



Eugenio Trías

El canto de las sirenas

Galaxia Gutenberg

*Círculo de Lectores*

---

EUGENIO TRÍAS

# El canto de las sirenas

Argumentos musicales

Galaxia Gutenberg

*Círculo de Lectores*

---

## ÍNDICE

PRÓLOGO .....	17
I. CLAUDIO MONTEVERDI	
El poder de la música	
PRIMERA PARTE: MITO Y LEYENDA DE ORFEO	29
Del relato clásico a la ópera .....	29
La música y el reparto de su poder .....	39
SEGUNDA PARTE: MÚSICA Y DRAMA .....	56
El nacimiento del drama musical .....	56
La mensajera .....	65
Los comienzos de la música barroca .....	71
II. JOHANN SEBASTIAN BACH	
Misterios gloriosos	
Bosque de símbolos .....	85
Una <i>Summa</i> musical .....	90
Las dos pasiones (de san Mateo, de san Juan) .....	96
Las postrimerías .....	103
III. FRANZ JOSEPH HAYDN	
El Gran Relato	
La frase de la vida .....	119
Energía radiante .....	130
El Gran Relato: de la Creación al Juicio Final .....	138

## IV. WOLFGANG AMADEUS MOZART

## Tragedia y comedia

PRIMERA PARTE: LA BELLEZA Y LA MUERTE . . .	153
La obra o la vida . . . . .	153
Los ideales masónicos; la conversión de Mozart . . .	158

## SEGUNDA PARTE: TRAGEDIA Y COMEDIA

EN EL <i>Don Giovanni</i> . . . . .	167
El arquetipo de Don Juan . . . . .	167
Doña Anna y Doña Elvira . . . . .	171
La cesura trágica . . . . .	181
Tragedia y comedia . . . . .	185
Las grandes óperas de Mozart . . . . .	189

## V. LUDWIG VAN BEETHOVEN

## Después del estilo heroico

## PRIMERA PARTE: EL PARADIGMA

BEETHOVENIANO . . . . .	199
<i>Ludwig van</i> y la postmodernidad . . . . .	199
El estilo heroico . . . . .	207
Formalismo y música de programa . . . . .	213

## SEGUNDA PARTE: EL ESTILO TARDÍO . . . . . 221

El problema del <i>finale</i> . . . . .	221
Fuga final . . . . .	226
Tema y variaciones . . . . .	230
La Santísima Trinidad vienesa . . . . .	235

## VI. FRANZ SCHUBERT

## Entre la vida y la muerte

La divina facilidad . . . . .	245
La cercanía de la muerte . . . . .	248
<i>Finale</i> sinfónico . . . . .	257

## VII. FELIX MENDELSSOHN

El *scherzo* como forma de vida

Antes de marzo . . . . .	265
Lógica de la conversión . . . . .	270
El <i>scherzo</i> como forma de vida . . . . .	277

## VIII. ROBERT SCHUMANN

## La música que descendió del cielo

El tema único y definitivo . . . . .	285
Las metamorfosis . . . . .	294
<i>Ars nova</i> . . . . .	304

## IX. RICHARD WAGNER

## Las dos lanzas (de perdición; de redención)

Música y filosofía . . . . .	313
Decadencia y sexualidad . . . . .	315
La lanza salvadora . . . . .	325
El espacio limítrofe . . . . .	328
La lanza maldita . . . . .	331
Las dos lanzas . . . . .	337

## X. JOHANNES BRAHMS

## Tema y variaciones

Estilo trágico . . . . .	345
Principio de variación . . . . .	348
El comienzo está en el fin . . . . .	351
Ni música absoluta ni música de programa . . . . .	353
El símbolo necesario . . . . .	357

## XI. ANTON BRUCKNER

## Ave Fénix

Crear es recrearse recreando . . . . .	363
Condición trágica y cristianismo . . . . .	369
Vitalidad de la forma sonata . . . . .	378
Canto del cisne y pájaro profeta . . . . .	382

## XII. GUSTAV MAHLER

## El espíritu creador

Cincuenta años de travesía del desierto . . . . .	391
Nueva definición de sinfonía . . . . .	396
Música popular y callejera . . . . .	403
Orquesta de orquestas . . . . .	408
Del fundamento matricial a la edad del espíritu . . . . .	414

## XIII. CLAUDE DEBUSSY

Arabesco y *amor fati*

El ornamento <i>no</i> es delito . . . . .	425
Erotismo y fatalidad . . . . .	434

## XIV. ARNOLD SCHÖNBERG

## La nueva teología musical

El espacio y el tiempo . . . . .	441
La naturaleza equívoca del nihilismo . . . . .	453
El espacio lógico-musical . . . . .	461
La canción y su exposición . . . . .	464

## XV. BÉLA BARTÓK

## Noche eterna

Castillos lóbregos con aspecto humano . . . . .	483
La séptima puerta . . . . .	489
La Reina de la Noche . . . . .	492
Música nocturna . . . . .	495
Una historia de amor . . . . .	499
Antígona y Edipo . . . . .	502
Música nocturna y <i>allegro barbaro</i> . . . . .	505

## XVI. ÍGOR STRAVINSKI

## El Gran Sacrificio

<i>Petrushka</i> y T. W. Adorno . . . . .	509
Ideología y falsa conciencia . . . . .	514
Arqueología musical . . . . .	522
De la arqueología a la mitología . . . . .	528
El Gran Sacrificio . . . . .	531

## XVII. ANTON WEBERN

## El umbral verdadero

Épica, lírica y drama . . . . .	539
La pasión del incesto . . . . .	550
La jánica ambigüedad de la música . . . . .	559

## XVIII. ALBAN BERG

## La última palabra

<i>Concordantia oppositorum</i> . . . . .	567
Un nuevo sujeto argumental . . . . .	576
El arte de la recreación . . . . .	581
El sujeto neutro: masas y vida cotidiana . . . . .	590
El sujeto trágico: la última palabra . . . . .	599

## XIX. RICHARD STRAUSS

## El límite, el símbolo y la sombra

Richard Strauss, el progresista . . . . .	607
El Eterno Femenino y la «trilogía matrimonial» . . . . .	624
El límite, la sombra y la fecundidad del símbolo . . . . .	637

## XX. JOHN CAGE

## Panteísmo musical

Eventos musicales . . . . .	655
Panteísmo sonoro . . . . .	669
La muerte del arte . . . . .	677
<i>De nobis ipsis silemus</i> . . . . .	693

## XXI. PIERRE BOULEZ

## Esterilidad de la belleza

Música y literatura en el siglo xx . . . . .	705
<i>Spätstil</i> en los comienzos . . . . .	712
El límite como lugar de prueba . . . . .	720
Tras Stéphane Mallarmé: la estéril belleza . . . . .	725

## XXII. KARLHEINZ STOCKHAUSEN

## Música del tiempo

Música del tiempo . . . . .	735
Hacia las estrellas . . . . .	742

Música simbólica . . . . .	747
Epílogo filosófico . . . . .	756
XXIII. IANNIS XENAKIS	
Arquitectura sinfónica	
Recelos que despierta la teoría . . . . .	761
La música, la arquitectura y la tradición pitagórica . . . . .	764
<i>Lógos y fōné</i> . . . . .	775
Masas sonoras . . . . .	777
Masas en movimiento . . . . .	786
Expresionismo abstracto . . . . .	795
CODA FILOSÓFICA . . . . .	799
I. PLATÓN: LA MÚSICA, LA FILOSOFÍA Y LOS PRIMEROS PRINCIPIOS . . . . .	
Música y filosofía . . . . .	805
El <i>daímōn</i> : filosofía y religión . . . . .	807
<i>Éros, anámnēsis, lógos</i> : el triple camino filosófico . . . . .	812
El ascenso hasta el <i>ser</i> . . . . .	816
El Platón invisible . . . . .	822
Lo irracional . . . . .	827
Lo irracional . . . . .	844
La ciencia del límite . . . . .	854
II. EL HILO DE ARIADNA MUSICAL . . . . .	869
III. CATEGORÍAS MUSICALES . . . . .	885
<i>Notas</i> . . . . .	925
<i>Bibliografía</i> . . . . .	961
<i>Índice onomástico y de obras</i> . . . . .	977

---

Desde los extremos vieron tendido el huso de la Necesidad, merced al cual giran todas las esferas [...]. El huso daba vueltas con movimiento uniforme, y en este todo que así giraba los siete círculos más interiores daban vueltas a su vez, lentamente y en sentido contrario al conjunto [...]. El huso mismo giraba en la falda de la Necesidad, y encima de cada uno de los círculos iba una Sirena que daba también vueltas y lanzaba una voz siempre del mismo tono; y de todas las voces, que eran ocho, se formaba un acorde. Había otras tres mujeres sentadas en círculo, cada una en un trono y a distancias iguales; eran las Parcas, hijas de la Necesidad, vestidas de blanco y con ínfulas en la cabeza: Láquesis, Cloto y Átropo. Cantaban al son de las Sirenas: Láquesis, las cosas pasadas; Cloto, las presentes, y Átropo, las futuras.

Relato de Er, final del Libro X de *La República* de Platón (616a-617d). Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano.

---

## PRÓLOGO

Este libro se aproxima a algunos de los principales compositores occidentales que han vivido entre el final del Renacimiento y nuestros días. Compone una trama de reflexiones sobre músicos que puede leerse como un gran relato: el que la música occidental ha generado desde Monteverdi a Xenakis.

Constituye, por tanto, un recorrido por la música occidental en el que se va recalando en la aventura de algunos de sus principales creadores. Cada texto individual goza de su propia ley interna, si bien se advertirán los importantes lazos que lo conectan con los demás, o con algunos de los restantes. Mi pretensión ha sido reconocer la propuesta musical de cada uno de esos músicos. Su voz propia. La que desde que tuve edad para comprenderla me fue, una y otra vez, conmoviendo.

Se trata de un conjunto trabado de textos que conforman un argumento narrativo. Van configurando, en su recorrido sucesivo, un relato de la música occidental desde Monteverdi hasta las últimas vanguardias musicales (a finales del siglo xx).

No es, de todos modos, un libro de historia de la música, si bien se lleva a cabo en él un viaje en el tiempo. Cada texto constituye un microcosmos: un libro en miniatura que requiere el concurso de los otros para alcanzar su plena significación.

Los textos poseen autonomía relativa: cada uno puede leerse con independencia de los demás. Pero este libro se ha escrito con la expresa intención de componer un itinerario a través del cual el laberinto de la música occidental, desde Monteverdi hasta Xenakis, puede hallar un posible hilo de Ariadna.

Importa en él la tupida red de relaciones internas que configuran el texto, así como las resonancias y los reflejos que

cada texto individual produce en los restantes. Mi intención es descifrar el enigma de la emoción y del embrujo que la música me ha producido. Si consigo transmitir esa pasión generada por el contacto con estilos y creadores musicales, habré conseguido mi propósito.

En la parte final del libro, a la que he llamado «Coda filosófica», aparece Platón. El filósofo ateniense siempre ha sido el ángel custodio y guía, a la manera del Virgilio dantesco, de mi propuesta de una *filosofía del límite*. Si hay alguien en el mundo de las ideas y de las creencias con el que me hallo en sintonía filosófica, religiosa y estética es con Platón. No podía dejar de tenerlo presente en esta cita que auspicio aquí entre filosofía y música.

Muchos hilos del relato que se ha ido trazando a lo largo del libro hallan en ese texto sobre Platón una importante clave hermenéutica. El libro que presento intenta establecer un arco reflexivo entre la filosofía y la música. Pero la estrategia utilizada para que esa interrogación filosófica sobre la música se lleve a cabo consiste en una expresa referencia a aspectos que me interesan de algunos de los grandes compositores occidentales, desde fines del Renacimiento hasta nuestros días.

Ignoro si el libro que escribo compone un tapiz de ensayos. No sé muy bien lo que se quiere decir, muchas veces, con esa equívoca expresión (que sólo tiene para mí sentido en el contexto de su uso primigenio, en Michel de Montaigne). Este libro, lo mismo que todos los míos, es un libro de filosofía. La estrategia de reflexión filosófica es, de todos modos, distinta en este texto que en otros libros que he publicado. Toma la música como materia de reflexión. Y en particular la propuesta específica de algunos de los mejores músicos de la tradición occidental.

No es mi intención, en este texto, abordar la naturaleza, esencia y diferencia específica de la música. Dejo este difícil asunto para otra ocasión. Aquí me he limitado a recorrer los argumentos musicales de algunos de los principales compositores de Occidente, desde Monteverdi hasta Xenakis. Sólo en la recreación textual que efectúo de las propuestas musi-

cales de cada uno de ellos se aborda esa cuestión temática, siempre al compás del músico considerado en cada caso. Avanzo a continuación un minúsculo apunte de lo que algún día podría constituir una reflexión objetiva sobre la música, quizás una fenomenología de la experiencia musical; algo así como *pensar la música*.

Suele definirse la música como «el arte de la organización de los sonidos que pretende promover emociones en el receptor». En recientes cursos universitarios («Música y filosofía del límite»; «Argumentos musicales») suelo descomponer y recomponer esta definición más o menos aceptada y aceptable. Es cierto que la música genera en el ámbito selvático del sonido, o del sonido/ruido, un posible cosmos, susceptible de desglose en diferentes «parámetros». 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 *fōné* (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 sólo, 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.

El concepto de símbolo suele siempre cabalgar sobre el presupuesto de la imagen o del icono. O se acomoda con mayor facilidad con artes espaciales, como la arquitectura (así por ejemplo en la estética de Hegel). Para adaptarse a la música, que es sobre todo arte del movimiento y del tiempo, es preciso criticar con energía ese exclusivismo *escópico*, visual, que suele asociarse casi siempre a la noción de símbolo. Se habla con máxima naturalidad de imágenes simbólicas, o de icono-sím-

bolos, o del orden simbólico que presupone el orden imaginario (así en Jacques Lacan), o de imaginación simbólica (entendiendo imaginación como fuerza configuradora de imágenes). El símbolo suele componerse sobre imágenes o iconos.

Hay que pensar el símbolo, en sentido musical, adaptado a modos o tonos musicales, a ritmos, a timbres, a instrumentos, a comportamientos *agógicos*, a formas de ataque, a intensidades, o a medición y acentuación de las duraciones. En los ensayos siguientes, en muchos de ellos, se intentará ese rescate de la noción de *lógos simbólico* como el orden del sentido que es propio y específico de la música.

Posee la música características comunes al lenguaje verbal. Como éste, promueve la articulación del sonido, sólo que la música lo hace sin recurrir a lexemas o morfemas. En música la fonología y la sintaxis suscitan, sin organización de las unidades de significación, el plano semántico, que se produce siempre a través de los afectos y las emociones que la organización del sonido produce. Entre ese orden fónico y esas emociones, y a modo de segunda articulación, cada mundo musical, según las culturas y las épocas, introduce una convención o código peculiar: el que establece la asociación entre parámetros de organización del sonido y los afectos o emociones, y asimismo las formas de actuación o de comportamiento que se corresponden con esos sentimientos que la música despierta.

En este sentido hay gran variedad de culturas musicales, del mismo modo como hay múltiples mundos lingüísticos. Pero en lugar de lexemas funcionan esos códigos culturales que unen sonidos (ritmos, gestos melódicos, alturas, ataques, intensidades, velocidades) con cierto código de afectos o de emociones. O bien ciertas determinaciones del sonido, y formas de acción vinculadas a esos sentimientos: salutación, vacilación, temor, consternación, sufrimiento, angustia, pánico, alegría, incitación bélica, sentimiento triunfal, melancolía, galanteo, alarde, goce sexual, alegría por el nacimiento, duelo por el tránsito del difunto, ironía, humor, burla, sarcasmo, etcétera.

Es erróneo concebir una supuesta «inmediatez» de la música en su efecto en la recepción (en el sentido subjetivo-emotivo de las teorías románticas o idealistas: Schleiermacher,

Mendelssohn, Hegel). Hay siempre una mediación cultural que introduce *determinación* en esa pretendida inmediatez de la conjunción entre sonido, parámetro musical, emoción y sentido. En todo arte musical existe la necesidad de un vínculo de estos componentes. Pero el módulo de ese nexo varía en los diferentes mundos musicales, en las culturas musicales, o en las distintas maneras de entender esa maestría técnica y artística propia del creador o intérprete musical.

Por todo ello es insoslayable el concepto de símbolo para acercarse a esa unión de sonido, emoción y sentido. Todo símbolo implica siempre un convenio, una tácita alianza. Sobre esa noción me remito, sobre todo, a mis libros *Lógica del límite* y *La edad del espíritu*.

El símbolo (*sýmbolon*) es la unión restaurada de una unidad escindida, moneda, medalla, pieza de cerámica. Al lanzarse las partes se restituye el convenio, la alianza. El símbolo expresa la conciliación de lo dividido y fragmentado. Restituye la unión entre una *forma simbolizante* y lo que en ella se simboliza (*lo simbolizado* a través del símbolo).

Significa la sustitución de la *cosa* simbolizada por una *figura material* capaz de despertar emociones y de sugerir significaciones múltiples que –de manera siempre analógica e indirecta (Kant)– hacen referencia a lo que de ese modo se simboliza.

En el símbolo se produce un coágulo de energía que le confiere naturaleza fronteriza, liminar, limítrofe. En relación con nuestra estancia en este mundo, o en el *cerco del aparecer*, el símbolo se concentra en los instantes-eternidad más intensos, o más pletóricos de sentido: por ejemplo, el ingreso en el umbral (*limen*), o la salida final (*terminus*). Es particularmente congenial con esas situaciones *limítrofes* del origen y del fin, o del nacimiento al ser y a la existencia, y de la extinción (con la muerte y la sepultura).

Tiene también la música, dada su naturaleza simbólica, en la *berceuse* y en el *réquiem* dos formas especialmente adecuadas. La música se aviene de manera espontánea con esos misterios de la natividad y del tránsito. En el símbolo musi-

cal el *limes* que une y separa el *cercos del aparecer* y el *cercos hermético* halla una fecunda mediación lógica (o relativa al sentido).

El nexo entre la organización del sonido (según dimensiones diferentes, o parámetros de medida), la ordenación a partir de pautas culturales de las emociones o afectos, y el *lógos* (o sentido) que de esa unión se desprende, exige esa noción de símbolo, que presupone cierto sustento de convención cultural (consciente o inconsciente) propia de un mundo histórico determinado.

Esa conexión existe en las distintas culturas musicales: en la música teorizada por Platón en los primeros libros de *La República*, en los *ragas* hindúes, en el *octoechos* del gregoriano, o en las escalas –mayor, menor– del «temperamento igual» a partir del Barroco y del Clasicismo. Y lo mismo debe decirse de la música atonal, politonal, serial o postserial del siglo xx.

Pido indulgencia al lector por la parquedad de estas reflexiones, que requerirían un libro propio y específico centrado en la tarea de *pensar la música*. Tampoco las reflexiones que vierto al final del libro, en la parte conclusiva, tienen pretensión alguna de progresar en esa necesaria reflexión sobre la esencia y condición de la música, que reservo para otra ocasión. Aquí me he limitado a recorrer el argumento que la música occidental ha ido trazando a través de algunos de sus mejores compositores, desde fines del Renacimiento hasta terminar el siglo xx: durante esos fecundos cuatrocientos años de creación musical.

Al final del texto conclusivo (en las últimas páginas de la «Coda filosófica») hay, también, un esbozo de argumentación razonada de las posibles «categorías» y «eones» musicales que pueden descubrirse en la música occidental (desde sus orígenes gregorianos hasta nuestra era global). Pero nuevamente se trata de un simple apunte.

Lo importante en este libro no es este pequeño prefacio, o la «Coda filosófica» final. Se trata de dos pequeños gestos teóricos que permiten facilitar la entrada y la salida de esta

novela de la música occidental que aquí se va componiendo a través de las propuestas musicales de algunos de los grandes músicos encuadrados entre el principio del Barroco y la música de las últimas vanguardias.

El mejor lector es el que va leyendo estos ensayos en su orden consignado, como si se tratase de la novela que algunos de los mejores músicos occidentales han ido escribiendo a través de cuatrocientos años. He querido rivalizar con ellos en la composición (pero con medios diferentes). No es ésta una partitura musical sino una narración razonada, de clara incidencia en el intersticio fronterizo entre música y filosofía. 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. Aquí, al igual que en todos mis textos, la creación se entiende a sí misma como recreación: variación creadora de un material musical que aquí ha sido reflexionado según los criterios y los giros estilísticos y filosóficos que me son propios y específicos.

De cada compositor musical he destacado un aspecto desde el cual he querido aproximarme a la totalidad de su propuesta creadora. El título de cada ensayo descubre esa perspectiva que se ha privilegiado en cada circunstancia. El primer ensayo –consagrado a Monteverdi– tiene cierto carácter de Gran Obertura de todo el libro. Y el de Xenakis sirve de adecuada conclusión (que une antecedentes y consecuentes, o hace bueno el *mottetum* medieval «En mi fin está mi comienzo»).

A mi amigo Xavier Güell, director de orquesta e impulsor de importantes iniciativas en el terreno de la música del siglo xx, le debo multitud de conversaciones en torno al hilo conductor seguido en este libro. Gracias a él he tenido acceso a algunas de las principales fuentes bibliográficas del texto (como, por ejemplo, los tres tomos de la gran obra de Norman del Mar sobre Richard Strauss, hoy agotada). Este libro no hubiera sido posible sin su ayuda constante, y sin su asistencia continuada. Prácticamente discutí con él uno a uno los compositores tratados. Él sabe lo mucho que me costó

poner punto final al libro, y renunciar a compositores sobre los cuales tenía ya previsto el guión, pero que era necesario dejar para otra ocasión con el fin de que el libro fuese publicable: Giuseppe Verdi, Orlando di Lasso, Franz Liszt, Piotr Ilich Chaikovski y Dmitri Shostakóvich, sobre todo\*.

Le debo así mismo a mi amigo Benet Casablanca, excelente compositor, muchas sugerencias, así como la ayuda que me proporcionó sobre textos y partituras de músicos de la segunda posguerra que no eran fáciles de encontrar.

Mi hijo David Trías leyó el texto y me dio pautas para la edición. A él y a mi mujer, Elena Rojas, les debo ayuda, asistencia y amor en la más difícil circunstancia de salud física de mi vida (que se me cruzó en el curso de la redacción de este texto): un cáncer de pulmón que fue, por fortuna, extirpado hace ahora más de un año gracias a los buenos oficios del excelente cirujano doctor Julio Astudillo Pombo, y a la orientación del equipo oncológico presidido por el doctor Rafael Rosell de Can Ruti (Barcelona).

Ángel Lucia leyó el manuscrito, y sus ideas y sugerencias fueron inestimables. Debo también a mis amigos y colegas Patxi Lanceros, Fernando Pérez Borbujo, Juan Antonio Rodríguez Tous, Manuel Barrios y Arash Arjomandi opiniones que me permitieron evaluar el carácter del texto que estaba llevando a cabo. Sobre todo debo a Rodríguez Tous multitud de discos compactos de músicos de la segunda postguerra (Stockhausen, Boulez), así como partituras de J. S. Bach y de otros grandes compositores.

Debo agradecer así mismo la solvencia discográfica y el entendimiento musical de la casa de discos Castelló, de Barcelona, sin la cual difícilmente hubiese podido completar

\* Tenía ya muy avanzados los ensayos consagrados a Verdi, Liszt y Orlando di Lasso cuando me percaté de que el libro se volvía peligrosamente indefinido, eterno. Decidí cortar, con bastante dolor, el cordón umbilical que unía la creación del texto y la posibilidad de su publicación, quizá mediante la práctica de una cesárea textual inevitable. Pero el libro, sumamente extenso, corría el riesgo de ser sencillamente no publicable. Reservo para mejor ocasión (y espero que se dé esa circunstancia) proseguir este recorrido a través de las grandes propuestas creadoras de la música occidental.

---

esta apasionante aventura. Así mismo le debo a la sección bibliográfica musical de la librería Central, también de Barcelona, muy bien asesorada en el terreno musical, multitud de estímulos que me permitieron adquirir los libros precisos para los textos que iba componiendo.

Diseño de sobrecubierta: Elsa Suárez

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

Primera edición: octubre 2012

© Eugenio Trías Sagnier, 2007  
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2007  
© para la edición club, Círculo de Lectores, S.A., 2007

Preimpresión: María García  
Depósito legal: B. 16778-2012  
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-15472-04-9  
ISBN Círculo de Lectores: 978-84-672-4998-9

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