogos. Pueden ser escritores, directores de cine, historiadores, ensayistas, filósofos.

El encuentro con Mozart se produce siempre al filo de una singular dicotomía: o se entrega el analista a la obra de forma puramente técnica, o se aborda la figura histórica del personaje en el complejo mundo de relaciones en que vivió, y en la época de grandes transformaciones en que esa vida floreció y rápidamente se extinguió.

Cuanto más se conoce su obra más esfuerzo debe hacerse para que no se cruce la interferencia de una vida que, en razón de sus disonancias narrativas, excita los instintos más curiosos.

Si se profundiza en sus composiciones musicales más en segundo plano queda el argumento de la vida. Pero si se subordina la obra a la vida acaba sucediendo lo mismo. Tal es la fascinación que la leyenda de esa vida misteriosa provoca, con su inaudito final, y con su glorificación póstuma (inmediatamente después del lamentable entierro de ese gran músico en la fosa común del cementerio vienés).

La obra musical columpia al receptor en nubes de sensualidad que hacen casi palpables los abismos del dolor y de la muerte. Ante la fuerza de sus dispositivos musicales el mundo entero parece de pronto lejano, distante y transfigurado. Pero la vida del compositor, ante la evidencia persuasiva de esa música, suscita perplejidades turbadoras.

¿Cómo pudo truncarse de cuajo una vida musical tan dotada y bien dispuesta? ¿Cómo es posible que la sociedad vienesa fuese ciega al lamentable sino del más ilustre de sus hijos? ¿O es que esa sociedad no estaba suficientemente preparada – como ninguna suele estarlo – para acoger ese escándalo que es siempre el exceso de inteligencia y sensibilidad, o de dotación artística y poética?

¿Era posible, sin suscitar riadas de aversión celosa, o sin provocar el abrazo de anaconda de las peores pasiones tristes (y la envidia es una de las más espantosas), admitir sin inmutarse un acopio tan extraordinario de inteligencia, sensibilidad y maestría? ¿Cómo aceptar que al Niño Prodigio iba a suceder también el Artista Genial capaz de dejar en evidencia a todas las mediocridades que se disputaban, en esos tiempos revueltos, últimos días del *Ancien Regime*, la preeminencia en los negocios y las empresas musicales de la ciudad de Viena?

No podía pedirse a esa sociedad predilección ni diligencia con un personaje proclive a evidenciar a colegas y rivales su mediocridad, o su falta de dotación y de inteligencia musical. Poco a poco el vacío fue rodeando, cual serpiente gigantesca, a Wolfgang Amadeus, o fue apretándole hasta estrangularle. Mozart, a diferencia de Beethoven, no fue capaz de agarrar al destino por el cuello. Más bien la fuerza del sino cayó sobre él como una pedrada (hasta aplastarlo).

La vida de Mozart suscita inquietantes interrogantes. Como si en ella subsistiera un misterio que no se halla nunca despejado. Una incógnita que en ocasiones linda con la novela policíaca, o que da pábulo a las más retorcidas hipótesis relativas a los últimos años, y particularmente a su repentina muerte y a su entierro (sin asistencia de su esposa, en medio de una tormenta huracanada, con abandono rápido de toda la comitiva, y final evacuación del cadáver en la fosa común).

Ludwig van Beethoven y la postmodernidad.

1. Si algún compositor puede decir, al modo del Rey Sol, “la Música soy yo”, ese es Ludwig van Beethoven. Su popularidad sólo es comparable a la altísima estima que suscita en la opinión más exigente: un privilegio del que muy pocos artistas han gozado. La expresión “¡Abrazáos, millones!” del *Himno a la Alegría* de Friedrich Schiller parece anticipar las multitudes entusiastas que han sido arrebatadas por la magia natural de este gran artista que ha conseguido ser, a la vez, seductor de masas y conquistador de las mejores inteligencias musicales.

Quizás esta impura unión de lo más extenso e intenso, o del aplauso cuantitativo y de la aprobación más selectiva constituye uno de los mayores triunfos de este compositor. Y también uno de sus más inextricables enigmas. Ya que no es sencillo conseguir que creadores, intérpretes de vanguardia, musicólogos, teóricos, críticos

musicales de primera fila coincidan en su apreciación y aplauso con el público más popular.

Basta recordar la novela de Anthony Burgess (y película de Stanley Kubrick) *A Clockword Orange*, con Alex y sus amigos *drugos* y con su invención lingüística del *nadsat*. Alex, el "querido Alex", jefe adolescente de la banda de jóvenes desalmados, perseguidor implacable de mendigos, de bandas rivales, de intelectuales decadentes y de mujeres coleccionistas de gatos, es sobre todo un enamorado fanático de *Ludwig van*.

En una brillante escena de la película de Kubrick se interpreta el *Scherzo* de la novena sinfonía, en el dormitorio de Alex, mediante ambientación de figuras escultóricas de cristos en actitud obscena, acoplados y acompasados a esa embriagadora pieza en *perpetuum mobile*.

Ese apelativo cariñoso (*Ludwig van*) lo adaptó el novelista y compositor Anthony Burgess de la pieza homónima de Mauricio Kasel. Cuando la neovanguardia más ascética relajó algo sus rigores doctrinarios, pasados los primeros fervores de los festivales de Darmstadt y de Donaueschingen, o del serialismo integral (y de su opuesto simétrico, la indeterminación radical), comenzaron a proliferar *collages* de la música clásica de siempre, por un tiempo olvidada, o archivada en el viejo baúl sacrificial de Lo Moderno.

Luciano Berio produjo entonces un particular *remake*, irónicamente comentado, de un movimiento entero de la segunda sinfonía, la sinfonía *Resurrección*, de Gustav Mahler (entonces en pleno resurgimiento). Y en medio de esta general recuperación de los grandes compositores de siempre apareció esa pieza de Mauricio Kasel titulada *Ludwig van*, tramada toda ella con fragmentos del gran compositor de Bonn.

Todos los músicos, aun los más grandes, viven sus infiernos y sus purgatorios: tiempos ingratos en los cuales deben sobrellevar un temporal eclipse que en ocasiones coincide con la generación inmediatamente posterior a su defunción, como en el caso de Johann Sebastián Bach, minusvalorado por algunos de sus hijos compositores, olvidado o considerado bárbaro (por barroco) durante toda una generación. De este modo se prepara su resurgir torrencial, presagiado a veces por anuncios que lo anticipan.