

INDAGACIONES SONORAS
Diálogos entre la música y el pensamiento
en tres movimientos

RICARDO L. FALLA CARRILLO

Indagaciones Sonoras. Diálogos entre la música y el pensamiento en tres movimientos

© Ricardo L. Falla Carrillo

Dirección: Avenida San Felipe 695 - 1701, Jesús María. Lima, Perú.

Correo electrónico: ricardofalla@gmail.com

Primera edición

Lima, octubre de 2023

Tiraje: 200 ejemplares

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N.º 2023-09438

ISBN N.º 978-612-00-9013-8

Impresión: Centro de Producción Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Jr. Paruro 119, Lima. Teléfono 619 7000 anexo 6009

Queda prohibida la reproducción total o parcial de la presente edición, bajo cualquier modalidad, sin la autorización expresa del titular de los derechos.

*A la música, por todo lo que me ha dado;
por todo lo que me ha permitido dar.*

Yo no censuro a un artista o a un músico por intentar decir algo nuevo. Lo que realmente censuro a muchos de los músicos “modernos” es 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.

Karl Popper. *Búsqueda sin término*

Ese logos 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.

Eugenio Triás. *El canto de las sirenas*

La “sensibilidad musical” podría definirse como una inclinación instintiva o intuitiva hacia el sonido como medio de expresión. Sin embargo, la sensibilidad musical es insuficiente si no va combinada con el pensamiento. Es imposible emocionarse con la música sin entenderla, como es imposible ser racional sin emoción.

Daniel Barenboim. *El sonido es vida. El poder de la Música*

Sin el imperialismo del concepto, la música hubiera sustituido a la filosofía: habría sido entonces el paraíso de la evidencia inexpressable, una epidemia de éxtasis.

Emil Cioran. *Silogismos de la amargura*

ÍNDICE

Presentación	11
La música, misteriosa forma del tiempo. Una introducción personal a las indagaciones sonoras	15
Procedencia original de los textos	27
I. Ideas sobre la música en el recorrido intelectual de Karl Popper	29
1.1. La Viena musical de Karl Popper	37
1.1.1. Viena, ciudad de la música: algunas consideraciones generales	37
1.1.2. La vida cultural y musical a inicios del siglo XX	42
1.1.3. La nueva música vienesa a inicios del siglo XX	47
1.1.4. El expresionismo musical	53
1.1.5. La reformulación artística e intelectual	56
1.2. El lugar de la música en la filosofía de Karl Popper	57
1.2.1. La teoría de los tres mundos de Karl Popper	57
1.2.2. La música en el mundo tres	63
1.3. Ideas sobre la música en la autobiografía intelectual de Karl Popper	69
1.3.1. Consideraciones previas	69
1.3.2. Música objetiva y música subjetiva: hacia una crítica de la teoría expresionista del arte y de la música	73
1.3.3. Crítica a la noción de progreso en la música	85

II. Apuntes biográficos y aportes intelectuales de José Bernardo Alcedo	101
2.1. Apuntes biográficos de José Bernardo Alcedo Retuerto	102
2.1.1. La incertidumbre sobre algunos datos biográficos de Bernardo Alcedo	102
2.1.2. Años de formación religiosa y musical	103
2.1.3. El Himno Nacional del Perú, la larga experiencia chilena y el retorno definitivo al Perú	104
2.2. Aportes teórico-intelectuales de José Bernardo Alcedo	107
2.2.1. Devenir intelectual de Bernardo Alcedo	108
2.2.2. Temas y aspectos generales esbozados en Filosofía elemental de la Música	112
III. Música que piensa y cree. La Resurrección de Gustav Mahler en la perspectiva de Eugenio Trías	121
3.1. Ideas generales sobre la música en Eugenio Trías	121
3.1.1. La Sinfonía Resurrección de Gustav Mahler: revisión biográfica y musical	125
3.1.2. La Segunda Sinfonía de Mahler: Resurrección	127
3.1.3. Estructura de la Segunda Sinfonía en Do Menor de Gustav Mahler: Resurrección	130
3.2. La Sinfonía Resurrección de Mahler en la perspectiva de Eugenio Trías	135
3.2.1. La música de Mahler según Trías	136
3.2.2. La Sinfonía Resurrección según Eugenio Trías	141
Referencias bibliográficas	145

PRESENTACIÓN

*Por 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 segundo —“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 sí, en efecto, “la música es pensamiento”; y la segunda, consecuente con la respuesta a la primera, de sí, 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 del

logos —palabra valorativa del *zoon politikón* 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. *Il 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 abrirnos 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.