

El espíritu Faustiano y la música

Elio Matassi

Filósofo

Presidente del Observatorio de Estética Musical del
Departamento de Filosofía. Universidad de Roma Tre

Resumen. El ensayo, nace de una sugerencia ofrecida por *La decadencia de Occidente*, de Spengler – estimo hablando de “espíritu faustiano”, que significa “dionisiaco” y, por tanto, intrínsecamente musical - traza la “fortuna” de la célebre obra goethiana en el ámbito musical. Momentos centrales de este fresco pasan a ser *La condenación de Fausto* de Berlioz y la segunda parte de la *Octava Sinfonía* de Mahler. En ambos casos la música juega un papel original y decisivo en la reelaboración del gran mito de Fausto.

Palabras clave. Música, Fausto, dionisiaco, apollineo, Spengler, Berlioz, Mahler.

Abstract. The essay, based on a suggestion taken from *The Decline of the West*, of Spengler – we’re talking about the “Faustian spirit”, which means “Dionysian” and therefore inherently musical – draws the fortune of Goethe’s work in the sphere of music. Central moments of this fresco become “*Faust’s Damnation*”, by Berlioz and the second part of Mahler’s Eighth Symphony. In both cases music plays an original and decisive role in the reproduction of the great myth of Faust.

Keywords. Music, Faust, Dionysian, Apollonean, Spengler, Berlioz, Mahler.

Spengler se refiere a un espíritu o principio Faustiano, en cuanto tal, en el cuarto capítulo de *La decadencia de Occidente*, un principio que resalta el triunfo de la música absoluta: “La música se libera de los restos de la corporeidad que subsiste en el sonido de la voz humana. Deviene absoluta. De imagen que era, el tema se convierte en una función fundamental, cuyo ser consiste en un desarrollo; el estilo de la fuga de Bach se puede definir solamente como “una diferenciación y una integración sin fin”. Pero las piedras miliarenses en el camino del triunfo de la música pura sobre la pintura son las “Pasiones” compuestas por Heinrich Schütz en su vejez... A partir de dicho punto, esta música es el arte faustiano por excelencia, y se puede definir a Watteau como un Couperin pintor, a Tiepolo como un Händel pintor”¹.

¹ SPENGLER, O.: *La decadencia de Occidente. Lineamientos de una morfología de la Historia mundial*, trad. it. a. c. de Julius Evola, revisionada por Rita Calabrese Conte y Marghrita Cottone, introducción de Stefano Zecchi, Guanda, Parma, 1995 p. 425.

Sobre todo en la Alemania del siglo XVIII existió una verdadera “Cultura de la música”, que invadía toda la vida, una civilización expresada de manera ejemplar por la figura de director de orquesta Kreisler, nacido de la fantasía de E. Th. A. Hoffman.

A pesar de la presunta idiosincrasia goethiana con respecto a la música, argumentada de manera brillantemente “ideológica” en el gran ensayo de Benjamin sobre las *Afinidades electivas*, Fausto tiene una vocación atractiva para la música.

La historia musical del siglo XIX y de la primera parte del siglo XX confirman ampliamente dicha propensión. A pesar de su sentimentalismo convencional y sus complacencias, el *Fausto* de Gounod comenzó a proyectar el mito de Fausto hacia una dimensión universal. Con su *Condenación de Fausto*, Hector Berlioz reelabora, en profundidad, el significado del mito. Adaptando libremente la trama del primer *Fausto* de Goethe, Berlioz modifica los términos del pacto con Mefistófeles y el desarrollo total de la obra. Sólo al final, para salvar a Margarita, Fausto acepta firmar un pacto que ratifica *ipso facto* su condena. Por lo tanto, ya no es el Eterno Femenino lo que asegurará la salvación de Fausto, sino la condena de Fausto que salvará a Margarita. Es muy interesante también el oratorio en tres partes de Robert Schumann, *Escenas del “Fausto” de Goethe* para un conjunto de diez solistas, coro de voces blancas, coro mixto y orquesta; en la tercera y última parte, Schumann convirtió integralmente en música la escena conclusiva de la redención del héroe gracias al Eterno Femenino. En el mismo período, Franz Liszt enfrentaba el *Fausto* de Goethe convirtiéndolo en el tema de una sinfonía cuyo objetivo es traducir la inestabilidad faustiana, dividida entre la vida contemplativa y el deseo de acción. Sólomente en 1868 un compositor se atrevió a aventurarse por primera vez en una adaptación lírica de los dos *Faustos* goethianos. Se trata de Arrigo Boito, conocido sobre todo como libretista de las últimas obras shakesperianas de Verdi. Su intento principal era lanzar nuevamente el melodrama con un *Fausto* que introduce las innovaciones de Meyerbeer y de Weber en Italia.

Tal vez es en la primera mitad del siglo XX cuando la visión idealizada del *Fausto* goethiano alcanza el cúlmine de difusión. En la música encuentra su expresión más vehemente en la *Octava Sinfonía* de Mahler, compuesta entre 1906 y 1907; obra monumental para siete solistas, coro de voces blancas, coro mixto y orquesta, esta sinfonía comprende sólo dos movimientos. El primero le da música al *Veni, creator Spiritus*, uno de los himnos más antiguos de la Cristiandad (siglo IX), mientras que el segundo movimiento, como sucede también en la última parte del oratorio de Schumann, retoma la escena final del segundo *Fausto* de Goethe, con la exaltación del Eterno Femenino. Por lo tanto, Mahler se encontró ante la necesidad de crear resonancia para dos figuras opuestas y complementarias de lo divino; la representación ancestral masculina del Espíritu Creador y la nueva versión femenina y redentora de Goethe. En la primera mitad del siglo XX, Ferruccio Busoni compone un *Doktor Faust* que termina con la muerte de un Fausto viejo, impotente para influir en su propio

destino y resignado a hacerle sitio a las nuevas generaciones, sometiéndose a lo que, antes de morir, define como “la Voluntad Eterna”.

Esta difícil reconstrucción del mito de Fausto en clave musical indica, de todos modos, una tendencia decisiva; en el debate que involucró al principal musicólogo alemán del siglo XX, C. Dalhaus, y al fundador de la estética de recepción y de la hermenéutica literaria H. R. Jauss, hay que considerar de extraordinaria actualidad las razones del musicólogo, que, entre otras cosas, de hecho prevaleció en la discusión, por reconocimiento explícito del literato. En la historia de la recepción literaria del gran mito de Fausto, la historia de la música ofrece un aporte decisivo, el Fausto se enriquece de alcances y matices desconocidos a la simple historia literaria. El mito de Fausto y su natural vocación musical demuestran que, para la historia de la recepción de una obra, la música es una dimensión no solamente de igual dignidad, sino inclusive superior.

En base a dicha introducción, se esboza un esquema de referencia que he bosquejado del siguiente modo: a) teniendo como punto de referencia el capítulo IV de *La Década de Occidente* de Spengler para discutir de la contraposición “espíritu apolíneo/espíritu faustiano”; b) tomando en consideración, en particular algunas opciones musicales de la *Condena de Fausto* de Berlioz y de la *Octava Sinfonía* de Mahler, intento demostrar cuál ha sido el aporte específico de la música a la reelaboración y al desarrollo del mito de Fausto.

II – La antítesis, radicalizada hasta el extremo entre “lo plástico” y lo “propriadamente musical” es típica de algunos momentos de la estética musical romántica. Pienso, en primer lugar, en algunas afirmaciones presentes en el artículo dedicado por E. Th. A. Hoffmann a la música instrumental de Beethoven (una síntesis de las reseñas de la *Quinta Sinfonía*² y de los *Tríos*): “¿Habéis sospechado alguna vez esta esencia característica de la música, pobres autores de composiciones instrumentales, que os cansáis penosamente al representar determinados sentimientos o incluso hechos? ¿Cómo habéis podido pensar en tratar plásticamente este arte, que justamente es exactamente lo opuesto del plástico? Vuestras auroras, vuestras tormentas, vuestras *batailles des trois empereurs*, etc., eran errores muy ridículos, castigados con un completo y bien merecido olvido”³.

El horizonte histórico-filosófico en que la contraposición entre “plástico” y “musical” adquiere importancia, ya contextualizado en autores como August Wilhelm Schlegel y Jean Paul, se asume en 1810 como presuposición, aún no expresada por E.Th.A. Hoffmann y expuesta explícitamente en el ensayo *Alte und neue Kirchenmusik* (1810): “Los dos polos opuestos, el antiguo y el moderno,

² La reseña (1810) se puede encontrar en HOFFMANN, E.Th.A.: *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, Winkler Verlag, München, 1963, pp. 34-51.

³ HOFFMANN, E.Th.A.: *La musica strumentale di Beethoven*, in *Poeta e compositore. Scritti scelti sulla musica*, a c. di Mariangela Donà, Discanto, Fiesole, 1985, p. 3.

es decir el paganismo y el cristianismo, son, en arte, las artes plásticas y la música. El cristianismo aniquiló la primera y creó la segunda”⁴. C. Dalhaus argumenta en manera plausible la asociación de la idea de lo “plástico” con el paganismo y la de la música con el cristianismo: si en la antigüedad, la idea de Dios encontraba su más completa realización en la estatua, en cambio en el cristianismo se traduce en la música, que, ya sea en su declinación polifónico-vocal, ya sea en la instrumental, predice lo infinito⁵.

Una de las tesis fundamentales del ensayo *Alte und neue Kirkenmusic* es la idea que la “armonía” o, por decir en otros términos, la “polifonía” – y no la “Melodía” – es la demostración de la época “moderna, cristiana, romántica” de la música: “En Palestrina se suceden, sin ningún adorno, sin ningún arranque melódico, acordes consonantes perfectos; su potencia y valor tocan el alma con fuerza indecible y la elevan hacia el Altísimo. El amor, la concordancia con todo lo que es espiritual en la naturaleza, que ha sido anunciado y prometido al cristiano, se expresa en el acuerdo, que, en rigor, cobró vida sólo en el cristianismo; y de este modo el acuerdo, la armonía, se convierte en imagen y expresión de la comunidad de los espíritus, de la unión con lo eterno, con el ideal que domina por encima de nosotros, pero que al mismo tiempo nos reúne en él»⁶. Sosteniendo el mensaje, la polifonía vocal de Palestrina y la música instrumental pura están del mismo lado: «El impulso maravilloso al reconocer el dominio del espíritu estimulante de la naturaleza, es más, nuestro ser en él, nuestra patria ultraterrenal, el impulso que se manifiesta en las ciencias, ha sido anunciado previamente por los sonidos présagos de la música, que contaban con variedad y perfección cada vez mayor las maravillas del reino lejano. En efecto, es seguro que en tiempos recientes, la música se ha elevado a una altura de la que los antiguos maestros no tenían ni idea: como también los músicos modernos superan largamente a los antiguos por capacidades técnicas⁷.

La “armonía”, en la que Jean-Philippe Rameau había creído ver la verdadera esencia de la música: “Sólo la armonía es capaz de mover las pasiones, la melodía no adquiere su eficacia sino de esta fuente, de la que deriva directamente (...). La melodía no tiene más origen sino aquel producido por un cuerpo sonoro, origen de la que el oído está tan preocupado..., que por sí sólo puede darnos desde ya la base armónica de la que deriva la melodía: cosa posible no sólo al autor que la imaginó, sino que también a cualquier persona de competencia media”⁸ – en contraposición a Jean-Jacques Rousseau y a su apología de la “melodía”⁹ – es difundida por una especie de pitagorismo románticoide, por un modelo de ciencia que se siente atraída por lo

⁴ HOFFMANN, E.Th.A.: *Scritti musicali*, a c. di G. Pienotti e A. Ulm, Firenze, 1931, p. 212.

⁵ DAHLHAUS, C.: *L'idea di musica assoluta*, trad. it. a c.di Laura Dallapiccola, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze), 1988, p. 51.

⁶ HOFFMANN, E.Th.A.: *Scritti musicali*, a c. di G. Pienotti e A. Ulm, Firenze, 1931, p. 145.

⁷ *Ibid*, p. 230.

⁸ RAMEAU, J. Ph.: *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, Slaktine Reprints, Paris, 1754, Genève, 1971, pp. 1 e 11.

⁹ Sobre esta apología y el contexto histórico total, véase CANNONE, Belinda: *Philosophies de la musique 1752-1789*, Kleincksieck, Paris, 1990.

estupefaciente en lugar de sentirse rechazada por esta, y en virtud de dicha atracción se puede relacionar con la idea de música instrumental.

La antítesis plástico/musical, formulada con gran eficacia por E.Th.A. Hoffman, presenta el cuadro general de referencia de la contraposición antiguo/moderno, cuyos términos son retomados casi literalmente en la descripción de la “poesía moderna” de Jean Paul: “Es tan fácil hacer que el origen y el carácter de toda la poesía moderna derive del cristianismo que, en lugar de romántica, se podría muy bien definir cristiana. Como en un Día del Juicio Final, el cristianismo aniquiló todo el mundo de los sentidos con todas sus atracciones, lo aplastó hasta convertirlo en un sepulcro funerario, una función del cielo y, en su lugar, puso un nuevo mundo de espíritus”¹⁰.

Al interior de esta grandiosa dicotomía, se genera la que se puede considerar una variante o subordinada: la antítesis entre lo que se ve y lo que se escucha, y por lo tanto entre las artes correspondientes a la primera dimensión y arte (la música), en cambio, de competencia de la segunda. También para este caso es E.Th.A Hoffmann quien indica el camino teórico óptimo en un contexto que resulta del *Anhang* de los *Fragmente aus dem Nachlasse eines junges Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur* de Johann Wilhelm Ritter: “Sería hermoso que, como lo que aquí se haría claro *exteriormente*, así fuera también lo que *para nosotros* es *interiormente* la figura sonora: figura *de luz, escritura de fuego*. Con ello, cada sonido posee dentro de sí su signo; y la cuestión es si nosotros, generalmente, no oímos nada más que *escritura* – si no *leemos*, cuando *oímos*-, isi no *vemos* escritura! –¿Acaso no es cada ver un *oír* con el oído interior, y el *oír* un ver desde y a través del interior?”¹¹. Más aún, la formulación de J. W. Ritter indica completamente el máximo de compenetración entre lo que se ve y lo que se escucha, un valor máximo que enfatiza el significado de la música instrumental. También el comentario de E.Th.A. Hoffmann al contexto imitado por J.W.Ritter va en la misma dirección: “Si, como afirma un eminente físico, la audición es una “visión interior”, para el músico la visión es una “audición interior” –o más bien, una profunda toma de conciencia de la música que, vibrando al mismo tiempo con el espíritu del músico mismo, resuena de todo lo que su ojo logra abrazar. De este modo, las repentinas inspiraciones, el nacer de las melodías en la mente del músico, se explicaría con la facultad inconsciente –(o mejor dicho : que no se puede definir con palabras)– de coger la música oculta de la naturaleza y reconocer en ésta el principio de la vida y de cualquier manifestación vital¹². El máximo de compenetración que, permaneciendo la música el lenguaje universal de la naturaleza y hablándonos a través de resonancias mágicas, misteriosas, imposibles de traducir y fijarse en los signos, sigue alimentando el mito de la

¹⁰ PAUL, J.: *Vorschule der Aesthetik*, a c. de N. Miller, München, 1963, p. 93 e sgg.

¹¹ RITTER, J.W. Ritter: *Fragmentos de la obra póstuma de un joven físico. Un libro de bolsillo para los amigos de la naturaleza*, trad. it. a c. de Giancarlo Baffo, Edizioni Theoria, Roma-Nápoles, 1988, p. 256.

¹² HOFFMANN, E.Th.A.: en *Kreisleriana, Romanzi e racconti*, a c. de Carlo Pinelli, trad. it. di Carlo Pinelli, Alberto Spaini e Giorgio Vigolo, vol. I, Einaudi, Torino, 1969, pp. 303-304.

música pura, absoluta. Si en el lenguaje humano hay una relación tan íntima entre sonido y palabra, que hace que sea imposible crear cualquier pensamiento sin el apoyo del jeroglífico correspondiente (las letras de la palabra escrita), no es lo mismo para la relación que se ha instituido entre la inspiración, el estímulo y la redacción rápida y desenvuelta de los signos (las notas). *Audición y visión se funden hasta el extremo para exaltar el punto de vista interior, la proyección interior; de dicho punto de vista, dicha fusión termina por lograr que prevalega el oído, en cuanto auto-oído.*

Comienzo a examinar una posibilidad ulterior, que pone en discusión la estructura argumentativa tal como se ha planteado hasta aquí, partiendo de la consideración más general, la antítesis de "plástico" y de "musical" y la que se ha relacionado a lo antiguo/moderno. Me refiero al capítulo IV de *La década de Occidente* de Spengler, que dice de manera icástica "Música y artes plásticas" y cuyo comienzo es inequívoco: "Prescindiendo del reino de las ideas de la matemática y de la ciencia de la naturaleza y del simbolismo implícito en los conceptos fundamentales de dichas disciplinas, el sentimiento del mundo del hombre superior encontró su expresión simbólica más distintiva en las artes figurativas, que no tienen número. *En estas está también la música*; y si las especies tan diversas de la música hubieran sido comprendidas en el estudio de la historia del arte sin separarlas del dominio de las artes pictóricas y plásticas, se habría ido mucho más adelante en la comprensión del desarrollo, dirigido a un objetivo, de esa historia"¹³. En la afirmación "*Auch die Musik gehört dazu*" está la reivindicación de una pertenencia, que representa el exacto opuesto de la perspectiva de E.Th.A. Hoffmann. En la argumentación de Spengler hay un fragmento ulterior que merece ser subrayado: no se puede relacionar de manera extrínseca la distinción entre artes figurativas y música, a la que se realiza entre medios de expresión ópticos y acústicos; seguramente no es éste el criterio de discriminación entre un arte y otro. No existen artes que se puedan circunscribir rigurosamente sólo a un órgano sensorial, hablar de "arte del ojo" o de "arte del oído" equivale a hacer afirmaciones que no tienen ningún sentido: "Sólo el siglo XIX pudo sobrestimar las condiciones *fisiológicas* de la expresión, de la recepción, de la transmisión. Un cuadro "cantante" de Lorrain o de Watteau se dirige propiamente tan poco al ojo físico, como la música creadora de espacio partiendo de Bach se dirige al oído físico"¹⁴. En realidad, la relación entre artes y órganos sensoriales presume una transversalidad que no se puede reducir a cánones preestablecidos; más bien las diferencias de circunscribir *desde el exterior* los diferentes ámbitos estéticos, pasan *al interior* del arte mismo; entre dos tipos de pintura puede haber una distancia infinitamente mayor que la existente entre una música y una pintura de un cuadro de la misma época.

Para algunas expresiones musicales (por ejemplo, los últimos cuartetos de Beethoven), el ver y el oír son *gleichmässig* "puentes que llevan al alma, y nada

¹³ SPENGLER, O.: *La década de Occidente. Lineamientos de una morfología de la Historia mundial*, trad. it. a. c. de Julius Evola, revisionada por Rita Calabrese Conte y Marghrita Cottone, introducción de Stefano Zecchi, Guanda, Parma, 1995 p. 331.

¹⁴ *Ibidem*.

más”¹⁵. Caídas las barreras extrínsecas de delimitación entre visión (ojo) y escucha (oído), el resultado obtenido es el mismo, la consecución de nuestra dimensión más profunda (la interior). Por lo tanto, lo que prevalece es el principio del lenguaje “interior” del arte, que no se puede descomponer abstractamente en “música”, “artes plásticas”, en cuanto es la manifestación-revelación de algo metafísico, un *geheimnisvolles Mussen*, un destino. Si se elige como asumido: un arte es un *Organismus*, una individualidad que no tiene sistema, es natural deducir que sus límites son de orden histórico y no técnico o fisiológico: “No hay géneros artísticos que se mantienen a través de los siglos y las civilizaciones...Cada arte individual, el paisaje chino como también el arte plástico egipcio o el contrapunto gótico, *existe una sola vez* y no vuelve más como alma y como simbolismo”¹⁶. Si se aplica dicho criterio al problema del que he partido, la correlación o disyunción entre lo plástico-figurativo y lo propiamente musical, se pueden encontrar enunciados insospechados, por ejemplo el intercambio de funciones entre pintura y música; hasta un cierto punto, la pintura representó el arte-guía: “en el siglo XVII – la música *pinta*, con los timbres característicos de los instrumentos, con la contraposición entre arcos e instrumentos de aire, entre voces cantantes y voces instrumentales. Inconscientemente, ella anhela emular los grandes maestros, de Tiziano hasta Rembrandt y Velázquez. Élla presenta imágenes; en cada frase, un tema delimitado en el fondo de lo “bajo continuo”: es el estilo de las sonatas, de Gabrieli... hasta Corelli... Ella pinta paisajes heroicos en la cantata pastoral; ella dibuja un retrato con las líneas de la melodía en el lamento de Ariana de Monteverdi”¹⁷. Con la afirmación de los maestros alemanes y de la música absoluta, el primado pasa a ésta última y, cada vez en forma más neta, las artes plásticas son excluidas de las posibilidades más profundas de este mundo de formas. Cuando un arte sella con su supremacía una época histórica, su transversalidad es asegurada de manera perjudicial; por esta razón, en rigor, no se puede hablar de una música antigua, que debería ser definida más correctamente como un arte plástica del oído. Los grupos de cuatro tonos, la cromática y la enarmonía tienen un significado no armónico, sino tectónico, se trata de la misma diferencia entre cuerpo y espacio. La música antigua es, sustancialmente, monódica, al desarrollarse sus pocos instrumentos en referencia a la plástica del sonido y convirtiéndose, como el mismo verso antiguo de Homero hasta la época de Adriano, en melodía cuantitativa: las sílabas son tratadas como cuerpos y el ritmo depende de su volumen.

Spengler reformula la correlación y la antítesis entre estética de la visión, que cambia el propio principio fundador desde las artes figurativas, y estéticas de la audición que, viceversa, lo toma de la música, como antítesis entre el ideal apolíneo (que se distingue por el primado de lo plástico) y el faustiano, dominado por lo musical propiamente tal. Un dominio que, de todos modos, se ejerce en modo transversal y no unilateral, si la relación entre ambos principios es del mismo tipo que la existente entre desnudo y retrato, entre cuerpo y

¹⁵ *Ibid*, p. 332.

¹⁶ *Ibid*, p. 335.

¹⁷ *Ibid*, p. 342.

espacio, momento e historia, primer plano y profundidad, entre número euclidiano y número analítico. “La estatua se enraiza al suelo, la música (y el retrato occidental es música; es un alma tejida con tonos coloristas) llena la ilimitación del espacio. Los frescos están relacionados con la pared, y forman parte de ella ; en cambio, la pintura a óleo, como un cuadro, no está vinculada a ningún lugar preciso. La lengua apolínea de las formas revela lo que ya ha sucedido; la faustiana revela, sobre todo y también, un devenir”¹⁸. Se trata de dos actitudes-vocaciones que, según la época histórica, atraviesan todas las artes en la misma medida. En la cumbre de cada civilización está el espectáculo de un magnífico grupo de grandes artes, bien ordenado y unificado por el símbolo elemental, que está como fundamento de todas ellas. En el grupo apolíneo están comprendidas: la cerámica decorada, el fresco, el bajorrelieve, la arquitectura de las columnas, el drama ático, la danza y su centro, constituido por la escultura de la estatua desnuda. El grupo faustiano se cristaliza, en cambio, en torno al ideal de la infinitud espacial pura y su línea divisoria está representada por la música instrumental. El cambio del ideal apolíneo al faustiano se manifiesta en el triunfo de la música absoluta. Sobre todo en la Alemania del siglo XVIII hubo una verdadera “Cultura de la música”, que invadía toda la vida, civilización expresada de manera muy ejemplar por el tipo de director de orquesta Kreisler, nacido de la fantasía de E. Th. A. Hoffman.

En esta reconstrucción del espíritu faustiano-musical, el intercambio entre endiádis y disyunción de estética de la visión y del oído se hace plenamente obligado, más aún, en la sustancia, dada la primacía histórica expresada por un determinado principio, ese intercambio termina postulando una profunda identidad, que se puede explicar potencialmente plástica o faustianamente, según el período histórico, *Pergamo se convierte en la parte contraria ideal de Bayreuth*. Con el *Tristán* de Wagner, muere también la última de las artes faustianas y se cumple la antítesis extrema de las artes plásticas griegas: “Todo naufraga en una infinitud incorpórea; incluso la melodía lineal ya no surge sino de vagas masas tonales que, en un extraño encrespase, evocan un espacio imaginario”¹⁹. También en Ernst Kurth, con *Die Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* (1920), donde, por primera vez, se extrae el llamado “acorde de Tristán”:



¹⁸ *Ibid*, p. 399.

¹⁹ *Ibid*, p. 442.

se celebra la misma conclusión, en cuanto es imposible “catalogar” ese acorde, según la arcaica teoría armónica: “la crisis de la armonía romántica es, en realidad, una crisis de la teoría de la armonía”²⁰. Como cualquier otro, también el arte faustiano muere porque sufre de vejez, tras haber realizado sus posibilidades interiores, tras haber cumplido la tarea que se le había encargado en el desarrollo de la civilización, dando a la compenetración-disyunción de visión y oído, una inconfundible fisionomía, expresada de acuerdo a la época, en grandes marcos histórico-culturales.

III – La Condenación de Berlioz se abre con una visión paisajística en música, donde es tarea de la escritura instrumental devolver la percepción de la naturaleza; después de Shakespeare y Byron, Goethe, cuyo *Fausto* fue revelado a Berlioz por la traducción de Gérard de Nerval, se delinea como fuente de inspiración principal. En el equilibrio particular entre aporte instrumental y vocal, adquiere progresivamente forma la interpretación de un sujeto (Fausto), rodeado por una naturaleza sin límites, al interior de la cual la soledad se convierte en un valor positivo, una dimensión de plenitud existencial ligada al sentido de pertenencia a algo que domina: “¡Oh! Qu’il est doux de vivre au fond de solitudes, / Loin de la lutte humaine et loin des multitudes!”.

El núcleo especulativo de la *Condenación faustiana* de Berlioz está constituido por la célebre *Invocación a la naturaleza*; desde el punto de vista musical, resulta significativo que subsista una correspondencia especular entre la máxima expresión propositiva del personaje de Fausto y la crisis de la función misma de la tónica. Los musicólogos hablan, a tal propósito, de “obliteración de la tónica”: “un Do diesis menor presente sólo en la triada de ataque y en el breve pedal que desde el principio se demuestra incapaz de guiar el camino, dejando que otras funciones adquieran roles precarios de referencia, en una incertidumbre de áreas que apenas se tocan”²¹.

Entonces, es imprescindible que vengan a la mente las palabras dedicadas al Fausto goethiano por Nerval, una interpretación que convierte al *Streben*, el esfuerzo siempre renovado a superar el resultado de las propias acciones, en la concepción totalmente romántica de un impulso inmediato, tan audaz cuán desastroso. Una condición de frustración que sólo la música con la “obliteración de la tónica” logra expresar en todas sus implicaciones-matices.

También G. Mahler en la intuición central que gobierna la estructura total de su Octava Sinfonía, la sutil relación entre el uso “profano” del *Veni, creator* y los versos del “chorus mysticus” que representan de manera ejemplar el significado no sólo de la última escena sino del *Fausto completo*, demuestra cómo la música tenga la capacidad de incidir directamente en la construcción misma del mito. Lo sugiere el músico mismo en una carta a Alma Mahler, fechada por La

²⁰ E. Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‘Tristan’*, Bern, Haupt, 1920, p. 50.

²¹ COSSO, Laura: *Il tema della natura in Berlioz: appunti per una riflessione* in *Hector Berlioz miscellaneous studies*, Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 2005, p. 102.

Grange, 22 de junio de 1909: “Todo es solamente símbolo de algo, cuya representación no puede ser nada más y nada menos que una expresión *insuficiente* de lo que sería necesario expresar. Se puede describir todo lo que es transitorio; pero lo que sentimos, intuimos y no *alcanzaremos* nunca (pero que aquí se puede cumplir), es decir lo imperecedero que se esconde en todo lo que aparece, es *indescriptible* . Es lo que nos atrae hacia lo alto, así, con fuerza mística, lo que cada creatura, tal vez incluso las piedras, siente con absoluta certeza como centro de su ser, lo que aquí Goethe, *también esta vez como un símbolo* – llama el Eterno Femenino, es decir lo que es *firme*, el *objetivo* - ien oposición al eterno aspirar, anhelar, moverse hacia este objetivo, es decir al Eterno Masculino! Tienes perfectamente razón de definirlo como la fuerza del amor”²². Una fuerza que gobierna el lento, el largo crescendo, destinado a culminar en el fuertísimo a plena orquesta que al final aísla del contexto la última palabra, “*hinan*”, repitiéndola y haciendo de ésta una especie de extremo movimiento de la tensión faustiana, con la que el compositor persigue una visión utópica”²³ (23).

Son ejemplos que demuestran cuánta razón puede tener Dalhaus al decir que la música es un momento indispensable en la historia sin fin de la construcción literaria de los mitos.

²² Cit. En PETAZZI, Paolo: *Le sinfonie di Mahler*, Marsilio, Venecia, 1998, p. 174.

²³ *Ibid.*