

a lo Robbe-Grillet: "El snobismo del aburrimiento está de moda y hoy se comete un crimen de lesa inteligencia cuando no le gusta a uno bostezar un poco." Sin duda, la gran estafa del "vanguardismo" de los que sólo quieren tomar por asalto la tradición cultural (las otras les permiten vivir confortablemente y ser "rebeldes") tendrá su cruz y su epitafio. Pero todavía queda mucha madeja por devanar.

Y con esta discusión casi se me olvidaba que los libros siguen saliendo de prensas, a pocas semanas de los premios, como el refrán popular dice que se dan los clásicos hongos. Quiero tan sólo señalarles que entre los "posibles" de reciente aparición se destacan *El promontorio* de Henri Thomas, *Nosotros los Sánchez* de Catherine Paysan, *Oscuro enemigo* de Jean Blot. El primero es, sin duda, el más cuidado de lenguaje, el más atractivo porque crea una atmósfera, porque el lector cae en la trampa: un señor llega con su mujer y su hija a una aldea de Córcega. Por diversos azares su familia, pasadas las vacaciones, regresa al continente; el señor, que es traductor de oficio, se queda allí. No para traducir, sino para escribir, para escribir que le "ocurre algo que no comprende". Olvida todo, se aniquila como ser, está —para decirlo en una palabra resobada— como "embrujaado" por el ambiente. Al principio de la obra, se sabe de una chica que murió ahogada, antes de que el protagonista llegase; al final, su mujer, que ha vuelto por él, se ahoga a su vez. Y el protagonista-narrador relaciona las dos muertes, y hasta se diría que esto es una especie de liberación para él. Estaba embrujaado; tal vez por lo que él llama "la cafetera de los muertos", cacharro alargado y blanco en el que se sirve café en abundancia durante los velorios. Todo esto muy sutil, bien escrito y... poco claro. Si el libro triunfa será una victoria del estilo.

Me falta tiempo para hablarles de los otros y... para algo más: tengo remordimiento de conciencia de no hablar como se merece del espléndido homenaje de todo el Mediodía a Pablo Picasso. ¿Qué decir? Que de Niza a Vallauris y Antibes todo fue fiesta, flores, alegría... Que hubo corrida de toros, de *verdad*, a pesar del prefecto, al que luego se le pagó la multita consabida. Que miles de personas llegaron de todos los rincones del mundo, y entre ellos los solistas Kogan y Richter, Igor Markevitch, Antonio, una nube de pintores, y, naturalmente Sabartés, Helena Parmelin, Verret, el alcalde de Vallauris todo emocionado inaugurando la exposición de 27 cuadros (muchos desconocidos hasta ahora) y ofreciéndole el libro de oro firmado por 9,200 hombres sencillos del lugar. Y Luis Miguel Domínguez, Duclos, el sastre de Don Pablo a quien éste abrazó fraternalmente. Y Rafael Alberti venido expresamente de Argentina. Y miles de telegramas, desde Chaplin a Cocteau, René Clair, Erembourg. Y miles de personas por las calles alegres de Niza y Vallauris. Alguien preguntó a Picasso si se sentía feliz: "¿Cómo no voy a estarlo, si tanta gente me quiere y yo también los quiero tanto a todos?"

Y en esa frase se resume el secreto del triunfo picassiano. Porque también Don Pablo (con mayúsculas) es un joven. ¿No lo sabían ustedes?

[París, noviembre 10 de 1961]

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

Liszt innovador

Liszt fue un hombre de su época. Y esto hay que entenderlo en los dos sentidos posibles de la frase: perteneció a su época en cuanto fue uno de los que egregiamente contribuyeron a darle su perfil característico, pero también en cuanto la vivió plenamente y asumió sus problemas e ideales. Heine nos lo retrata como "cabeza inquieta, arrastrado y atormentado por todas las necesidades y doctrinas de su tiempo, creyéndose obligado a preocuparse por todas las miserias de la humanidad y metiendo violentamente la nariz en todos los pucheros en que el buen Dios prepara el futuro". Y no hay duda de que ese retrato es el de cualquier buen romántico.

Eso de meter la nariz en los pucheros del futuro fue para Liszt, en cada caso, cuestión de pasajera curiosidad, y Heine así lo veía ya en 1837, — cuando Liszt no tenía más que veintiséis años. Pero con una excepción: el puchero de la música del futuro. En él sí estuvo metiendo la nariz con asiduidad, hasta el fin de su vida. Y con ello se mostró hombre de su época, tanto por lo que él mismo, con sus composiciones, contribuyó a la renovación de la música, como por el interés que tuvo por la que hacían sus colegas más innovadores.

Dejemos a un lado, por perfectamente sabido de todos, lo que a él se debe en el plano de la técnica y la escritura pianística y en el del concertismo. Otras innovaciones suyas son las que deseo exponer aquí, ya que son menos espectaculares, pero más radicales y profundas.

Una de ellas es fruto de su aguda visión de la evolución musical y de su sensibilidad para captar el espíritu de su propia época — más que, como él y sus cofrades creían, de la música del futuro. Me refiero al afán de dar unidad a las grandes formas por medio de la continuidad.

Ya no bastaba la unidad de estilo para hacer enteriza una obra. Lo que ahora hacía falta era que no hubiese solución de continuidad entre sus distintos tiempos, que se pasase insensiblemente de uno a otro, como ya ocurría dentro de cada uno de ellos en el último Beethoven, entre cuyas diferentes secciones aparecían borrados los límites tan caros a Haydn y Mozart. Y así Liszt cultivará el poema sinfónico o la sinfonía o el *concerto* en un solo tiempo, en los que, además, la unidad se apretará gracias a la utilización de un tema o temas recurrentes a lo largo de la obra. Veinus reproduce el siguiente fragmento de una carta de Liszt, sumamente elocuente a este respecto: "El cuarto tiempo del *concerto* [se refiere al Primero, en Mi Bemol], *Allegro marziale*, se corresponde con el segundo, *Adagio*. Es tan sólo una recapitulación urgente del material temático anterior, con un ritmo más rá-

pido y vivaz, y no contiene ningún motivo nuevo... Esto de *atar* y redondear toda una pieza al final es algo mío, pero está perfectamente mantenido y justificado desde el punto de vista de la forma musical. Los trombones y bajos toman la segunda parte del motivo del *Adagio* [Si mayor]. La figura siguiente del piano no es otra cosa que una reproducción del motivo que dieron en el *Adagio* la flauta y el clarinete, de igual modo que el pasaje conclusivo es variante y desarrollo, en mayor, del motivo del *Scherzo*, hasta que, finalmente, el primer motivo, acompañado por un trino, aparece y remata la obra."

La preocupación por el color orquestal lleva a Liszt a ahondar todavía más en la sinfonización del *concerto* iniciada por Mozart y extensa e intensamente llevada a cabo por Beethoven. A mayor interés por los timbres, menor sentido de acompañamiento tendrá la orquesta con respecto al instrumento solista, y mayor unidad *sinfónica* tendrá, por tanto, la obra.

Pero todo eso, con ser mucho, no es todo lo que Liszt aporta a la renovación de la música. Ya en su juventud, pero sobre todo en los últimos veinte años de su vida, descubrió conceptos y giros armónicos realmente extraordinarios y que sólo muchos años después entrarían a formar parte de la gramática musical. En esos veinte años se opera en él un cambio curioso: da la espalda a las pompas y vanidades de su propia música y comienza a cultivar un estilo sumamente austero, una especie de música pura en la que se diría que hay más pensamiento que palabra, más espíritu que letra. Su caso recuerda el de Stravinsky en su última época —del que algún francés dijo que abrazó la *misere musicale*— o el de Debussy en sus últimos años —el de las tres *Sonatas*— o, remontándonos más en la historia, el de Bach al escribir *El arte de la fuga*. Fue una actitud la suya que sólo pudo estar motivada por una radical sinceridad, y cuya valentía se concibe solamente en el plano de una perfecta ataraxia. Y en ese plano las mayores audacias estilísticas surgen como cosa necesaria, inevitable e incluso, quizá, onerosa en lo que tienen de renuncia a una inmediata inteligibilidad. El compositor escribe en ese trance lo que siente que no tiene más remedio que escribir, aun sabiendo que ello le costará el alejamiento, por incomprensión, de sus admiradores de siempre.

Así, por ejemplo, pudo componer Liszt en diciembre de 1882, durante su estancia en Venecia, la barcarola titulada *La góndola fúnebre*, en la que encontramos lo que en nuestro tiempo habrían de denominar los franceses un *arte depouillé* y audacias de escritura (como la del ejemplo número 1). Eso va positivamente contra los códigos armónicos de

la época. Aparte su vaguedad tonal, el pasaje es sorprendente por el *mi* natural que, cada dos compases, suena en el bajo con efecto obsesivo, y por el choque, en el cuarto compás, del *la* natural contra el *la* bemol y, en el séptimo, del *mi* bemol contra el *mi* natural.

Pero todo eso es poca cosa si se compara con el final de la pieza titulada *Nubes grises*, compuesta en 1881 (ejemplo número 2). La pieza, desde su mismo título hasta el último acorde, es una clara anticipación de Debussy: sonoridad general, reticencia y vaguedad armónica, todo hace pensar en algunos de los más refinados *Preludios* de éste. Es auténtico impresionismo antes del Impresionismo. (Casos así plantean el problema de la originalidad de algunos compositores. ¿Hasta qué punto, por ejemplo, ciertos conceptos debussianos son independientes de antecedentes como éste? ¿Hasta qué punto esa pieza de Liszt es una genial profecía de la música que había de venir después y no su verdadero origen?)

El uso de la escala por tonos enteros no es exclusivo de Debussy, eso ya se sabe. Ya Mozart, en su *Broma musical*, la empleó. Pero el sesgo sistemático con que la encontramos en Debussy, como base de melodía y armonía, parece anticipado en el acompañamiento pianístico que Liszt escribió para la recitación del poema de Lenau *El monje triste* (ejemplo número 3).

En el motete *Ossa arida*, para coro de voces masculinas y órgano a cuatro manos, encontramos un Liszt que se anticipa audazmente a nuestros contemporáneos en lo de construir acordes rasca-ciélos. Las siete notas de la escala diatónica suenan simultáneamente en un acorde de ese linaje (ejemplo número 4). Y a tono con tan atrevido concepto armónico tenemos la entrada del coro sobre un *la* que choca con el *si* del bajo; y el final de la frase, que, contra el mismo *si* del bajo, se efectúa sobre un *do* increíble.

En algunos de los ejemplos citados habrá observado el lector el gusto de Liszt por los *ostinatos*. A ellos podemos añadir el tomado de una *Marcha fúnebre* escrita en 1885 (ejemplo número 5). El sentido en que Liszt utiliza el *basso ostinato* es enteramente moderno, pues lejos de acomodar las voces superiores de manera que produzcan armonías *ortodoxas* con el bajo, las deja progresar con una independencia que produce las más agrias disonancias y acentúa así la obstinación de aquél. Semejante actitud no la volveremos a encontrar hasta nuestros días, y constituirá uno de los rasgos estilísticos más constantes en buena parte de la música de Stravinsky.

Y como escribe Humphrey Searle en un estudio del que extraje los ejemplos aquí reproducidos, podemos imaginarnos al Liszt de los últimos tiempos "en íntima soledad y oscuridad (a pesar de su enorme prestigio público), produciendo esas obras extraordinarias, que él sabía que no serían ni comprendidas ni deseadas, solamente porque estaba seguro de que aquel camino era el que debía seguir; y es una satisfacción saber que ahora, a más de sesenta años de su muerte, la gente comienza por fin a estimar lo que él estuvo tratando de hacer. De modo que su afán quizá no fue, después de todo, en vano".

1

Andante

mf marcato *sempre legato*

Tutti una corda

2

3

Prallend

4

Mässig bewegt

mp *sotto voce, un poco pesante*

5

Male Chorus

Lento

Ossa a - ri - da

Primo

Secondo

ORGAN

6

(a)

(b)